



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes- CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas- PPGAC
Mestrado em Artes Cênicas

**ROMANCE-EM-CENA: O ESPETÁCULO *O QUE DIZ MOLERO* ENTRE AS
ESCRITAS CÊNICA E ROMANESCA.**

DANIELE LOPES DOS SANTOS

Rio de Janeiro

2017

DANIELE LOPES DOS SANTOS

ROMANCE-EM-CENA: O ESPETÁCULO *O QUE DIZ MOLERO* ENTRE AS
ESCRITAS CÊNICA E ROMANESCA.

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção de grau de Mestre em Artes Cênicas, no Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas, na linha de pesquisa Poéticas da Cena e do Texto Teatral (PCT), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- UNIRIO.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Inês Cardoso Martins Moreira

RIO DE JANEIRO

2017

Dedico este trabalho às minhas duas avós, Dalva e Lili, com muito amor.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Inês Cardoso, por me acompanhar neste caminho com tanta disponibilidade. Agradeço por cada palavra, cada referência, cada segundo disponibilizado e, principalmente, pela escuta e a paciência. Obrigada por me mostrar que o processo de orientação é um movimento colaborativo que pode ser feito com afeto.

À toda minha família, em especial à minha irmã e à minha dinda que cuidaram de mim em momentos importantes. A minha vó Lili e minha mãe por me apoiarem de todas as formas que estão ao seu alcance. As minhas primas, Luana e Priscila, por me ajudarem em momentos preciosos.

Aos meus amigos, em especial aos que me ajudaram, de formas diferentes, a percorrer este longo caminho:

André Luiz Várzea (Andrezinho) e Amanda Oliveira por todo o suporte emocional, paciência e atenção durante este processo, a começar pelo processo de seleção.

Débora Azevedo por acompanhar esta jornada desde seu início, por todas as trocas e conversas que foram tão fundamentais e principalmente por me inspirar e incentivar sempre.

Minhas queridas amigas do quarteto: Monique Guimarães, Raphaella Medeiros e Stephany Ramos, que acompanharam este processo e estiveram sempre na torcida, comemorando cada vitória.

Aos queridos: Márcia Elisa Rendeiro, Matheus Rebelo e Thábata Mortani pelo apoio fundamental na escrita do pré-projeto.

À querida equipe de “um nome para romeu e julieta” por ter proporcionado deslocamentos fundamentais para a realização desta pesquisa.

Aos meus amigos de mestrado pela viagem, os cafés, conversas, xerox e tantas outras trocas nessa caminhada: Aleksandra Stawbowisky, Daniela Pereira de

Carvalho, Felipe Pedrini (e Federico!), Filipe Codeço, Glória Diniz, Luís Claudio Moutinho Rocha, Ricardo Soares e Tânia Ikeoka (Taninha), muitíssimo obrigada.

Em especial, ao amigo Danilo Riva, que traçou esta trajetória diariamente, lado a lado, mesmo com “tantas águas” entre nós, deixando este processo mais leve.

Aos atores Augusto Madeira e Gillray Coutinho, pela disponibilização do material videográfico, textos e recortes de jornal utilizados nesta pesquisa e pela gentileza na concessão das entrevistas acerca do processo do espetáculo.

À professora Tatiana Motta Lima, por ter me acompanhado nos primeiros meses desta trajetória, me ajudando a repensar meu objeto de pesquisa.

Aos professores Leonardo Munk e Nara Keiserman pela participação na banca de qualificação e pelos apontamentos tão fundamentais para a reformulação desta pesquisa.

Às professoras Elza de Andrade e Larissa Elias por terem aceito o convite para participar da banca de defesa.

À coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro, que permitiu concretizar este trabalho, juntamente com o apoio dos funcionários do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, no período do Mestrado.

*Tudo o que criamos,
É apenas o que somos.*

Dinis Machado

RESUMO

Esta dissertação é fruto da análise do romance-em-cena *O que Diz Molero*, encenado pelo diretor Aderbal Freire-Filho no ano de 2003. Parte-se do estudo de material bibliográfico e jornalístico, além da análise de material videográfico do espetáculo, do texto adaptado a partir da literatura e do próprio romance, para compreender os processos de adaptação no espetáculo. Para tanto, opta-se pela seleção de alguns procedimentos operados diretamente no romance e posteriormente na transposição deste para a cena.

No momento seguinte, a análise dos materiais é utilizada para identificar o sistema de objetos do espetáculo, através do olhar sobre a utilização do cenário móvel da peça, além de outros objetos que revelam a escrita cênica do espetáculo, a partir de seus movimentos anti-ilusionistas. As análises realizadas buscam compreender a encenação do romance, a partir do atrito entre as duas linguagens, através das operações que evidenciam o jogo cênico e seus principais elementos, dando a ver sua teatralidade.

Palavras-chave: Adaptação teatral; Aderbal Freire-Filho; Objeto cênico; O que diz Molero; Romance-em-cena; Teatro brasileiro.

ABSTRACT

This dissertation is the result of the analysis of the novel-on-stage “What Molero says” (“*O que diz Molero*”) staged by the director Aderbal Freire-Filho in the year 2003. It begins with the study of the bibliographic and journalistic material of the text adapted from the literature and the novel itself, as well as with the analysis of the videographic material of the play, to elucidate the adaptation processes in the play. Therefore, some selected proceedings directly operated in the novel were chosen and, then, the novel was transposed to the scene.

In the following moment, materials are analyzed for the identification of the object system of the play by observing the use of the movable scenery and of other objects that reveal the scenic writing of the play from its anti-illusionist movements. The analysis carried out seeks to elucidate the staging of the novel from the friction between the two languages through the operations that evince the scenic game and its main elements, revealing its theatricality.

Keywords: Theatrical adaptation; Aderbal Freire-Filho; Scenic object; What Molero Says; Novel-on-stage; Brazilian Theater.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Pai do rapaz jogando boliche.....	42
Figura 2: Rapaz e La Petite Mireille- simulação de penetração anal.....	44
Figura 3: “Deu-se a desordem”.....	48
Figura 4: Citação à cena de "O grande Ditador" de Charles Chaplin.....	49
Figura 5: Telmo Fernandes como “Bela nórdica”.....	61
Figura 6: Zuca, junto a seus amigos, provoca o vampiro humano.....	64
Figura 7: O vampiro humano se aproxima de Zuca e seus amigos.....	64
Figura 8: Orã Figueiredo como pai, colecionador de armas de fogo.....	68
Figura 9: Telmo Fernandes como pai, colecionador de armas de fogo.....	68
Figura 10: Estudos para o cenário de <i>O que diz Molero</i>	71
Figura 11: Destaque para o cenário de <i>O que diz Molero</i>	71
Figura 12: O rapaz observa Austin e Mister DeLuxe de longe. Os dois não se apercebem de sua presença.....	78
Figura 13: O pai do rapaz empurra Mister DeLuxe.....	81
Figura 14: Austin e Mister DeLuxe observam os outros dois personagens de perto. O Rapaz e a mulher não se apercebem da presença deles.....	83
Figura 15: Intercalação de personagens - Claudio Mendes olha o relatório como o personagem Austin. O pai já segura sua cabeça para a cena seguinte.....	85
Figura 16: Intercalação de personagens - Na sequência da cena, Claudio Mendes participa como a mãe do rapaz, na ação da simulação de um estupro.....	85
Figura 17: Casa do Tio Napolitano - a tia limpa o cuspe ao lado do escarrador.....	91
Figura 18: O bordel.....	92
Figura 19: Zuca descreve filmes a turma de amigos, sentados na escadaria da igreja.....	94
Figura 20: Calhambeque do Bigodes Piaçaba.....	98
Figura 21: Detalhe da cama.....	100
Figura 22: empregado de um café.....	101

Figura 23: negrinha de ébano.....	101
Figura 24: índia raio de luar.....	101
Figura 25: mulher de Pequim.....	102
Figura 26: mulher de Barcelona.....	102
Figura 27: jogador de cartas de Bombaim.....	102
Figura 28: Leduc.....	104
Figura 29: Betinho Ranhoso	104
Figura 30: um homem.....	104
Figura 31: “O pai estava sempre bêbado”.....	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
PARTE A) ADAPTAÇÃO: DO LIVRO PARA A CENA	18
1 - O ENCENADOR E A PROPOSTA DO ROMANCE-EM-CENA: UM GÊNERO SEM NÚMERO E GRAU.....	19
2 - O QUE DIZ MOLERO: VENDAVAL DE PALAVRAS, AVALANCHE DE IMAGENS.....	22
3 - ADAPTAÇÃO: SENTIDOS PLURAIS.....	25
3.1 - Adaptação do romance: procedimentos de amulhercariocamento em O que diz Molero.....	28
3.2 - Adaptação de Linguagens: a busca pela síntese em O que diz Molero.....	37
3.3 - Adaptação de Linguagens: a busca da teatralidade na escrita cênica de O que diz Molero.....	39
4 - O ATOR NO TRÂNSITO ENTRE O ROMANCE E A CENA.....	55
PARTE B) ESPAÇO E OBJETOS EM MOLERO	69
1- A DIMENSÃO DO ESPAÇO	70
2- O SISTEMA DE OBJETOS	87
2.1 O cenário móvel	88
2.2 Os objetos na composição das personagens.....	101
CONCLUSÃO	107
REFERÊNCIAS	109
ANEXOS	116
ANEXO A- FAC -SÍMILE DO PROGRAMA DO ESPETÁCULO.....	116
ANEXO B- ENTREVISTA COM O ATOR AUGUSTO MADEIRA.....	117
ANEXO C- ENTREVISTA COM O ATOR GILLRAY COUTINHO.....	134
ANEXO D- TEXTO AMULHERCARIOCADO.....	149

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa nasceu do desejo de aprofundar meus estudos na arte narrativa, juntamente com a vontade de investigá-la, aliada aos estudos teatrais. O interesse pela narrativa iniciou-se na graduação, momento em que desenvolvi experimentações cênicas a partir de contos e romances, e participei como atriz da encenação do conto *A menina de lá*, de João Guimarães Rosa. No espetáculo o conto não sofreu adaptação da forma narrativa para a forma dramática, de modo que os atores eram personagens-narradores.

Durante o curso de especialização em Arte, Cultura e Sociedade no Brasil, que realizei na Universidade Veiga de Almeida (UVA) durante os anos de 2011 a 2013, iniciei um trabalho de pesquisa e encenação de narrativas populares brasileiras como professora da sala de leitura em um colégio particular, na Zona Sul do Rio de Janeiro, tendo realizado cerca de doze contações de histórias por mês, durante três anos. O trabalho com os contos, adaptados para diversas faixas etárias, considerava a figura do narrador e das personagens, muitas vezes identificadas por bordões ou em trechos dialogados, alternados com a narração. Estes personagens, de acordo com a faixa etária da turma, eram representados através do uso de bonecos, objetos e fantoches, ou somente pelo trabalho de expressão corporal e vocal. Paralelo ao trabalho prático, realizei uma pesquisa, para fins de conclusão do curso de especialização, que investigava a influência dos *griots* africanos na tradição oral brasileira, sob a orientação da Professora Márcia Elisa Rendeiro.

No mestrado, após entrar em contato com alguns materiais sobre o teatro contemporâneo, a pesquisa sobre narrativa, até então voltada para o estudo da figura do *griot*, ganha novos contornos, modificando-se. Assim, quanto ao *corpus* destinado à análise, selecionei como objeto empírico o *romance-em-cena O que diz Molero*, idealizado pelo encenador Aderbal Freire-Filho, a partir da obra homônima do português Dinis Machado, considerando dois vieses principais, quais sejam: as adaptações operadas na transposição do romance para o palco e as funções do objeto cênico na constituição da escrita cênica da peça. Neste sentido, através do mapeamento de procedimentos realizados pelo encenador, objetiva-se revelar o atrito entre a escrita cênica e a escrita

romanesca como elemento fundamental para o entendimento da teatralidade do espetáculo.

O romance *O que diz Molero* é o segundo de uma trilogia de obras literárias encenadas pelo diretor Aderbal Freire-Filho nos anos de 1990, 2003 e 2006, constituída também pelos romances *A mulher carioca aos 22 anos*, de João de Minas e *O púcaro Búlgaro*, de Campos de Carvalho. O espetáculo, que estreou a 17 de outubro de 2003, cumpriu temporadas no Rio de Janeiro e em São Paulo e viajou pelo Brasil, participando de diversos festivais nacionais de teatro, além de ter feito apresentações no Uruguai e em Portugal.

A proposta do *romance-em-cena*, termo cunhado por Freire-Filho para nomear sua prática, constitui-se, fundamentalmente, pela encenação de romances sem que haja adaptação da obra literária para texto dramático. Neste sentido, Gillray Coutinho, ator nos três espetáculos da trilogia, explica que Freire-Filho, apesar de ter encenado, posteriormente, o romance *Moby Dick*, não considera o espetáculo como um *romance-em-cena* “porque ele adaptou muito [...] ele criou cenas, escreveu cenas. Aí já deixa de ser *romance-em-cena* porque você não está usando o material ‘do cara’.” (COUTINHO, 2016).

O humor, além da grande quantidade de personagens, também é pré-requisito para que um romance possa se transformar num *romance-em-cena*. Segundo Coutinho (2016), “a sensação é de que não dá para transformar um livro sério num *romance-em-cena*, pelo menos ninguém ainda tentou”. Apesar das características comuns, deve-se levar em consideração o fato de que cada encenação possui diversas particularidades, que levam em conta as especificidades de cada autor e a forma como a equipe de criação artística se relaciona com elas.

Outra característica marcante do que Freire-Filho chama de *romance-em-cena* é a duração dos espetáculos. Com exceção de *O Púcaro Búlgaro*, que estreou com duas horas de duração, *A mulher carioca aos 22 anos* e *O que diz Molero* são espetáculos bem longos, apresentando-se com 5h e 4h20 de duração, respectivamente. *O que diz Molero*, entretanto, após realizar uma série de apresentações pelo Brasil, cumpre sua segunda temporada carioca, no

Teatro Leblon, com um corte de cerca de 1h30 de espetáculo, mantendo esta configuração até sua última apresentação.

Considerando as características expostas acima, o intuito desta pesquisa é procurar compreender a proposta do *romance-em-cena* a partir da análise do espetáculo *O que diz Molero* em dois momentos: análise dos movimentos de adaptação feitos no processo de transposição do romance para a cena e análise do sistema de objetos constituinte da escrita cênica do espetáculo, entendida também como uma forma de adaptação. Para tanto, desenvolveu-se como metodologia de pesquisa, para além do estudo de material bibliográfico e jornalístico, a análise de material videográfico cedido pela FUNARTE e pelos atores Augusto Madeira e Gillray Coutinho, além de entrevistas com os mesmos.

O material videográfico a que tive acesso constitui-se de três registros distintos, a saber: a filmagem do espetáculo durante a primeira temporada carioca, no Teatro Casa Grande; o registro em vídeo do espetáculo durante temporada cumprida no Teatro Dona Maria I, em Lisboa¹; e, por fim, um vídeo de divulgação do espetáculo, disponibilizado pela FUNARTE, com duração de cerca de trinta minutos, que apresenta trechos da peça legendados, filmados de diversos pontos, inclusive de dentro do palco.

O primeiro registro, filmado durante a temporada no Rio de Janeiro, no Casa Grande, tem duração de cerca de 120 minutos e apresenta os três atos do espetáculo, em plano aberto, com cortes ao longo de toda a filmagem. O segundo registro, realizado durante a temporada em Portugal, também possui cerca de 120 minutos e apresenta os dois atos completos do espetáculo, excetuando-se os quinze primeiros minutos do segundo ato – o vídeo foi filmado em plano aberto, de um dos pontos mais altos da plateia, e nele observa-se todo o palco e a primeira fileira de espectadores.

As análises de cena, descritas ao longo desta dissertação, se baseiam, prioritariamente, na segunda gravação (o registro do espetáculo em Portugal), visto que esta apresenta melhor qualidade e exhibe as cenas completas. As diferenças entre a gravação no Rio e a gravação em Portugal estão pautadas no

¹ O espetáculo apresentou-se em Lisboa, já com cortes, tendo duração de cerca de duas horas.

fato de que a gravação carioca apresenta 120 minutos de um espetáculo com cerca de 240 minutos de duração, ou seja, há cortes ao longo de toda a gravação e as cenas estão editadas; enquanto que a gravação portuguesa apresenta 105 minutos de um espetáculo de 120 minutos (15 minutos foram perdidos no processo de cópia do registro do computador para o *pen drive*). Assim, apesar de o espetáculo ter sofrido cortes para a apresentação em Lisboa, as cenas que nele se apresentam possuem início, meio e fim. Além disto, de uma versão para a outra, há modificações no elenco e em alguns figurinos.

No quarto capítulo da segunda parte desta dissertação, analiso dois exemplos nos quais utilizo, também, a gravação feita no teatro Casa Grande. Tal fato se dá pela necessidade de análise de uma cena que não consta na versão portuguesa, além da análise comparativa do trabalho de dois atores fazendo um mesmo personagem. Visto que não é característico de uma encenação que dois atores revezem em um mesmo papel, lanço mão dos dois vídeos, já que a apresentação portuguesa conta com substituições no elenco. As imagens do espetáculo, apresentadas ao longo desta dissertação, são capturas de tela dos registros em vídeo a que tive acesso.

As principais questões que movem esta pesquisa são: Como a adaptação se revela no processo de encenação de *O que diz Molero*? De que forma a fricção entre texto literário e cena pode gerar efeitos de teatralidade? De que maneira se estrutura o sistema de objetos e qual sua importância na estruturação da escrita cênica do espetáculo *O que diz Molero*?

No intuito de responder a estes questionamentos, na primeira parte desta dissertação, me proponho a introduzir brevemente a trajetória do encenador Aderbal Freire-Filho no ramo teatral, tal como a proposta do romance-em-cena. Além disto, apresento algumas características estruturais da obra de Dinis Machado e informações sobre o espetáculo.

Em seguida, procurei localizar o conceito de adaptação no trabalho de Freire-Filho, a partir de modificações no discurso do diretor acerca do que este considera como adaptação, no que tange ao *romance-em-cena*, e também através de análise e seleção de alguns procedimentos utilizados pelo encenador diretamente na adaptação do romance e, posteriormente, na adaptação do

romance para a cena. Neste percurso, busco analisar de que maneira o conceito de teatralidade, a partir de autores como Josette Féral, Patrice Pavis e Denis Guénoun, pode ser entendido na obra de Freire-Filho, principalmente a partir do estabelecimento de uma linguagem anti-ilusionista. Neste sentido, destaco alguns exemplos nos quais a fricção entre o texto cênico e o texto romanesco se revela de maneiras distintas.

Por fim, exponho algumas características das personagens machadianas e sua apropriação pela equipe de criação do espetáculo. Além disto, proponho situar o ator como artista-criador, responsável, juntamente com o encenador, pela dramaturgia cênica do espetáculo *O que diz Molero*. Neste sentido, tentarei compreender o ator como um elemento fundamental do jogo e, portanto, da escrita cênica, além de peça chave na produção da teatralidade e na deflagração do humor no espetáculo.

Na segunda parte desta dissertação, apresento o espaço utilizado pela encenação de *O que diz Molero*, considerando a opção pelo palco à italiana, as escolhas feitas por parte do cenógrafo, além de analisar de que maneira os espaços-tempos ficcionais, observados no espetáculo, se relacionam. Neste sentido, destaco alguns exemplos nos quais é possível observar as interpenetrações espaço-temporais propostas no jogo cênico. Em seguida, procuro analisar algumas operações de encenação a partir do uso do cenário móvel do espetáculo, na perspectiva do uso do objeto como evocador de imagens e lugares, juntamente com outros elementos da encenação.

Por fim, destaco alguns usos dos objetos cênicos em relação ao trabalho de ator, a fim de entender de que maneira o diálogo entre o romance e a cena, visto por este viés, revela novas facetas no que diz respeito ao caráter anti-ilusionista do espetáculo. Os exemplos destacados apontam, quase sempre, para o uso redundante ou didático do objeto cênico, na medida em que este uso se mostra propositalmente ilustrativo. Ressalta-se ainda a importância dos objetos cênicos para o trabalho de ator, compreendendo a opção pela composição caricatural das personagens a partir de características do próprio romance.

Procurei, com esta pesquisa, entender os movimentos de adaptação que compõem a escrita cênica do espetáculo *O que diz Molero*, considerando os usos dos objetos e do espaço cênico como elementos fundamentais para o entendimento da teatralidade deste *romance-em-cena* e para a constituição de uma dramaturgia anti-ilusionista, baseada na exploração de jogos cênicos que colocam em foco o ator enquanto elemento de jogo, revelando, também, o uso da palavra enquanto matéria lúdica.

PARTE A) ADAPTAÇÃO: DO LIVRO PARA A CENA

“É o que diz Molero, há os que tomam o peso à palavra, os que lhe medem o comprimento e a altura, os que cheiram a palavra, os que espreitam para dentro dela”

Dinis Machado

1- O ENCENADOR E A PROPOSTA DO ROMANCE-EM-CENA: UM GÊNERO SEM NÚMERO E GRAU.²

Aderbal Freire-Filho nasce em Fortaleza em 1941 e radica-se no Rio de Janeiro a partir do ano de 1970, onde constituiria sólida carreira como diretor teatral, com mais de 40 anos de trabalho e pouco mais de 100 espetáculos. Quase duas décadas após sua chegada, Freire-Filho cria, em 1989, o *Centro de Demolição e Construção do Espetáculo*, ocupando, em Copacabana, o Teatro Glaucio Gill, na época fechado e em ruínas, segundo afirma o próprio diretor no boletim “Máquina de Pensar”, produzido por ele durante a ocupação do teatro. Em meio a uma obra de reconstrução, realizada pelo Governo do Estado (FUNARJ/EMOP) e idealizada pelos artistas do CDCE, que dura cerca de cinco meses, Freire-Filho promove, juntamente a um grupo de cerca de 30 artistas parceiros, uma programação de ocupação do espaço e apresentação de espetáculos. No ano seguinte, estreia o primeiro espetáculo da trilogia do *romance-em-cena* a partir do romance de João de Minas: *Mulher carioca aos 22 anos*. Segundo o diretor, a motivação para a encenação do primeiro *romance-em-cena* era dar uma resposta à produção teatral conforme se configurava na época:

Eu tive uma razão concreta para montar o primeiro, em 1989/90, *A mulher carioca aos 22 anos*. E a razão se insere no item demonstração de um teorema, de que falei antes. Falava-se muito contra a palavra no teatro, naquele momento. Uma má assimilação de novas tendências de vanguarda, uma leitura descontextualizada de Artaud. Chegou-se a dividir o teatro em teatro da palavra e teatro do corpo, ou da imagem, o que é um verdadeiro absurdo. Um teatro só da imagem é dança e um teatro só da palavra é rádioteatro (embora, e especialmente sobre a dança, seu status de teatro não possa ser recusado). E eu, arrogantemente, ou humildemente, como preferirem, quis demonstrar que um teatro pode ter muita palavra e muita

² No programa do espetáculo “O púcaro Búlgaro”, Aderbal se refere ao *romance-em-cena* como “um gênero sem número e grau, tão sem sentido como a vida, tão inútil como tudo”.

imagem, quis explodir esse raciocínio excludente. Portanto, escolhi um romance, nada mais cheio de palavras (...)³

O *romance-em-cena* consiste na encenação de romances, sem que haja a passagem da forma narrativa para a dialógica. No entanto, em cena, o diretor faz coexistir a narração (passado) e sua transformação em ação (presente) ao propor que os atores narrem as ações da personagem em terceira pessoa ao mesmo tempo em que as executam.

Torna-se necessário esclarecer que, a despeito de tantas adaptações romanescas para o palco a partir do século XX, em âmbito mundial, o termo *romance-em-cena* foi cunhado por Freire-Filho e diz respeito, especificamente, à sua prática, não se aplicando a outros espetáculos que possam vir a ter características parecidas. A necessidade de nomear sua prática veio do fato de “não querer simplesmente transformar um romance em uma peça de teatro”, como afirmou o próprio diretor em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*⁴. O desejo de preservar o texto do romance e seus elementos narrativos talvez justifique as suas primeiras declarações com relação à questão da adaptação. Ao se referir ao segundo espetáculo da trilogia, Freire-Filho afirmou, na mesma entrevista citada acima, não ter feito “uma adaptação, o livro está todo em cena, mesmo com alguns cortes”.

No entanto, o diretor reviu seu discurso e, em entrevista concedida para o *Jornal Plástico Bolha*, número 09, publicado poucos meses depois, em novembro do mesmo ano, admite ter operado, em suas encenações de romances, adaptações dos mesmos para a cena: “(...) embora eu tenha dito sempre que o *romance-em-cena* é a encenação de um romance sem adaptação, agora digo que é a adaptação de um romance com adaptação absoluta. E estou dizendo a mesma coisa.”

A mudança no discurso do diretor e a insistência de que se trata da “mesma coisa” estão diretamente ligadas ao entendimento do conceito de

³ DIEGUES, I. [*conversa sobre os romances que levou para o palco*]. Entrevista de Aderbal Freire-Filho ao *Jornal Plástico Bolha* em novembro de 2006.

⁴ ALMEIDA, R. [*Aderbal dá um banho*]. Entrevista de Aderbal Freire-Filho ao *Jornal do Brasil*, Caderno B em junho de 2006.

adaptação no teatro em seu sentido tradicional, e um alargamento deste conceito no que diz respeito ao pensamento dos ajustes entre o texto escrito e a escrita cênica, dos quais tratarei no decorrer deste capítulo.

Como já mencionado na introdução desta dissertação, a trilogia romance-em-cena abrange as encenações das seguintes obras: *A Mulher carioca aos 22 anos* (1934), *O que diz Molero* (1977) e *O Púcaro Búlgaro* (1964). Os romances foram escritos, respectivamente, por João de Minas, Dinis Machado e Campos de Carvalho, e foram encenados por Freire-Filho nos anos de 1990, 2003 e 2006.

2- O QUE DIZ MOLERO: VENDAVAL DE PALAVRAS, AVALANCHE DE IMAGENS.⁵

O romance *O que diz Molero* foi traduzido para seis idiomas, sendo considerado o maior sucesso literário de Dinis Machado, e teve sua primeira adaptação teatral no ano de 1994, em Lisboa. Segundo Roxana Eminescu, em *Novas coordenadas no Romance Português*, o texto revela sua potência teatral, entre outras coisas, pelo fato de todas as personagens só existirem como suportes de um discurso, além do conteúdo se resumir a palavras ditas, fixadas oralmente num tempo presente ou reportadas a um tempo passado, em discurso direto ou indireto. (EMINESCU, 1983, p.65)

O romance consiste no diálogo, mediado por um narrador, entre dois personagens: Austin e Mister DeLuxe. Em um escritório, os dois leem um relatório que Molero escreveu sobre a vida do quarto personagem, referido somente como “rapaz”. Assim, o romance trafega entre os diálogos de Mister DeLuxe e Austin, no presente, e a leitura do relatório que descreve ações do passado, envolvendo diversos outros personagens que brotam do relatório, em um *vai e vem*, temporal e espacial, interminável. Podemos observar em Machado o uso de narradores múltiplos, de múltiplas vozes de personagens que assumem alternadamente a narração, mantendo a sua equipolência. Destaco, a título de exemplo, duas personagens que assumem a narração: Austin, que narra os relatos de Molero, e o próprio Molero, que narra em seu relatório fatos da vida do “rapaz”. Este quadro se completa com a presença do narrador do romance, que faz a mediação dos diálogos entre Austin e Mister DeLuxe. Esta estrutura sugere certa instabilidade no que se refere à veracidade dos fatos narrados, passados de um a outro narrador como em um “telefone sem fio”.

A estrutura do próprio romance, como sugere Eminescu, é bastante teatral; a ocorrência de analepses durante toda a obra permitiu a exploração, por Freire-Filho, do recurso cênico do *flashback*. Assim, as cenas se revezam entre

⁵ Este título é uma apropriação da fala de Freire-Filho ao lembrar, em entrevista concedida à jornalista Beth Néspoli, de O Estado de São Paulo, em 2004, que seu desejo ao montar o primeiro romance-em-cena era o de fazer um teatro “que fosse a um só tempo um vendaval de palavras e uma avalanche de imagens”. (Estado de São Paulo, 04/06/04).

o espaço do escritório de Austin e Mister DeLuxe e vários outros locais contidos no relatório que aparecem como uma memória que inunda a cena a partir da reorganização dos cenários no espaço cênico. No entanto, o diretor trabalha a cena também de maneira mais complexa, problematizando os limites entre os espaços e tempos distintos, conforme analisarei no decorrer desta dissertação.

A montagem teatral brasileira, que estreou dia 17 de outubro de 2003 no Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro, foi sucesso de público e recebeu resenhas favoráveis dos críticos Macksen Luiz e Bárbara Heliodora:

O que diz Molero é um rio-mar, onde por sua vez fica provado que saber usar a palavra é saber curti-la, é usar o preciso, até mesmo o óbvio, quando este conduz à imagem mais viva e imaginativa, e ao mesmo tempo inteligível, pronta a dialogar com um imenso espectro de interlocutores.⁶

O que diz Molero se nutre da efervescência da palavra na sua capacidade de definir imagens e descobrir universos, e é sob esse plano essencialmente verbal que o diretor Aderbal Freire-Filho cria sua dramaturgia cênica, capaz de traduzir essa torrente em fonte teatral.⁷

Nos trechos destacados acima, percebe-se que, em seu segundo *romance-em-cena*, Freire-Filho parece conseguir alcançar, segundo estes especialistas, o equilíbrio entre o uso da palavra e da ação, entre o uso de elementos dramáticos e elementos narrativos, dos quais tratarei no decorrer deste capítulo. Tal empreitada contou com um elenco formado por Augusto Madeira, Claudio Mendes, Chico Diaz, Gillray Coutinho, Orã Figueiredo e Raquel lantas. Durante a temporada carioca, o ator Felipe Martins substituiu Chico Diaz em algumas apresentações. A cenografia foi concebida por José Manuel Castanheira e os figurinos por Biza Viana. A iluminação ficou a cargo de Maneco Quinderé, enquanto a Trilha Sonora foi composta por Dudu Sandroni. O elenco

⁶ HELIODORA, B. Quatro horas de uma peça memorável. *O Globo*. Rio de Janeiro, 22 out. 2003.

⁷ LUIZ, M. Celebração da Palavra. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 nov. 2003. Caderno B, p.3.

que se apresenta posteriormente em Portugal conta com Telmo Fernandes substituindo Orã Figueiredo, Isio Ghelman no lugar de Chico Diaz e Sávio Moll nos papéis feitos anteriormente por Augusto Madeira. O espetáculo foi vencedor do *prêmio Shell* de Melhor Direção e de Melhor Ator para Orã Figueiredo.

3- ADAPTAÇÃO: SENTIDOS PLURAIS

A proposta do *romance-em-cena*, de uma maneira geral, é a de encenar romances sem que haja a adaptação do texto romanesco para o texto dramático, como dito anteriormente. Em entrevista concedida a Eduardo Carvalho, Freire-Filho trata do novo gênero que afirma ter criado, e seu discurso pretende dar conta, justamente, deste ponto:

Como sou leitor de romances, li alguns romances com vontade de leva-los ao palco. Claro, podia fazer uma adaptação. Mas a vontade que eu tinha era de levar o romance, não uma peça adaptada daquele romance, descobrir a teatralidade do romance.⁸

Se considerarmos o termo *adaptação*, em seu sentido tradicional, como “transposição ou transformação de uma obra, de um gênero em outro”, de acordo com a definição dada por Patrice Pavis no verbete “adaptação” de seu dicionário de teatro, podemos compreender a resistência que o encenador apresentava ao uso do termo. De fato, ao recusar a adaptação, Freire-Filho se referia a uma adaptação literária. No entanto, ao fazer a revisão de seu discurso, o diretor considerou o alargamento do termo para as relações entre o romance escrito e sua encenação, considerando o *romance-em-cena* como uma grande adaptação de linguagens:

Eu achava que não podia chamar adaptação, achava que não era transcrição, até podia ser... E achava que tinha que ter um nome. Quando eu comecei a fazer não tinha nome. Eu não lembro em que altura dos ensaios, pois ensaiamos um ano e meio, eu peguei e cunhei essa expressão, esse termo “romance-em-cena”. Porque era um jeito particular de fazer. Era o romance que eu dizia que era sem adaptação. Hoje em dia passei a dizer que é com muita adaptação. A diferença que quando eu dizia “sem adaptação” eu estava me referindo a uma adaptação literária. [...] Agora quando eu falo que é com muita adaptação, é porque para que aquilo vire uma peça, tem que sofrer um

⁸ CARVALHO, E. [*Um homem de teatro*]. Entrevista de Aderbal Freire-Filho para a revista SESC-Rio em outubro de 2008, publicada no Blog Coisas de Teatro em 07 de junho de 2010.

processo de recriação muito grande. (FREIRE-FILHO *in* DIAS, 2015, p.117-118)

No caso de “O que diz Molero”, consta na ficha técnica do primeiro programa do espetáculo, apresentado no Teatro Casa Grande, a informação de que uma adaptação teria sido feita pelo encenador, juntamente com seu diretor assistente Dudu Sandroni e com o ator Gillray Coutinho. Em entrevista concedida a mim, o ator Augusto Madeira afirma que:

O que aconteceu foi o seguinte: Molero, a gente ensaiou durante oito, dez meses. No início a gente ensaiava duas vezes por semana, três vezes por semana. A gente se encontrava e ia tentando levantar as coisas e o Aderbal não podia estar presente nessa época [...] então quem tocou esse projeto no início foi o Dudu, que era o assistente de direção e o Gil, que é o Alter ego do Aderbal, mas a palavra final é do Aderbal. Eu sinto que o Aderbal foi muito mais generoso em dividir os créditos porque a palavra final era sempre dele. Inclusive quase tudo que a gente levantou antes dele chegar, ele refez tudo (risos). (MADEIRA, 2016)

Sobre esta mesma questão, o ator Gillray Coutinho afirma desconhecer a informação que consta no programa e comenta que a adaptação se resume basicamente a cortes no texto, e é totalmente feita por Freire-Filho. No entanto, Coutinho se disponibilizou a criar um grupo de e-mail para facilitar meu contato com a equipe da peça, a fim de esclarecer esta dúvida. Durante a troca de e-mails, Dudu Sandroni também afirmou desconhecer a informação que consta no programa do espetáculo; e, em uma das poucas respostas que pude obter de Freire-Filho, o diretor faz um gracejo com o termo adaptação para explicar sua alusão na ficha técnica:

Sobre a adaptação, tudo o que posso dizer é que não houve adaptação. É da natureza do que viemos a chamar de romance-em-cena não haver nenhuma adaptação literária, isto é, passar o texto original de narrativo a dramático. Tanto que quando montei Moby Dick não o qualifiquei como romance-em-cena, porque aí sim houve uma adaptação. E quanto a adaptação cênica, isto é, adaptar o romance a cena, ela é a própria essência da encenação, ou seja, a mise-en-scène. Não sei porque essa alusão a adaptação nessa ficha técnica. Talvez porque o Gil, o Dudu e eu estávamos nos adaptando a vida de produtores, pois fomos os sócios da falida empresa que produziu o espetáculo. Ou porque era uma adaptação nossa ao clima

teatral do momento, ao teatro Casa Grande incendiado, a uma vida de dureza, alguma coisa por aí. (FREIRE-FILHO, 2016)

Assim, o diretor reafirma sua recusa ao sentido tradicional do termo adaptação, porém, considera que a encenação do espetáculo é um movimento de adaptação inerente ao próprio fazer teatral. No entanto, há que se considerar que o pensamento sobre adaptação não deve estar restrito somente à adaptação literária *versus* adaptação cênica. Para o ator Augusto Madeira, a adaptação diz respeito às escolhas referentes aos cortes feitos no romance e à indicação dos enunciadores para cada trecho do romance. Neste sentido, o ator comenta:

A única coisa que ele (Freire-Filho) chama de adaptação é quando ele define na boca de quem aquilo vai. Porque quando você vai para a terceira pessoa, você diz 'Molero diz que o rapaz, na sua infância, gostava muito de andar pelas ruas do bairro' e 'não sei o quê'. Isso pode ser na boca de uma pessoa só, pode estar tudo na boca do rapaz [...] ele pode estar dizendo, ou o Descoiso, ou o Zuca, sei lá [...] Então a adaptação na verdade é decidir quem fala o que, o que é interessante destacar, né?! Onde você vai botar o foco [...] Então a adaptação é só isso, é escolha, é escolher o que interessa mais mostrar. Você não mexe no texto, você não mexe na obra literária, no sentido do que está escrito, como está escrito, você só mexe no que você destaca. (MADEIRA, 2016)

No processo de criação do espetáculo *O que diz Molero*, após um período inicial dos ensaios durante os quais se dedicou a fazer leituras e diversas experimentações com o romance, o elenco recebeu, de acordo com o relato do ator Augusto Madeira, cópias datilografadas e encadernadas da transcrição do romance já “adaptado”, ou seja, com indicações de enunciadores para cada trecho do romance. Na capa deste texto Freire-Filho incluiu as seguintes informações: “O que diz Molero- romance de Dinis Machado- *amulhercariocado* por Aderbal Freire-Filho”⁹. A adaptação sofreu novas alterações durante o processo de ensaios.

O texto *amulhercariocado* é a transcrição do romance, dividido entre os personagens, com uma série de cortes e outras operações realizadas pelo

⁹ Este material se encontra em anexo nesta dissertação.

encenador. A divisão do texto romanesco, transmutado em ação, na cena, permite a criação do que Juarez Guimarães Dias chama de “diálogos cênicos”:

No romance-em-cena os diálogos são cênicos, pois o narrativo-descritivo transforma-se em ação física e vocal pela divisão textual entre atores-personagens e pela sintaxe da cena, e a dramaturgia ultrapassa o texto literário em cênico no ambiente mesmo da sala de ensaio, a partir de experimentações de toda ordem. (DIAS, 2015, p.116)

Esta operação de divisão e a criação dos diálogos cênicos a partir do trabalho de atualização da narração através da ação, juntamente com alguns dos cortes operados no romance, garantem ao espetáculo certa dramaticidade, sem anular o poder da narrativa. Ressalta-se que as operações feitas no texto partem de um pensamento que já abriga a reflexão sobre a cena, como veremos em seguida.

3.1- Adaptação do romance: procedimentos de “amulhercariocamento”¹⁰ em *O que diz Molero*.

A explosão da figura do narrador em personagens-narradores distintos, sujeitos da ação e objetos da narração é um dos motes da proposta do romance-em-cena. Deve-se considerar, no caso de “O que diz Molero”, que a própria estrutura do romance já abriga uma multiplicidade de vozes, no que diz respeito à narração. O romance se estrutura um pouco como “Narradores de Javé¹¹”, no

¹⁰ Neste subcapítulo, trabalharei, prioritariamente, com a comparação entre o romance de Dinis Machado e o texto “amulhercariocado” por Aderbal Freire-Filho. Estão em pauta, portanto, os primeiros procedimentos de adaptação propostos por Freire-Filho, que não correspondem, necessariamente, ao produto final do espetáculo. Apenas em alguns casos, quando necessário, lançarei mão de comentários sobre a cena.

¹¹ *Narradores de Javé* é um filme brasileiro do ano de 2004, dirigido por Eliane Caffé. O filme narra a história do povoado fictício de Javé que está prestes a ser inundado para a construção de uma usina hidrelétrica. Para evitar o desastre, os moradores se unem para escrever um documento oficial contando a história da cidade e transformando-a em um patrimônio a ser preservado. Como a maioria dos moradores é analfabeta, a escrita fica a cargo de um único sujeito que começa a ser bajulado por todos que querem participar da “invenção da história do povoado”.

qual cada personagem contribui com uma parte da história, dando sua própria versão dos fatos, compondo o relatório de Molero. No entanto, apesar de tantas vozes, pode-se identificar um narrador central no romance, que não participa da história de maneira direta, mas media os diálogos entre Austin e Mister DeLuxe. No texto *amulhercariocado*, Freire-Filho anula este personagem. Observe-se o trecho do romance¹² que transcrevo em seguida, indicando em negrito todas as intervenções do narrador:

— Teve uma infância estranha: — **disse Austin.**

— Em última análise, todas as infâncias o são — **disse Mister DeLuxe.**

— Molero diz — **disse Austin** — que a infância do rapaz foi particularmente estranha, condicionada por questões de ambiente que fizeram dele, simultaneamente, actor e espectador do seu próprio crescimento, lá dentro e um pouco solto, preso ao que rodeava e desviado, como se um elástico o afastasse do corpo que transportava e, muitas vezes, o projectasse brutalmente contra a realidade desse mesmo corpo, e havia então esse cachoar violento do que era a espuma do que poderia ser, a asa tenra batendo à chuva.

— O quê? — **perguntou Mister DeLuxe.**

— É curioso pensar — **disse Austin, passando por cima da pergunta direta-** que o rapaz tirava burriés do nariz quando era pequeno, mas não os comia logo.

— há? — **fez Mister DeLuxe.**

— Não os comia logo — **acentuou Austin** —, colava-os à parede para os comer no dia seguinte.

— Houve uma pausa. — Gostava deles secos- **explicou.**

— É óbvio — **disse Mister DeLuxe-**, não estou a falar dos burriés, estou a falar das idiossincrasias de Molero. — **Debruçou-se sobre a secretária e virou uma folha do calendário de mesa**

— Ainda estávamos no dia de ontem- disse ele.¹³

Vejamos agora como este mesmo trecho do romance foi reelaborado por Aderbal Freire-Filho no texto “amulhercariocado”, utilizado pelos atores durante os ensaios:

¹² As referências de paginação do romance, devido a sua quantidade, serão citadas em notas de rodapé, a fim de minimizar as interrupções na leitura desta dissertação.

¹³ MACHADO, 2004, p.9-10.

AUSTIN: Teve uma infância estranha

MISTER DELUXE: Em última análise, todas as infâncias o são.

AUSTIN: Molero diz que a infância do rapaz foi particularmente estranha, condicionada por questões de ambiente que fizeram dele, simultaneamente, ator e espectador do seu próprio crescimento, lá dentro e um pouco solto, ~~preso ao que rodeava e desviado~~, como se um elástico o afastasse do corpo que transportava e, muitas vezes, o projetasse brutalmente contra a realidade desse mesmo corpo, ~~e havia então esse cacheoar violento do que era a espuma do que poderia ser, a asa tenra batendo à chuva.~~

MISTER DELUXE: O quê?

AUSTIN: Curioso pensar que o rapaz tirava meleca do nariz quando era pequeno, mas não comia logo.

MISTER DELUXE: hã?

AUSTIN: Não comia logo colava a meleca à parede para comer no dia seguinte. (pausa) Gostava dela seca.

MISTER DELUXE: É óbvio, não estou falando da meleca, estou falando das idiossincrasias de Molero (vira uma folha do calendário de mesa). Ainda estávamos no dia de ontem- disse ele.

Neste primeiro exemplo, podemos observar o apagamento do narrador do romance, que pode ser reconhecido em expressões como “disse Austin”, “perguntou Mister DeLuxe”, grifadas por mim. Ao operar o corte¹⁴ destas expressões, o diretor suprime elementos narrativos que são dispensáveis à encenação e reforça a estrutura do próprio romance, que alterna trechos de diálogo e narração. Isso significa dizer que Austin e Mister DeLuxe são personagens que, fugindo um pouco à lógica do *romance-em-cena*, não são responsáveis por narrar as ações que executam.

No decorrer do texto *amulhercariocado*, Freire-Filho opera a divisão das falas entre os personagens no nexo do que Juarez Guimarães Dias nomeia de *personagem referente* (Dias, 2015, p.135). Por esta lógica, cada personagem é responsável pela narração das ações que se referem a ela própria, como podemos observar no trecho do romance que cito abaixo:

- Por artimanhas muito suas- disse Austin- Molero conseguiu chegar a fala em Marselha com Madame Mireille Letour, que

¹⁴ Na maioria dos exemplos citados ao longo do capítulo pode-se observar também outros cortes operados no texto do romance e que são, considerando a obra completa, bastante significativos.

afinal sempre podia ter filhos, pois o seu segundo casamento, desta vez com sociólogo relativamente laureado chamado Raymond Letour, resultou em cheio como vida de família, tiveram duas crianças, um rapaz René e uma rapariga Jacqueline. **Molero entrevistou Madame Mireille Letour numa casa de chá de Marselha, ela trouxe o seu René.**¹⁵

No texto *amulhercariocado*:

AUSTIN: [...] Por artimanhas muito suas, Molero conseguiu ~~chegar a fala~~ encontrar em Marselha com Madame Mireille Letour.

#

MIREILLE LETOUR: Mireille, Madame Mireille Letour, afinal podia ter filhos, pois o seu segundo casamento, desta vez com um sociólogo relativamente laureado...

RAYMOND LETOUR: Chamado Raymond Letour

MIREILLE LETOUR: ...resultou em cheio como vida de família, tiveram duas crianças.

RENÉ: um rapaz, René.

JACQUELINE: E uma rapariga, Jacqueline.

MIREILLE LETOUR: **Madame Letour encontrou-se com Molero numa casa de chá de Marselha, ela trouxe o seu René.**

Com este exemplo, fica clara a lógica da divisão de texto a partir do personagem referente. Porém, ressalta-se uma alteração (grifada por mim na transcrição dos dois materiais) na última fala do texto *amulhercariocado* em relação ao romance. Pela coerência de divisão, este trecho deveria ser dividido da seguinte forma:

Molero: Molero entrevistou Madame Mireille Letour numa casa de chá de Marselha.

Mireille Letour: ela trouxe o seu René.

No entanto, por opção do encenador, Molero, quando aparece em cena, não emite nenhuma fala, e, durante toda a ação, olha para baixo, deixando seu rosto escondido pelo chapéu que usa. Portanto, apesar de seu corpo estar virado para a plateia, apresenta-se como uma figura enigmática, já que não é possível

¹⁵ MACHADO, 2004, p.111.

desvendar o rosto que ali se esconde. Segundo o ator Augusto Madeira, poucas pessoas percebiam, durante o espetáculo, que esta personagem era Molero.

Outro procedimento realizado pelo diretor é a criação de rubricas com indicações de ações, estados dos personagens ou até mesmo ideias para a encenação, visualizadas por Freire-Filho ao transcrever o romance, dividindo o texto entre as personagens. Estas rubricas são criadas livremente pelo encenador ou a partir da transformação/reaproveitamento de trechos que continham as indicações do narrador central, grifadas por mim, neste exemplo:

No romance, lê-se:

Austin — disse Mister DeLuxe, **levantando o auscultador do telefone e começando a discar um número** —, dê a Molero as férias indispensáveis [...] ¹⁶

No texto *amulhercariocado*:

MISTER DELUXE: **(levantando o auscultador do telefone e começando a discar um número)**: Austin, dê a Molero as férias indispensáveis [...]

Estas indicações não necessariamente vão compor o produto final do espetáculo. No caso citado acima, por exemplo, a encenação não conta com o uso de um telefone, e a ação de levantar o auscultador, indicada pelo diretor em rubrica, escrita a partir da fala do narrador central, passa a não existir.

No que diz respeito às indicações para encenação, destaco ainda o trecho abaixo:

No romance:

Temos a seita dos calmeirões, os Vai ou Racha — disse Austin —, que já tinham sido os Malhoas e os Roquetes, e que mais

¹⁶ MACHADO, 2004, p.206.

tarde seriam os Sertórios. O rapaz via-os, rua acima, rua abaixo, gingando o corpo, fazendo gestos vagamente obscenos para a janela das costureirinhas, combinando petiscadas, provocando quem passava, uma discussão, uns tabefes, umas sandes de presunto, uns copos de vinho tinto, a ronda nocturna pelas casas de prostitutas, as últimas anedotas contadas sob a lua alta e as estrelas, o jogo de moedas à luz esverdeada do candeeiro de gás, fantasmas movendo-se, os últimos de cada dia, na tranquilidade do bairro adormecido. Molero enumera-os: o Pé de Cabra, que era o chefe e que fazia contrabando de tudo, desde relógios suíços a cigarros Camel e Lucky Strike [...]¹⁷

No texto *amulhercariocado*:

DICKY TRACY (O próprio policial do bairro, que mais do que ninguém conhece todas as “fichas”, é quem faz as apresentações a Molero. Começa talvez falando para um gravador.): Temos a seita dos ~~calmeirões~~, os Vai ou Racha, que já tinham sido os Malhoas e os Roquetes, e que mais tarde seriam os Sertórios.

RAPAZ: O rapaz via-os, rua acima, rua abaixo, gingando o corpo, fazendo gestos vagamente obscenos para a janela das costureirinhas, provocando quem passava, ~~combinando petiscadas~~, uma discussão, uns tabefes, ~~uns sandes de presunto~~, uns copos de vinho tinto, a ronda noturna pelas casas de prostitutas, as últimas anedotas contadas sob a lua alta e as estrelas, ~~o jogo de moedas à luz esverdeada do candeeiro de gás~~, fantasmas movendo-se, ~~os últimos de cada dia~~, na tranquilidade do bairro adormecido.

DICKY TRACY: (Outras opções: filmar ou projetar com dois ou três atores, fazendo todos os tipos ao vivo, mostrando os personagens à mulher carioca e não na voz única do policial): O Pé de Cabra, que era o chefe e que fazia contrabando de tudo, desde relógios suíços a cigarros Camel e Lucky Strike [...]

Neste trecho, as rubricas indicam possibilidades de adaptações cênicas, que acabaram não se concretizando, já que o encenador não utiliza nenhum tipo de projeção nesta cena, ainda que haja o uso de projeção em outra cena, ao final do espetáculo, sendo substituída posteriormente por outros recursos ao longo das temporadas. Na encenação o diretor ainda opta por fazer uma nova divisão das falas, onde cada personagem (Pé de Cabra, Gil Penteadinho, Bexigas Doidas e outros) descreve a si mesmo, ao invés de serem descritos pelo policial. Pode-se observar também neste trecho a inserção da personagem Dick

¹⁷ MACHADO, 2004, p.36.

Tracy¹⁸ nesta cena, desde o seu início, ao passo que, no romance, Dick Tracy só aparecerá ao final de uma longa descrição sobre um episódio de pancadaria no bairro onde o Rapaz passou sua infância e ainda perguntará: “O que é que se passou?”. Este deslocamento cria camadas ficcionais na cena, pois Dick Tracy, sentado em uma cadeira, de costas para o público, inicia a narração como se estivesse sendo entrevistado por Molero, enquanto as personagens evocadas entram no palco e evoluem ao redor da mesa do policial, dando sequência à narração, se materializando enquanto memória do policial, que, por sua vez, também se configura como uma personagem de memória, constante no relatório de Molero.

Outro procedimento identificado na comparação entre o texto *amulhercariocado* por Freire-Filho e o romance é a tradução. Dias (2015, p.141) observa em sua tese a tradução de palavras estrangeiras para o português. Como exemplo, destaca a tradução de *antiques* por “antiguidades” e *bowling* por “boliche”. Além disso, pude identificar a tradução de palavras do português de Portugal para o português do Brasil, além da reescrita de algumas expressões em que a conjugação verbal se dá de maneira distinta no Brasil e em Portugal, como se observa a seguir:

No romance:

[...] nesta altura o Betinho Ranhoso falava no Boris Karloff, que o Boris Karloff andava sempre metido na morgue a cortar as pessoas, tirava-lhes bifés [...]¹⁹

No texto *amulhercariocado*:

¹⁸ Dick Tracy é uma personagem de quadrinhos, muito popular na cultura pop americana. Trata-se de um detetive policial criado por Chester Gould em 1931, ganhando, posteriormente, adaptações para rádio, cinema e TV. (GUIA DOS QUADRINHOS, 2017).

¹⁹ MACHADO, 2004, p.82.

BERTINHO RANHOSO: Nesta altura o Bertinho Ranhososo falava no Boris Karloff, que o Boris Karloff andava sempre metido na morgue cortando as pessoas, tirava-lhes bifés.

Neste trecho, podemos observar a substituição das expressões “estás a falar” e “a cortar as pessoas” pelo gerúndio “estás falando” e “cortando as pessoas”. Este tipo de operação parece querer aproximar o romance do português brasileiro, promovendo alterações que minimizem o estranhamento de linguagem por parte do público. Pode-se verificar operações como estas no decorrer de todo o texto *amulhercariocado*. Observa-se também, no material videográfico, que a palavra “morgue” foi substituída por “necrotério”, seguindo a lógica de tradução apontada anteriormente.

Freire-Filho trabalha a tradução também de maneira inversa, ou seja, ao invés de traduzir um vocábulo estrangeiro para o português, o diretor traduz a palavra do português para a língua estrangeira, a fim de, por exemplo, caracterizar uma personagem. Um exemplo disto se dá na cena em que Madame Meirelle Letour se encontra com Molero em uma casa de chá. Meirelle leva consigo seu filho René que se apresenta, em cena, como “René, um menino *diabolique*”, ao passo que, no romance, lê-se: “René, um menino diabólico”²⁰. Esta tradução, entretanto, só pode ser verificada na comparação entre o romance e o material videográfico, pois não consta no texto *amulhercariocado*, o que leva a crer que tenha sido criada durante os ensaios. Por ser uma composição baseada na caricatura do sotaque francês, o recurso tem efeito cômico.

Ainda sobre o procedimento de reescrita, observa-se no texto *amulhercariocado* outro tipo de ocorrência, derivada da necessidade de reorganização de um trecho do romance pelo diretor, a partir dos cortes propostos por ele, conforme o trecho abaixo:

No romance:

[...] a editora publicou o poema como prefácio de um livro que tinha sido traduzido por Leduc, mas sugeriu que o poema do

²⁰ MACHADO, 2004, p. 111.

rapaz se chamasse “maravilhosa viagem”, ficando a ode a Leduc como subtítulo. Por razões comerciais, interessava à editora que o título do prefácio fosse “maravilhosa viagem”, o que não prejudicava sobremaneira as intenções do rapaz, que tinha a ode a Leduc em subtítulo e via assim salvaguardados os seus motivos de ordem sentimental. Acabou por ser feita uma edição de luxo, com *cocktail* de lançamento [...]²¹

No texto *amulhercariocado*:

[...] a editora publicou o poema como prefácio de um livro que tinha sido traduzido por Leduc, mas sugeriu que o poema de rapaz (por razões comerciais) se chamasse “maravilhosa viagem”, ficando a ode a Leduc como subtítulo. ~~Por razões comerciais, interessava à editora que o título do prefácio fosse “maravilhosa viagem”, o que não prejudicava sobremaneira as intenções do rapaz, que tinha a ode a Leduc em subtítulo e via assim salvaguardados os seus motivos de ordem sentimental. Acabou por ser feita uma edição de luxo, com *cocktail* de lançamento.~~

Neste trecho, podemos verificar um tipo de reescrita que difere da apontada anteriormente. A expressão “por razões comerciais” é deslocada para a frase anterior e operam-se cortes no texto. Neste exemplo não há a substituição de um vocábulo ou expressão por outros, mas há a reorganização e cortes do trecho do romance, sem que este perca seu sentido original, ganhando objetividade.

Este tipo de procedimento se aproxima, de forma sutil, ao que Dias (2015) chama de deslocamento, e que diz respeito a um trecho destacado do romance e levado a outra parte do romance, reorganizando a narrativa. Ao analisar os romances-em-cena *A Mulher Carioca aos 22 anos* e *O Púcaro Búlgaro*, o autor verifica a ocorrência do que considera um procedimento de edição. Pode-se verificar, na análise dos materiais de *O que diz Molero*, o uso do deslocamento quando o diretor retira do início do romance o trecho da narração que apresenta “um amigo da família que tinha o rato Mickey tatuado no peito” e o reinsere em outra parte do texto, muitos episódios depois, onde esta personagem aparece pela segunda vez.

²¹ MACHADO, 2004, p.26

O objetivo deste subcapítulo é o de destacar alguns dos procedimentos mais relevantes no intuito de dar visibilidade ao trabalho de adaptação do romance. Neste sentido, evidenciam-se os procedimentos de corte, divisão de texto entre personagens, criação de rubricas cênicas e a tradução de palavras e expressões do português de Portugal para o português do Brasil, assim como a reescrita e o deslocamento de blocos textuais. Levou-se em consideração o mapeamento de procedimentos elencados em pesquisa anterior²², com os quais foram estabelecidos diálogos.

3.2- Adaptação de linguagens: a busca pela síntese em *O que diz Molero*.²³

A despeito de todos os procedimentos operados diretamente no romance de Machado, pode-se dizer que o maior movimento de adaptação proposto por Freire-Filho, com a colaboração dos atores, diz respeito à transposição da linguagem do romance para a linguagem cênica. Segundo Freire-Filho, a passagem do romance ao palco é conduzida pela busca da teatralidade:

O que o romance-em-cena faz é extrair a dramaturgia oculta no texto, escolher personagens que serão postas em cena, situações, lugares, uns sim e outros não. Enfim, escreve-se uma peça de teatro dentro de um romance, andando pelos labirintos que constroem uma obra dentro daquela [...] Ou como na anedota do escultor que tira tudo que não é elefante da pedra, para esculpir o elefante, tiramos tudo o que não é peça e encontramos a peça dentro do romance.²⁴

A investigação da teatralidade que estaria oculta no romance corresponde ao desenvolvimento da escrita cênica do espetáculo, que vai se tornar, segundo o diretor, uma síntese entre o gênero dramático e o gênero narrativo:

²² Refiro-me ao livro “Narrativas em cena: Aderbal Freire Filho e João Brites”, lançado em 2015, fruto da tese de doutorado sanduíche de Juarez Guimarães Dias na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- UNIRIO.

²³ Neste subcapítulo, trabalharei com a comparação entre o romance de Dinis Machado, o texto “amulhercariocado” por Aderbal Freire-Filho e as cenas disponíveis nos registros videográficos.

²⁴ CARVALHO, E. [*Um homem de teatro*]. Entrevista de Aderbal Freire-Filho para a revista SESC-Rio em outubro de 2008.

(...) A outra busca foi pelo equilíbrio do teatral, e isso não é possível sem ter antes lido Brecht, o cara que, digamos, reconciliou a ilusão do teatro. Dividiu o teatro em aristotélico e não aristotélico ou épico e dramático. No fundo do peito de todo artista de teatro está a busca da síntese. E o romance-em-cena é a minha síntese: uma coisa ao mesmo tempo épica e dramática, narrativa e não narrativa, aristotélica e não aristotélica. Então, sem nenhuma presunção, eu dou um passo adiante de Brecht.²⁵

A propósito da fala do diretor, ressalta-se que a arte teatral, desde o seu surgimento, abriga elementos épicos e dramáticos, alternando narração e ação, como no caso da tragédia grega, na qual o coro é responsável, em parte, por narrar ações ao invés de encená-las. Portanto, o que Freire-Filho parece inserir é uma maior convivência entre a *diegesis* e a *mímesis*, visto que narração e representação da ação (neste caso, da ação narrada) coexistem na maior parte do espetáculo, ao invés de se alternarem.

Destaca-se também que a síntese seria um termo apropriado à fusão de dois elementos diferentes, gerando um terceiro elemento, o que não parece ser o caso do *romance-em-cena*, visto que, na maior parte do tempo, os atores executam ações corporais correspondentes ao que está sendo narrado, podendo em outros momentos executar ações opostas à narração. Ou seja, a ação está prioritariamente ligada ao trabalho corporal, visto que o texto é narrativo, ainda que sugira tais ações, enquanto que a narração está ligada ao que é dito, ainda que voz seja corpo, por mais que o extrapole. Portanto, se estamos falando de ação física e narração oral, pode-se dizer que não há uma fusão, e sim uma coexistência destas duas instâncias que, justamente por não ser sempre pacífica, permite revelá-las enquanto elementos separados que coabitam a encenação.

No que diz respeito ao Teatro Épico, são inegáveis as heranças que Bertolt Brecht legou ao pensamento do teatro do século XX, principalmente no que diz respeito ao movimento de resgate dos elementos narrativos pelo teatro. Ressalta-se, no entanto, que o Teatro Épico possui uma série de características específicas das quais Freire-Filho não se apropria; assim, a herança brechtiana

²⁵ Entrevista concedida por Aderbal Freire-Filho ao Jornal do Brasil em 04 de junho de 2006.

parece estar mais ligada ao que Patrice Pavis denominou de “ênfatização lúdica da teatralidade da representação. O épico, nesse caso, serve mais para questionar as possibilidades e limites do teatro do que para uma interpretação pertinente da realidade.” (PAVIS, 1999, p.110).

De fato, Freire-Filho debruça-se bastante sobre a questão da teatralidade em suas possibilidades cênicas, da qual trataremos mais adiante. Pode-se notar a preocupação de Freire-filho de que sua escrita cênica se configure como uma valorização do teatral, no sentido do não ilusionismo. Além disto, entendendo que sua proposta já parte do distanciamento que a narração impõe, os procedimentos adotados pelo diretor tratam de valorizar o jogo que as ações propostas pelos atores estabelecem com o romance, a fim de revelar a potência teatral surgida do atrito entre as linguagens.

3.3- Adaptação de linguagens: a busca da teatralidade na escrita cênica de *O que diz Molero*.

A noção de teatralidade, como se sabe, tem sido tratada de modo controverso pelos críticos e historiadores de teatro ao longo dos séculos XX e XXI. A ensaísta Josette Féral, na defesa da não normatização do conceito de teatralidade, passa a distinguir teatralidades plurais, ligadas ao contexto de produção nos quais os espetáculos se inserem. Neste sentido, para Féral, é possível dizer que “não há assuntos mais teatrais que outros, imitações mais teatrais que outras e que a teatralidade tem a ver com o próprio processo de representação” (FÉRAL, 2015,p. 97)

Esta definição é importante para que se possa entender de que forma se dá a composição da teatralidade em um espetáculo específico; que tipo de jogo se instaura; quais as relações estabelecidas entre os elementos do jogo teatral. O entendimento de que cada espetáculo produz um tipo específico de

teatralidade faz com que este conceito se aproxime, como sugere Patrice Pavis, do conceito de encenação ou, até mesmo, de texto cênico²⁶.

A aproximação entre os conceitos de teatralidade e de texto cênico parece interessar na medida em que considera o ato da representação como momento deflagrador da mesma; ou seja, a teatralidade não existe *a priori* porque o texto cênico não pode existir sem os outros elementos do espetáculo. A teatralidade, então, estaria ligada, também, à relação que se estabelece entre palco e plateia no momento da representação. É nesta perspectiva, nascida entre *ópsis* e *práxis*, que Denis Guénoun considera a teatralidade como a vinda do texto ao olhar:

As palavras pertencem originariamente ao universo sonoro. Não são vistas. O que o teatro quer, o que ele produz, aquilo sobre o que trabalha é colocar à vista, é o ato de mostrar as palavras-que estão, por natureza, no elemento do invisível. O teatro quer exhibir o invisível, dá-lo a ver (...) A teatralidade é a vinda do texto ao olhar. Ela é este processo pelo qual as palavras saem de si mesmas para produzir o visível. (GUÉNOUN, 2003, p.46)

Um dos pontos que me parece de fundamental importância no que tange à busca da teatralidade na encenação do romance *O que diz Molero* é justamente o jogo que se estabelece no processo de dar visibilidade à palavra. Não se trata somente da valorização da palavra enquanto texto literário a ser falado, mas da proposição de procedimentos cênicos que se coloquem em relação à palavra, atritando, por vezes, narração e ação; tratando-a como matéria, subvertendo-a. Significa dizer que a palavra se torna um dos elementos do jogo, não há submissão da cena ao texto, sendo este último apenas uma das matérias da cena, por vezes virado do avesso, por vezes unificado à ação.

Os dois procedimentos citados abaixo foram conceituados, por Juarez Dias, respectivamente, como “*ilustração*” e “*subversão*”, e comentados em seu livro²⁷. Segundo o autor:

A ilustração busca uma redundância entre o discurso verbal e o discurso cênico, mas pode apresentar um resultado menos

²⁶ O texto cênico segundo Patrice Pavis se configura como “a relação de todos os sistemas significantes usados na representação e cujo arranjo e a interação formam a encenação”. (PAVIS, 1999, p. 408-409)

²⁷ Cf. DIAS, 2015, p. 157-158

interessante, porque pleonástico, enquanto a subversão dissocia os dois discursos. (DIAS, 2015, p.157)

Destaco abaixo dois trechos do espetáculo nos quais podemos verificar diferentes relações estabelecidas entre o que é dito pelos atores e suas ações corporais. O primeiro exemplo que destaco dá conta, justamente, da proposta principal do espetáculo, qual seja a combinação entre narração e ação; a primeira sugerindo distanciamento, e a segunda, atualização. Este atrito indicado pela atualização do tempo da narrativa através da ação revela a cena a partir do jogo anti-ilusionista que ela propõe e, conseqüentemente, expõe sua teatralidade:

No romance:

(...) como o facto de o pai jogar **bowling**²⁸ com garrafas, quando lá no bairro ainda ninguém sabia o que era o **bowling**, isto depois de beber o conteúdo das garrafas, eram garrafas de vinho, cerveja, aguardente e o mais que viesse, ele ficava bêbado e depois jogava **bowling** e partia as garrafas com uma bola de pratas de chocolates.²⁹

No texto *amulhercariocado*:

#

O PAI — (bêbado) — Como o fato do pai jogar **boliche** com garrafas, quando lá no bairro ainda ninguém sabia o que era o **boliche**, isto depois de beber o conteúdo das garrafas, eram garrafas de vinho, cerveja, aguardente e o mais que viesse, ele ficava bêbado e depois jogava **boliche** e partia as garrafas com uma grande bola de papel prateado de chocolates.

Segue abaixo a descrição do trecho da encenação, observada em vídeo, correspondente aos recortes destacados acima. Nos próximos exemplos, me referirei às descrições das cenas observadas em vídeo como “romance-em-cena”:

²⁸ Grifo meu. Observa-se a tradução da palavra Bowling, no romance, para Boliche, no texto *amulhercariocado*. No entanto, na apresentação feita em Portugal, nota-se o retorno da palavra Bowling.

²⁹ MACHADO, 2004, p. 10.

(O Pai está parado, segurando a garrafa, balança o corpo para frente e para trás como se estivesse embriagado. O rapaz e os investigadores veem a figura do pai e Austin acompanha o relatório e o pai com o olhar)

PAI: como o fato de o pai jogar **bowling** com as garrafas

(Anda em direção ao lado esquerdo do palco)

PAI: isto depois de beber o conteúdo das garrafas

(O rapaz vai em direção ao pai como quem quer retirar a garrafa de sua mão, mas o pai o espanta com um gesto acompanhado de um “psiu”- o rapaz recua)

PAI: ele ficava bêbado

(Apoia a garrafa no chão e volta para a direita do palco, andando de costas, muito cambaleante)

PAI: e depois jogava **bowling**

(Segura uma bola imaginária)

PAI: e partia as garrafas com uma grande bola de papel prateado de chocolates

(Simula o arremesso da bola invisível e cai no chão).



Figura 1: Pai jogando boliche.

Neste trecho, podemos observar o recurso do uso literal da narração, ou seja, o personagem-narrador executa as ações que narra, sem pretender subverter o que está sendo narrado; apenas ilustrar, tornar atual. A imagem gerada pela cena pretende remeter à imagem sugerida pela narração.

Em outro momento, podemos verificar o movimento oposto no que diz respeito à relação narração x ação, ou seja, o que Dias (2015) conceitua como “subversão”, ressaltando a comicidade como uma das características mais marcantes de *O que diz Molero*. Esta comicidade pode ser verificada a partir de diversas situações, das quais se destaca como uma operação frequente o jogo da contradição entre o corpo e o discurso, ou seja, o personagem-narrador narra uma situação enquanto, fisicamente, executa a ação oposta, ocasionando uma contradição imagética, normalmente de efeito cômico.

No romance:

(...) ele tinha continuamente nos ouvidos os gemidos da mãe, o ranger da cama e o som das garrafas partidas, apertava a cabeça com as mãos, esteve no limiar da loucura, foi ela que o salvou, envolveu-o no maior dos carinhos, inventou as carícias mais leves, mais suavemente penetrantes³⁰.

No texto *amulhercariocado*:

RAPAZ: (..) ele tinha continuamente nos ouvidos os gemidos da mãe, o ranger da cama e o som das garrafas partidas, apertava a cabeça com as mãos, esteve no limiar da loucura.

PETITE MIREILLE: Foi ela que o salvou, inventou as carícias mais leves, mais suavemente penetrantes (...)

No romance-em-cena:

(O rapaz está em pé, com as mãos na cabeça, dando algumas voltas pelo espaço como se estivesse com muita dor e La Petite Mireille está deitada num lençol no chão).

³⁰ MACHADO, 2004, p.17.

RAPAZ: ele tinha continuamente nos ouvidos os gemidos da mãe, o ranger da cama e o som das garrafas partidas, apertava a cabeça com as mãos, esteve no limiar da loucura.

PETITE MIREILLE (levanta): Foi ela que o salvou

(Joga o rapaz no chão, sobre um lençol, deitado de barriga para cima e sentando em cima dele na região pubiana)

PETITE MIREILLE: inventou as carícias mais leves

(Simula um tapa forte no rosto do rapaz)

PETITE MIREILLE: mais suavemente

(Chupa o dedo indicador)

PETITE MIREILLE: penetrantes

(Simula penetração anal com o dedo enquanto ele levanta a cabeça olhando para a plateia em um grito mudo).



Figura 2: Rapaz e La Petite Mireille- simulação de penetração anal.

Neste exemplo, a palavra é subvertida pela ação e o jogo da convivência entre os contrários gera o efeito cômico, revelando novamente a teatralidade do encontro entre a narração e a ação quando a oposição dá a ver o próprio jogo.

Há, ainda, no que tange à escrita cênica do espetáculo, algumas operações que merecem destaque justamente por serem inserções mais ou menos sutis feitas pelos atores e/ou encenador, criando relação com o romance,

mas extrapolando-o para compor o texto cênico. Estas inserções podem ser categorizadas em quatro tipos: inserção de situação, inserção de lugar, inserção de cacos ou citações de referências externas. Vejamos abaixo um exemplo que combina uma série de inserções:

No romance:

Leduc — disse Austin — o da cadeira de rodas[...] há muitas páginas do relatório dedicadas a Leduc.

— Esse é o ginasta, não é? — perguntou Mister DeLuxe.

[...] Ele tinha feito ginástica a vida inteira, especializou-se em argolas, a sua ambição era fazer um Cristo perfeito e demorado, trabalhou 15 anos para isso. Tudo aconteceu no dia seguinte, como se o destino quisesse brincar com ele — Austin acendeu um cigarro e prosseguiu: — Ele tinha feito um Cristo perfeito e demorado, os braços bem abertos e o cronometro a marcar o tempo que era a sua meta, isto ao fim de 15 anos a erguer o corpo nas argolas, acima abaixo, acima abaixo. No dia seguinte, ele foi celebrar, ergueu a taça de champanhe um pouco acima do nível dos olhos, via as bolinhas estalarem no líquido dourado, não chegou a beber o champanhe, deu-se a desordem, Leduc não era chamado para ali, um tipo deu-lhe com uma cadeira nas costas e ele ficou reduzido àquilo. Quinze anos para fazer um Cristo perfeito e demorado e depois, estupidamente, a cadeira de rodas para o resto da vida.³¹

No texto *amulhercariocado*:

AUSTIN (folheando o relatório) – Leduc, o da cadeira de rodas. Há muitas páginas do relatório dedicadas a Leduc.

MISTER DELUXE: Esse é o ginasta, não é?

#

LEDUC: Ele tinha feito ginástica a vida inteira, especializou-se em argolas, a sua ambição era fazer um Cristo perfeito e demorado, trabalhou 15 anos para isso. Tudo aconteceu no dia seguinte, como se o destino quisesse brincar com ele. Ele tinha feito um Cristo perfeito e demorado, os braços bem abertos e o cronometro marcando o tempo que era sua meta isto ao fim de 15 anos a erguer o corpo nas argolas, acima abaixo, acima abaixo. No dia seguinte, ele foi celebrar, ergueu a taça de champanhe, via as bolinhas estalarem no líquido dourado não chegou a beber o champanhe, deu-se a desordem.

O AGRESSOR: Um sujeito deu-lhe com uma cadeira nas costas.

³¹ MACHADO, 2004, p.21

LEDUC: E ele ficou reduzido àquilo. Quinze anos para fazer um Cristo perfeito e demorado e depois, estupidamente, a cadeira de rodas para o resto da vida.

#

No romance-em-cena:

AUSTIN (apontando para a coxia): Leduc, o tal da cadeira de rodas [...] há muitas páginas do relatório dedicadas a Leduc.

(Pega sua cadeira e posiciona à frente da mesa, virada para o público).

MISTER DELUXE: Esse é o ginasta, não é?

(Pega sua cadeira e posiciona à frente da mesa, virada para o público).

AUSTIN: Aham.

(Austin coloca uma flor no cabelo para representar uma personagem feminina e Mister DeLuxe pega dois copos e uma espécie de babador para representar um garçom. Entra um terceiro ator, que fará o agressor, e simula um beijo agressivo na mulher e depois a larga. Entra o ator que fará Leduc com uma garrafa de champanhe na mão. Leduc e o agressor sentam-se de frente para o encosto das cadeiras; de costas para o público. Enquanto isto, o garçom pega taças de champanhe nos arquivos no fundo do palco e vem servir a mesa. A mulher se posiciona ao lado do agressor que bate na sua bunda e a abraça. Ela acena para Leduc)

LEDUC: Ele tinha feito ginástica a vida inteira, especializou-se em argolas, a sua ambição era fazer um Cristo perfeito e demorado

(Levanta, vai para a esquerda do palco, abrindo a cena e faz gestos como se estivesse se equilibrando nas argolas)

LEDUC: trabalhou 15 anos para isso, erguer o corpo nas argolas, acima abaixo, acima abaixo (gestos). No dia seguinte, ele foi celebrar

(Vai em direção à mesa para se sentar e a mulher pega sua mão e coloca em seu seio sem que o homem veja)

LEDUC: oooh!!! (Leduc senta) ergueu a taça

(Eles brindam, a mulher roça a perna em Leduc sem que o homem veja)

LEDUC: nem chegou a beber o champanhe, deu-se a desordem

(O agressor vê a mulher roçando a perna em Leduc, bate com a mão na mesa, Leduc levanta e se posiciona à esquerda do palco, o rapaz passa correndo ao fundo do palco, com gestos de quem quer evitar a confusão, o agressor pega a cadeira de Leduc e depois movimenta-se pelo espaço estalando os dedos até chegar ao fundo do palco à esquerda, enquanto a mulher apoia o copo de champanhe sobre a mesa e pega outra cadeira gritando e se escondendo atrás dela, posicionando-a na frente de seu rosto como quem não quer ver a briga, à direita do palco. O garçom sai e volta com uma cadeira de rodas, posicionando-a atrás de Leduc, no lugar indicado pelo agressor que ainda estala os dedos.)

O AGRESSOR: um tipo deu-lhe com uma cadeira nas costas

(O agressor segura a cadeira no ar como quem vai acertar em Leduc, a mulher apoia sua cadeira no chão neste mesmo momento e o agressor sai, colocando a cadeira atrás da mesa de frente para o público e rindo histrionicamente enquanto a mulher se movimenta pelo espaço como quem está constrangida com a baderna e o segue, mas não chega a sair do palco; antes disto, tira a flor do cabelo e já vira Austin. Leduc sentando-se na cadeira de rodas, fala como se tivesse algum problema que retarda a fala, se cobre com um cobertor dado pelo garçom)

LEDUC: Quinze anos para fazer um Cristo perfeito e demorado e depois, estupidamente, a cadeira de rodas para o resto da vida.



Figura 3: “Deu-se a desordem”.

Nesta cena, podemos perceber uma inserção que envolve a escolha do local onde se passa a ação, que não é citado no romance, mas pode ser sugerido pelos elementos: champanhe, comemoração e um tipo desconhecido, justificando a escolha do bar. Inserção que envolve também a criação de uma ação para justificar a agressão do homem sobre Leduc, que no romance se justifica apenas com a frase “Leduc não era para ali chamado”. Há ainda a criação de personagens que não são narradores, mas participam da cena de modo a compor a ação criada pelo encenador.

As inserções de situação, como se configuram acima, podem ser encontradas ao longo de toda a encenação. Verifica-se, por exemplo, na cena em que o personagem identificado como um “amigo da família que tinha o rato Mickey tatuado no peito” aparece pela primeira vez. Freire-Filho cria, para introduzir este personagem, uma cena de jantar ambientada na casa do rapaz. Não há qualquer menção a um jantar no romance. Diniz Machado sublinha apenas o fato de o amigo da família frequentar a casa do rapaz e se debruça na relação do amigo da família com a mãe do rapaz e com o próprio rapaz.

Encontra-se, ainda, outro tipo de inserção, de extrema liberdade poética, operada pelo encenador: a citação. Neste caso, a alusão a uma cena clássica do cinema mundial, pertencente ao filme “O grande Ditador”, de Charles Chaplin, onde o mesmo brinca com o globo terrestre. Em Molero, o personagem rapaz

entra em cena com um globo terrestre inflável e faz uma partitura na qual o joga como uma bola, antes de elencar os nomes dos lugares do globo por onde o rapaz fez suas andanças. Não há falas durante a partitura.



Figura 4: citação à cena de “O Grande Ditador”, de Charles Chaplin.

Esta inserção, que se relaciona diretamente com o romance, na medida em que há nele várias referências a obras cinematográficas, inclusive a “Tempos Modernos”, em outro trecho, ao mesmo tempo é completamente alheia ao romance, na medida em que, na leitura, nada indica esta referência específica, principalmente no trecho onde foi inserida. Destaca-se que a referência não pretende reproduzir a crítica feita pela cena chapliniana original, sendo usada de forma totalmente livre. Este procedimento de citação funciona como mais um artifício a produzir o efeito de distanciamento, na medida em que remete imediatamente a um outro contexto, exterior ao da encenação.

Ressalta-se ainda a incorporação de pequenos “cacos” ao texto do romance. Estas inserções ocorrem durante o processo de ensaios do espetáculo ou ainda durante a temporada, a partir de propostas dos atores. Segundo o ator

Augusto Madeira, apesar de haver uma preocupação por parte dos atores e do diretor no sentido de evitar os “cacos”, alguns acabam sendo autorizados:

[...] tem caco bom e caco ruim. A gente evita fazer, já que a gente tá dizendo que a gente tá fazendo o romance inteiro, que é super fidedigno, a gente procura não fazer, mas os cacos, muitas vezes são irresistíveis. E é muito engraçado porque o ator é um bicho muito sem-vergonha; o primeiro caco ele fala baixinho, pra sentir. Dependendo da reação, aí ele já fixa um pouco mais. Até que um dia alguém pergunta “você vai continuar com aquele caco?” ou então tipo “deixa apodrecer” e aí, ele pode se efetivar ou cair por própria censura interna. Então se você reparou nos cacos, provavelmente foram cacos autorizados, autorizados que eu digo, aceitos. Mas geralmente não é uma coisa que a gente estimula muito não. São poucos.

Um exemplo do procedimento de inserção de caco pode ser observado abaixo. Estas inserções não podem ser verificadas no vídeo da temporada carioca – elas são verificadas somente na versão portuguesa, ambas feitas pelo ator Claudio Mendes, o que leva a crer que foi criada durante as temporadas.

No romance:

[...] e depois Zuca descobriu os leilões de roupa em segunda mão.

Mister DeLuxe franziu o sobrolho.

— Os leilões — explicou Austin — eram extremamente concorridos, vinham muitas mulheres de outros bairros, enchiam a velha sala, ali Zuca roçava-se por elas, aquilo era o supremo prazer de Zuca, um verdadeiro frenesi. O rapaz acompanhava-o, ficava a ver as habilidades de Zuca, que primeiro fazia experiências, encostando-se às mulheres, a ver se davam, como ele dizia, se uma se afastava Zuca procurava outra, depois metia as mãos e não sei o que mais. Um dia uma mulher fez escândalo, um homem agarrou Zuca pelo pescoço, segurou-o pelo pescoço com a mão esquerda e com a outra mão esbofeteou-o dezenas de vezes.³²

No texto *amulhercariocado*:

ZUCA: (...) e depois Zuca descobriu os leilões de roupa em segunda mão.

³² MACHADO, 2004, p.30-31.

UMA MULHER: Os leilões eram extremamente concorridos, vinham muitas mulheres de outros bairros, enchiam a velha sala.

ZUCA: Ali Zuca roçava-se por elas, aquilo era o supremo prazer de Zuca, um verdadeiro frenesi.

RAPAZ: O rapaz acompanhava-o, ficava vendo as habilidades de Zuca.

ZUCA: Zuca primeiro fazia experiências, encostando-se às mulheres, para ver se davam, como ele dizia, se uma se afastava Zuca procurava por outra, depois metia as mãos e não sei o que mais.

UMA MULHER: Um dia uma mulher fez escândalo.

UM HOMEM: Um homem agarrou Zuca pelo pescoço, com a mão esquerda levantou-o do chão com a outra mão esbofeteou-o dezenas de vezes.

No romance-em-cena:

(Zuca e os quatro atores que fazem os outros meninos do bairro na cena anterior estão à direita do palco, numa meia lua, como quem cochicha). Zuca fala:

ZUCA: e depois Zuca descobriu os leilões de roupa em segunda mão.

(Dois atores, que chamarei de ator 1 e 2, pegam as cadeiras que estavam perto da mesa e as posicionam à direita e à esquerda baixas do palco, triangulando com a mesa; Zuca e o rapaz saem de cena; entra uma atriz carregando uma cesta de roupas, posicionando-a sobre a mesa e mexendo nela juntamente com o ator que chamarei de ator 3. Os atores 1, 2, 3 e a atriz representam personagens femininos nesta cena)

ATRIZ (mexendo nos tecidos e colocando um deles em volta do pescoço): Os leilões eram extremamente concorridos.

(Os atores 1 e 2 também ficam em volta da mesa).

ATOR 1: vinham muitas mulheres de outros bairros (mexendo na cesta).

(Zuca e o rapaz entram; o ator 2 coloca um lenço no pescoço e vai se sentar na cadeira à direita.)

ATOR 3: enchiam a velha sala

(Mexendo na cesta e colocando um lenço no pescoço)

ZUCA (roçando-se no ator 1, que apoia as mãos sobre a mesa e rebola como quem está gostando do assédio): ali Zuca roçava-se por elas, aquilo era o supremo prazer de Zuca

(Roçando-se no ator 3, que fica parado como quem está tenso)

ZUCA: um verdadeiro frenesi.

RAPAZ: O rapaz acompanhava-o, ficava a ver as habilidades de Zuca

(Zuca olha para o ator 2, que está perto da cadeira à direita; o rapaz o segue até a direita do palco para observar.)

ZUCA: Zuca primeiro fazia experiências, encostando-se às mulheres, a ver se davam

(Roçando-se no ator 2, que está com a perna em cima da cadeira com a bunda para o alto, como quem ajeita o sapato).

ATOR 2: Ui, que isso!

(Sai de perto e vai em direção à mesa).

ZUCA: se uma se afastava Zuca procurava outra, depois metia as mãos e não sei o que mais.

(Alisa o corpo da atriz e roçando-se nela por trás, ela grita e se vira para ele)

ATRIZ: Um dia uma mulher fez escândalo.

(Ator 3 coloca uma boina que estava escondida dentro da cesta, durante a ação anterior, e agora faz papel de um homem; pega Zuca e o leva para a frente da mesa, de costas para o público; as mulheres se posicionam à esquerda para assistir à ação; o rapaz assiste a cena do lado direito do palco, perto dos arquivos)

ATOR 3: um homem agarrou Zuca pelo pescoço com a mão esquerda, levantou-o do chão e com a outra mão esbofeteou-o dezenas de vezes.

(O homem segura a cabeça de Zuca e os dois atores se movimentam como se o homem batesse a cabeça de Zuca contra a mesa; o barulho produzido pela batida, no entanto, é feito pelo próprio Zuca, que bate a mão na mesa em

sincronia com o movimento da cabeça, enquanto as mulheres soltam gritos agudos de pavor.)

Neste exemplo, podemos observar a inserção da exclamação “Ui, que isso!”, atribuída ao ator 2, na minha descrição da cena, e que diz respeito a uma interjeição, que acompanha a reação corporal do ator 2 ao se assustar com o assédio de Zuca.

Segue abaixo outra inserção de caco, observada no espetáculo. Este, no entanto, foi incorporado durante o processo de ensaios, e consta, inclusive, no texto *amulhercariocado* (em uma anotação a lápis feita pelo ator), como se pode observar na comparação entre os trechos abaixo:

No romance:

[...] calejou as mãos em Pequim e aprendeu a dizer meu amor em chinês, através de uma mulher que lhe deu a tigela de arroz mais saborosa de sua vida [...]³³

No texto *amulhercariocado*:

RAPAZ: [...] calejou as mãos em Pequim e aprendeu a dizer meu amor em chinês.

CHINESA: Através de uma mulher que lhe deu a tigela de arroz mais saborosa da sua vida. Xop shui!

RAPAZ: Eu ti Xop Shui Tb!

No romance-em-cena:

RAPAZ (ajoelhado no chão de frente para o público): calejou as mãos em Pequim e aprendeu a dizer meu amor em chinês.

CHINESA (ajoelha ao lado do rapaz com uma tigela na mão): Através de uma mulher que lhe deu a tigela de arroz mais saborosa da sua vida, né? Xop shui! (oferece a tigela ao rapaz).

³³ MACHADO, 2004, p. 167-168.

RAPAZ (chega a cabeça mais perto dela e fala carinhosamente): Eu te Xop Shui também.

CHINESA (assustada): Ihhhhh! (sai de cena).

Observa-se, na comparação entre o romance e o texto *amulhercariocado*, a inserção das expressões “Chop suey” e “Eu te Chop suey também” como um diálogo entre as personagens que brinca com o fato de o rapaz ter aprendido a dizer “meu amor” em chinês, logo depois se confundindo com o nome da comida, o que leva a personagem “chinesa” a se assustar e ir embora. Estas inserções aparecem escritas a lápis no texto *amulhercariocado*, como uma anotação feita pelo ator, explicando, deste modo, que a grafia não seja correta, já que a preocupação do ator era com a pronúncia. Estes cacos eram reproduzidos em cena por Chico Diaz e Augusto Madeira na temporada carioca, mas passaram a ser enunciados por Ísio Ghelman e Sávio Moll, atores que substituíram os dois na temporada portuguesa. Diferente do primeiro exemplo, não é um caco que sugere “interjeição” – ele foi incorporado ao texto. Observa-se ainda, no cotejamento do texto *amulhercariocado* com o romance-em-cena, um caco de interjeição na última fala da “chinesa”.

Os “cacos”, em geral, são utilizados com a função de interjeição, como uma necessidade do ator de ter alguma fala que acompanhe sua reação corporal, na cena. Destaco ainda que são poucos os “cacos” utilizados ao longo do espetáculo.

No intuito de lançar um olhar para o trabalho de adaptação cênica realizado pelos artistas envolvidos, este subcapítulo buscou revelar o conceito de teatralidade conforme entendido por esta pesquisa, tal como elencar alguns procedimentos referentes à adaptação da linguagem romanesca para a linguagem cênica, quais sejam: o trabalho das cenas a partir dos procedimentos de “ilustração” e “subversão”, além das inserções propostas pela encenação. As inserções especificadas referem-se a inserções de situação, lugar, personagens, “cacos”, além do procedimento de citação, pela cena, de obra externa ao romance.

4- O ATOR NO TRÂNSITO ENTRE O ROMANCE E A CENA

A busca pela teatralidade do romance, como foi visto, se associa também às diversas operações de adaptação que, muitas vezes, no ato da representação, se tornam cômicas, justamente por expor o jogo teatral e revelar a escrita cênica em seu movimento anti-ilusionista. Pode-se dizer que o cômico é uma das marcas do espetáculo *O que diz Molero*, em parte pelas operações de adaptação, em parte pelas características do próprio romance. Neste sentido, o ator Gillray Coutinho diz que:

O Molero é muito engraçado, o livro é muito engraçado [...] mas o Molero é um humor mais lusitano [...] a gente aqui, “brasileiramente” deu outra contribuição, acho que é um pouco junto as duas coisas. (COUTINHO, 2016)

Em *O que diz Molero*, pode-se dizer que, juntamente com o lirismo que acompanha, sobretudo, a figura do “rapaz”, o romance apresenta muitos traços de comicidade na descrição de situações e na infinidade de personagens que brotam da narrativa. Nota-se que Machado apresenta, frequentemente, as personagens através de frases ligeiras ou indicadas superficialmente por suas profissões, como, por exemplo: “Zuca, o adolescente azougado”, “o maior vendedor de sapatos do mundo”, “o guarda da última fronteira”, “Leduc, o ginasta”. Este procedimento criativo parece se aproximar do que Antonio Candido define como “personagens de costume”, que são:

[...] apresentadas por meio de traços distintivos, fortemente escolhidos e marcados, por meio, em suma, de tudo aquilo que os distingue vistos de fora. Estes traços são fixados de uma vez para sempre, e cada vez que a personagem surge na ação, basta invocar um deles. Como se vê é o processo fundamental da caricatura, e de fato ele teve seu apogeu, e tem ainda a sua eficácia máxima, na caracterização de personagens cômicos[...] (CANDIDO, 2014, p.61).

No espetáculo, Freire-Filho opta por valorizar a composição de Machado. Além de materializar em cena quase a totalidade das personagens citadas por Machado, Freire-Filho cria outras tantas, justificando, assim, a escolha pela caricatura que, juntamente aos objetos de caracterização, se mostra um recurso facilitador da identificação das personagens, além de ser interesse do diretor valorizar a comicidade dos romances que encena. Neste sentido, Augusto Madeira afirma:

O Aderbal achou uma crônica do Dinis Machado, que o título da crônica é, se não me falha a memória “existe sempre um lado cômico para qualquer situação da vida”, o título não era esse, mas era alguma coisa assim. Para todas, a morte, o velório, sempre tem um lado cômico. [...] a gente ficou muito com isso na cabeça, sabe?! [...] era um norte nosso, segundo o próprio autor, que a gente respeitou muito.” (MADEIRA, 2016)

Esta declaração vai de encontro à ideia de fidelidade ao autor, muito recorrente no discurso dos artistas envolvidos nos processos do romance-em-cena, e que foi problematizada por Márcio Freitas em sua dissertação de mestrado “Cenas da voz: a sonoridade no teatro de Aderbal Freire Filho, Moacir Chaves e Jefferson Miranda”³⁴. Entende-se que o recurso da caricatura não representa para o encenador a escolha por um procedimento de construção simplificada de personagens; apenas significa a opção por um procedimento mais eficiente no sentido da identificação da personagem pelo público. Assim, Freire-Filho ressalta em entrevista concedida a Juarez Guimarães Dias (2011, p.156) que a caricatura “precisa ser verdadeira [...] a caricatura exige o humor, exige uma observação de humor. E todos eles são bons comediantes, tem humor.”

O cômico em cena, especificamente, é destacado por alguns dos procedimentos realizados pelo diretor, mapeados no subcapítulo 3.3, e mediados pelo ator, que materializa estes procedimentos e, além disto, trabalha na composição das personagens, colaborando efetivamente para a teatralidade

³⁴ Cf. FREITAS, 2013, p.103-120.

do espetáculo ao se mostrar como um elemento carnal da escrita cênica. Segundo Josette Féral:

[...] o ator é, ao mesmo tempo, produtor e portador da teatralidade. Ele a codifica, inscreve-a em cena por meio de signos, de estruturas simbólicas trabalhadas por suas pulsões e seus desejos enquanto sujeito, um sujeito em processo que explora seu avesso, seu duplo, seu outro, a fim de fazê-lo falar. [...] o corpo do ator é um dos elementos mais importantes da teatralidade em cena. (FÉRAL, 2015, p.93).

No espetáculo, o jogo do ator na composição de personagens revela a teatralidade de sua própria criação, portanto, de sua condição de ator, pois as composições, propositadamente exageradas, sugerem certo distanciamento, já que o processo caricatural envolve o exagero e mostragem de predicados específicos das personagens. Neste sentido, André Paes Leme, em sua dissertação de mestrado "*D. Quixote: uma dupla paródia nas mãos do chapitô*"³⁵, ao se referir a um teatro anti-ilusionista, comenta que:

O actor distanciado vê a cena e pode, quando quiser, fazer parte dela, e mais, na personagem que quiser. Esta figura distanciado do drama é a origem de tudo. O actor distanciado controla o jogo, é árbitro e ao mesmo tempo jogador. Podemos afirmar que a liderança do ator na encenação épica é mais evidente, e que, como afirmou Brecht, a posição passiva do espectador é desfeita. O actor distanciado pode manipular o outro actor, pode também ser apenas a voz de uma personagem que está a ser vivida corporalmente por outro, ou o contrário. Pode ainda ter uma ação corporal comprometida com a ação vivida pela personagem, mas ter a ação verbal desvinculada da primeira. O corpo e a voz, agem em sentidos diferentes, e até mesmo opostos. Os atores reconhecem-se no palco não como personagens, mas sim como participantes de um jogo. (PAES LEME, 2008, p.24).

³⁵ André Paes Leme defendeu seu mestrado na Universidade de Lisboa, onde estudou sobre a montagem de Dom Quixote pela Companhia do Chapitô. Em sua Dissertação, Paes Leme analisa a escrita cênica do espetáculo, principalmente a partir do estudo da comédia e do teatro gestual.

Entendido assim, como elemento central do jogo cênico, responsável pela composição de dezenas de personagens, materializando em cena uma infinidade de ações propostas pela narrativa, o ator se revela como elemento fundamental da escrita cênica de *O que diz Molero*, participando do processo de montagem como dramaturgo³⁶, ao lado do encenador, a partir do desenvolvimento de um processo dialógico entre todos os artistas envolvidos no ato criador. Neste sentido, Gillray Coutinho afirma que, no caso do trabalho com Freire-Filho, não existe uma proposta pré-concebida: “a proposta é elaborada nos ensaios com as pessoas, por isso tantas experimentações.”

O ator, no *romance-em-cena*, é reconhecidamente o elemento fundamental da encenação, como podemos observar no próprio discurso do diretor, que afirma que, se tivesse que escolher um elemento destacado do espetáculo, “escolheria o ator e diria que o ator é tudo em um espetáculo” (Aderbal Freire-Filho *in* CARVALHO, 2008). Não é por acaso que o processo de montagem do *romance-em-cena* se estrutura sobre uma base dialógica muito forte, ao passo que oferece muita liberdade criativa aos atores. Neste sentido, Augusto Madeira afirma que Freire-Filho interfere pouco na criação dos atores:

[...] ele não diz o que é, ele diz o que não é. Quando você pisa fora da raia, ele tem um “ataque epilético”. Mas, ele não te diz como correr dentro da raia. Ele não te diz como dançar, mas não pode beijar a moça enquanto dança, é a regra do estatuto da gafieira, mas como você vai dançar, não. (MADEIRA, 2016)

A partir das falas de Coutinho, de Freire-Filho e de Madeira, pode-se observar a valorização do ator enquanto artista-criador no espetáculo *O que diz Molero*. É esta trupe de comediantes que, a partir de diversas operações cênicas, será responsável por revelar a teatralidade e o humor do espetáculo, seja através da composição de personagens, entendida também dentro do espectro da

³⁶ O conceito de dramaturgia, aqui, abrange “tanto o texto de origem quanto os meios cênicos empregados pela encenação” (PAVIS, 1999, p.113).

performance individual de cada ator, seja através da execução de marcações cênicas, ou outros recursos utilizados em cena.

Destaca-se em *O que diz Molero*, a título de exemplo, quatro momentos do espetáculo, nos quais a comicidade é explorada. Estes exemplos, de certa forma, expõem uma característica forte da peça, qual seja a utilização de uma variedade de recursos cênicos, muitos deles considerados como clichês, em benefício da criação de situações que favoreçam a comédia. Segundo o ator Gillray Coutinho (2016), o humor facilita o contato entre os atores e a plateia. Passo, então, a enumerar e comentar esses quatro momentos nos quais se explora recursos cômicos.

- os recursos Clownescos:

Na cena comentada anteriormente nesta dissertação, na qual a personagem “Zuca” leva uma surra de um homem após assediar algumas mulheres nos leilões de roupa em segunda mão, são utilizados recursos clownescos para simular a pancadaria, como se verifica nesta descrição: o homem segura a cabeça de Zuca e os dois atores se movimentam como se o homem batesse a cabeça de Zuca contra a mesa; o barulho produzido pela batida, no entanto, é feito pelo próprio Zuca, que bate a mão na mesa em sincronia com o movimento da cabeça, enquanto as mulheres soltam gritos agudos de pavor.

Neste exemplo, apesar de Zuca estar virado de costas para o público, fica claro o recurso utilizado. Ao longo do espetáculo, também são utilizados tapas no rosto, ao estilo Clownesco, recurso no qual é exposto o mecanismo em que o ator agressor golpeia o ar, enquanto o ator agredido vira o rosto juntamente com um grito ou gemido, como se tivesse recebido o tapa.

- a contradição entre corpo e figurino:

Uma das personagens que compõe o relatório de Molero é um ilustrador, a quem o rapaz conhece por intermédio de Leduc. Segundo a narrativa, o ilustrador, em dado momento, se apaixona por uma “bela nórdica” e resolve ir embora para Pasárgada para viver o romance, despedindo-se, então, de Leduc e do rapaz.

Em cena, a personagem da bela nórdica, que é mencionada pelo ilustrador e faz uma breve aparição, é feita pelo ator Orã Figueiredo, na temporada do Rio de Janeiro, e pelo ator Telmo Fernandes, nas apresentações de Portugal. Entende-se que uma personagem caracterizada apenas como “bela nórdica” apresente certos traços ligados a padrões de beleza europeus, estabelecidos culturalmente, sendo eles: pele branca, olhos claros, cabelos lisos e loiros. Apesar disso, o diretor opta por utilizar o biótipo oposto na medida em que tanto Orã quanto Telmo, além de serem homens, são barrigudos. Esta escolha é proposital visto que o encenador opta por não lançar mão da atriz Raquel lantas, disponível neste momento da encenação. As características físicas dos atores foram exploradas na composição dos figurinos no sentido de valorizar a contradição entre o figurino e o corpo que o está usando, de modo a explorar o humor surgido deste atrito.

O resultado é que o público escuta “bela nórdica”, mas vê um homem vestido de mulher, propositalmente, de maneira bem grosseira. Pode-se considerar que esta é uma outra maneira de trabalhar o conceito de *subversão* visto anteriormente – dessa vez, como contradição entre imagem e palavra. Os figurinos usados na primeira e na segunda versão são diferentes, mas os dois servem bem ao efeito cômico. Na primeira versão, o figurino revela mais o corpo do ator, visto que é composto por uma peruca loira, um bustiê e uma saia *saint-tropez*; já na segunda versão, o ator apresenta-se com um vestido longo e uma peruca menos arrumada.



Figura 5: Telmo Fernandes como “bela nórdica”.

Este recurso, utilizado pelo diretor, poderia soar como uma crítica ao próprio modelo de beleza proposto pelo autor, mas não parece ser esse o caso, visto que o diretor utiliza outras vezes o recurso do “travestimento”, em cenas nas quais a representação feminina ecoa, no mínimo, pejorativa. Segundo Dias (2015), o “travestimento”, histórico no campo teatral, é utilizado como um procedimento de comicidade no *romance-em-cena*, que:

subverte a visão tradicional dos gêneros, evidencia o caráter de representação de um papel, pode estimular a construção caricatural e revela que masculino e feminino são construções culturais, ainda que a distinção prevaleça para o senso comum (DIAS, 2015, p.154-155)

No entanto, o travestimento, ao longo do espetáculo, nem sempre resulta em efeito cômico, já que a composição de personagem, por vezes, está balizada por traços alheios às designações de gênero; ou seja, há momentos em que os atores não se esforçam em fazer dos estereótipos de gênero, piada. Observa-se, por exemplo, que a atriz Raquel Lantás compõe personagens masculinos ao longo do espetáculo e, no entanto, o que está em foco no trabalho de Lantás não é a ridicularização de traços masculinos estereotipados; ou seja, ela se apropria destes traços quando, por exemplo, faz uma voz mais grave, anda de maneira mais masculina, com movimentos mais retos, como foi culturalmente estabelecido para os homens, porém, a atriz não exagera estes traços a fim de

torná-los engraçados, pois o foco de suas composições está em alguma outra característica da personagem. Um exemplo disto é a personagem do vampiro humano, que é masculina, mas o foco está em fazer uma personagem sombria, bizarra, misteriosa, e, mesmo que as cenas do vampiro humano tenham certo humor, tal fato se dá pela situação que se estabelece entre esta personagem e as personagens das crianças do bairro, que, por acreditarem que o vampiro humano é, de fato, um vampiro, têm reações exageradas de medo ao se depararem com esta figura. No entanto, ao retratar personagens femininos, Raquel Lantás tende a criar tipos de mulheres escandalosas, muitas vezes gritando de maneira exagerada em diversas cenas, e, ainda que o efeito não resulte exatamente cômico, parte do mesmo princípio das composições feitas por homens: a ridicularização dos traços femininos.

No caso da representação feminina por homens, a caricatura se estabelece a partir de alguns estereótipos de gênero, como a voz fina, ou movimentos leves e lânguidos, e o efeito cômico está relacionado diretamente ao exagero destes traços. Destaca-se que a composição da mãe do rapaz pelo ator Cláudio Mendes é a única composição que não está baseada na frivolidade como característica feminina; no entanto, a personagem, que, no romance, sofre violência doméstica, é marcada pela expressão corporal da submissão em todas as cenas do espetáculo, passando boa parte do tempo olhando para baixo, falando baixo ou realizando tarefas domésticas que não constam no romance, mas são inseridas na encenação.

Um ponto que chama atenção no espetáculo é a banalização em torno da representação de um episódio de estupro, citado anteriormente. A cena é feita de forma que uma mesma partitura de movimentos seja repetida três vezes pelos atores envolvidos em cena, gerando efeito cômico e risos na plateia. Estes exemplos revelam as opções do encenador por um tipo de humor que está mais pautado no estereótipo de gênero do que no processo de construção caricatural pura e simplesmente.

Retomando o exemplo específico da “bela nórdica”, citado acima, podemos observar que, na temporada carioca, o ator Orã Figueiredo entra em cena vestido de mulher, com uma roupa sensual, que deixaria à mostra seus

atributos físicos; no entanto, além de ele ser um homem, seu corpo não se enquadra nos padrões de beleza, como a magreza que a roupa exigiria. Assim, o figurino soa muito grosseiro e a aparição desta figura em cena já causa o riso. O ator, entretanto, não tenta representar o estereótipo feminino nos gestos e no andar; ele apenas entra em cena e fica parado, o que acentua a figura andrógina e o efeito cômico.

Na apresentação em Portugal, o ator Telmo Fernandes veste um figurino que acentua menos o jogo entre sua forma física e a roupa, ainda que a peruca seja bem exagerada, apresentando-se bem descabelada, diferente da peruca utilizada por Orã Figueiredo. Neste caso, o ator já entra em cena com uma composição caricatural no andar e nos gestos. Como a personagem da “bela nórdica” não possui falas, o ator fica olhando para a plateia e fazendo uma série de poses, teoricamente sensuais, mas que se tornam cômicas por estarem sendo executadas por uma figura propositadamente grotesca.

- Valorização de situações cômicas através da marcação cênica:

Um exemplo deste procedimento pode ser observado na cena em que Zuca e seus amigos (as crianças do bairro do rapaz) encontram uma personagem que acreditam ser um “vampiro humano”.

Na primeira imagem, Zuca, que aparece em pé e à esquerda, na frente de Descoiso, começa a puxar assunto e a provocar o “vampiro humano” que se encontra separado dos demais, à direita da imagem abaixo. O vampiro humano se aproxima bruscamente e gera a segunda imagem, quando as crianças caem gritando e formando rapidamente esta segunda composição de corpos no espaço. O vampiro se aproxima ainda mais um pouco e os atores repetem o recurso: gritam e afastam ainda mais os corpos. O efeito cômico, aqui, se dá pelo exagero da reação das crianças à aproximação do “vampiro”; assim, os corpos, que antes estavam descontraídos, se apresentam, subitamente, na segunda imagem, tensos e congelados em uma pose. A repetição do jogo acentua o efeito cômico obtido.



Figura 6: Zuca, junto a seus amigos, provoca o vampiro humano.



Figura 7: O vampiro humano se aproxima de Zuca e seus amigos.

- o recurso cômico do *gramellot*.

O recurso do *gramellot* é um clichê teatral do qual Freire-Filho se apropria para, mais uma vez, produzir um efeito cênico cômico. O trecho do romance, destacado abaixo, não apresenta comicidade por si só. Ela está diretamente ligada ao uso do *gramellot*, valorizado pelo trabalho do ator enquanto bom comediante; ou seja, os tempos e o ritmo de sua fala, as modulações de sua voz, a sua expressão corporal, contribuem para a comédia.

No romance:

[...] conheceu uma corista em Barcelona, apaixonaram-se à primeira vista, estiveram três dias na cama a fazer amor, a tocar castanholas e a contar os pelos do peito dele, aquilo acabou quando o ensaiador da revista para qual ela tinha sido contratada irrompeu no quarto dizendo as últimas em jugoslavo, ele era indubitavelmente jugoslavo[...]³⁷

³⁷ MACHADO, 2004, p.173

Na primeira parte do trecho destacado acima, o ator Ísio Guelman, representando o rapaz, e o ator Cláudio Mendes, que representa a corista, deitam numa cama localizada na esquerda média do palco, trocando carícias. O ator Gillray Coutinho entra pelo lado direito do palco, fazendo movimentos aleatórios com os braços e dizendo para o público:

ENSAIADOR: aquilo acabou quando o ensaiador da revista para a qual ela fora contratada (virando-se para ela) vagabunda! (voltando-se para o público) irrompeu no quarto lhe dizendo as últimas em iugoslavo (vira-se para ela e fala em *gramellot*, terminando sua fala com a palavra “gonorreia”. Em seguida, para de mexer os braços, e comenta com o público) ele era indubitavelmente iugoslavo (sai do palco mexendo o corpo descontroladamente e falando em *gramellot*).

Neste exemplo podemos verificar que o efeito cômico da cena está ligado ao uso alternado entre a narração e o *gramellot*, de onde se destaca palavras reconhecíveis como “gonorreia”. A expressão corporal do ator ajuda a realçar este efeito e o uso deste recurso acaba por revelar uma contradição entre a cena e o que está sendo dito na narrativa: “disse as últimas em iugoslavo” e “ele era indubitavelmente iugoslavo”. Ou seja, antes de falar com uma linguagem reconhecidamente sem sentido, inclusive sem a preocupação de imitar nenhum sotaque específico, o ator diz ao público que aquela linguagem se trata do iugoslavo, reafirmando a informação após o uso do *gramellot*. Aqui, pode-se considerar que a *subversão* entre o que é feito e o que é dito está presente.

Para além dos exemplos mencionados acima, destaca-se um trecho no qual o humor aparece claramente ligado à subjetividade de cada ator, no processo de composição da personagem. Pode-se observar que uma mesma cena, representada por atores diferentes, pode apresentar claras distinções na composição de personagens e, conseqüentemente, no produto final da cena enquanto objeto a ser lido, como vimos no caso da bela nórdica feita por Orã Figueiredo e, posteriormente, por Telmo Fernandes. Neste sentido, em observação aos registros em vídeo da apresentação carioca e da apresentação portuguesa de *O que diz Molero*, destaca-se uma das cenas do espetáculo na

qual são apresentados diversos personagens de uma família que têm, como ponto pacífico, o fato de nunca morrerem de morte natural. Nesta cena, na apresentação carioca, Orã Figueiredo faz o personagem “pai”, responsável por narrar o seguinte trecho: “já o pai, colecionador de armas de fogo, estava sempre a limpá-las, espreitara um dia pelo cano de uma espingarda que devia estar descarregada, o facto é que não estava” (MACHADO, 2004, p.109). Na apresentação portuguesa, este trecho fica ao encargo de Telmo Fernandes.

Na apresentação carioca, Orã Figueiredo entra em cena com uma espingarda na mão e se posiciona na direita baixa do palco, de frente para a plateia, bate com a espingarda vigorosamente no chão e diz, sempre olhando para a espingarda:

PAI: já o pai

(Insere um arame no cano da espingarda puxando-o, muito rápida e vigorosamente, para cima e para baixo como quem quer desentupi-la. Aproveitando o timbre grave da sua voz, diz:)

PAI: colecionador de armas de fogo, estava sempre a limpá-las

(Retira o arame)

PAI: um dia espreitara pelo cano de uma espingarda que devia estar descarregada

(Olha para o cano e aperta o gatilho que faz um barulho.)

PAI (seco e informativo): o facto é que não estava.

(Sai rapidamente)

O ator narra esta situação com clareza, porém, sem muitas nuances de intenção, aproveitando-se de uma composição vocal mais grave e, corporalmente, apresentando-se com movimentos rápidos e vigorosos. O fato de não valorizar nenhum trecho da narração, no sentido de dar peso à morte narrada, ou algo do gênero, gera um efeito cômico, principalmente na fala “o facto é que não estava”, enunciada de maneira seca e informativa, logo depois do tiro que ele simula receber ao apertar o gatilho. Esta fala se torna cômica porque emitida de maneira surpreendente.

Nota-se que este trecho não está desconectado do que foi visto anteriormente pelo público, e já se estabeleceu uma situação cênica que, juntamente com o romance que narra mortes, de certa forma, absurdas, abre lugar para o riso. No entanto, cabe ressaltar que as escolhas dos atores são responsáveis por conduzir o público ao riso, valorizando momentos diferentes da narração. Neste sentido, destaco agora o mesmo trecho narrado acima, feito pelo ator Telmo Fernandes, na apresentação portuguesa:

Telmo Fernandes entra em cena com uma espingarda na mão, óculos de grau no rosto. Anda recurvado e com passadas relativamente lentas, como um idoso. Entra em cena e se posiciona na direita baixa do palco, de lado para a plateia, e diz com uma voz um pouco trêmula e aguda:

PAI: e o pai (Austin se aproxima e o ajuda a ficar de frente para a plateia. Olhando agora para a plateia, ele repete)

PAI: e o pai, colecionador de armas de fogo, estava sempre a limpá-las

(Deslizando o arame dentro do cano da espingarda para cima e para baixo, enquanto mexe o corpo todo junto, no mesmo movimento. Retira os óculos)

PAI: espreitara um dia pelo cano de uma espingarda que devia estar descarregada

(Olhando para o cano, aperta o gatilho, que faz um barulho. Ele reage com o corpo como se tivesse sido atingido, fica com a expressão séria e o corpo ereto).

PAI: o fato é que não estava.

Pode-se observar, pela descrição das cenas, que Telmo Fernandes, com uma composição de personagem absolutamente distinta de Orã Figueiredo, propõe um gracejo ao entrar em cena e começar a narração de lado para a plateia, quando todos os personagens anteriores entraram em cena e se posicionaram de frente para a plateia antes de iniciar a narração. Desta forma, ele quebra um código de cena estabelecido previamente e revela um dos traços da sua caricatura de “idoso”, que é a baixa visão, gerando então o efeito cômico.

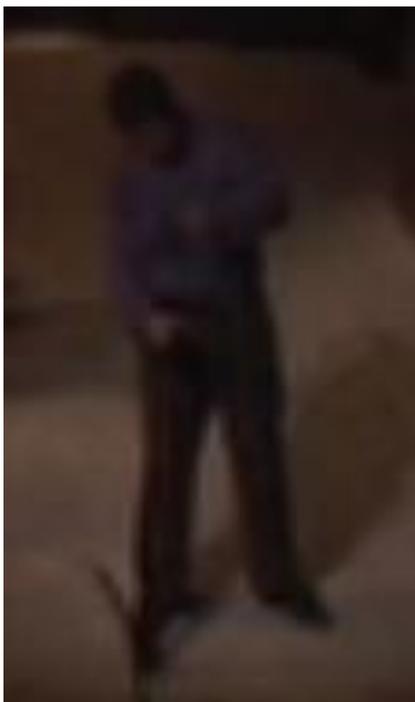


Figura 8: à esquerda, Orã Figueiredo como “pai, colecionador de armas de fogo”.

Figura 9: à direita, Telmo Fernandes como “pai, colecionador de armas de fogo”.

Neste sentido, pode-se dizer que o ator assume, juntamente com o encenador, a função de dramaturgo, visto que não há submissão da cena ao texto e que a escrita cênica conta com a participação colaborativa dos atores-criadores. Verifica-se nos exemplos citados acima que alguns dos recursos cômicos utilizados no espetáculo, quais sejam as gags clownescas, o figurino, as marcações cênicas e o *gramellot*, têm o efeito surtido principalmente pelo trabalho de ator, visto que são recursos que dependem da expressividade corporal, vocal, além do entendimento dos tempos e ritmos cênicos específicos para a comédia. Observa-se nos trechos das entrevistas, citados acima, o entendimento do ator na sua função criativa, nas diferentes formas que se estabelecem na composição de personagens e, portanto, no seu entendimento pessoal do que seja o humor, em diálogo com a equipe de criação.

PARTE B) ESPAÇO E OBJETOS EM MOLERO

“O objeto é um lugar”

Christian Carrignon

1- A DIMENSÃO DO ESPAÇO

O tradicional palco italiano foi o espaço escolhido para a encenação do espetáculo *O que diz Molero*. A configuração frontal permite que a materialização do cenário idealizado por José Manuel Castanheira, constituído por uma série de arquivos de escritório empilhados e organizados no palco em formato de U invertido, ocupando inclusive os espaços correspondentes às coxias laterais, funcione como uma espécie de muralha ou cercado, como em uma alusão ao universo do romance kafkiano *O processo* – observação feita pelo crítico teatral Lionel Fischer³⁸. Tal referência parece ainda mais reforçada se observarmos os estudos feitos por Castanheira para o cenário do espetáculo, nos quais os arquivos parecem multiplicados ao infinito, empilhados e distribuídos no espaço como edifícios que compõem a cidade (representada na imagem pelo poste de iluminação pública, pelos transeuntes e pelas ruas que parecem se abrir entre os arquivos). Na dinâmica da encenação, porém, os arquivos se revelam como portadores de personagens, uma vez que é de dentro deles que os atores retiram os acessórios que serão usados na composição dos personagens, além de utilizarem o espaço lateral como coxia e o fundo do palco como passagem, fora da vista do público, ressaltando o efeito de magia que faz cerca de 200 personagens aparecerem e desaparecerem dos arquivos. O cenário funciona, de certa forma, para além da metáfora da burocracia, como uma máquina de produzir histórias.

³⁸ Crítica publica no Jornal do Brasil em 10 de novembro de 2003. (caderno B, p.3)

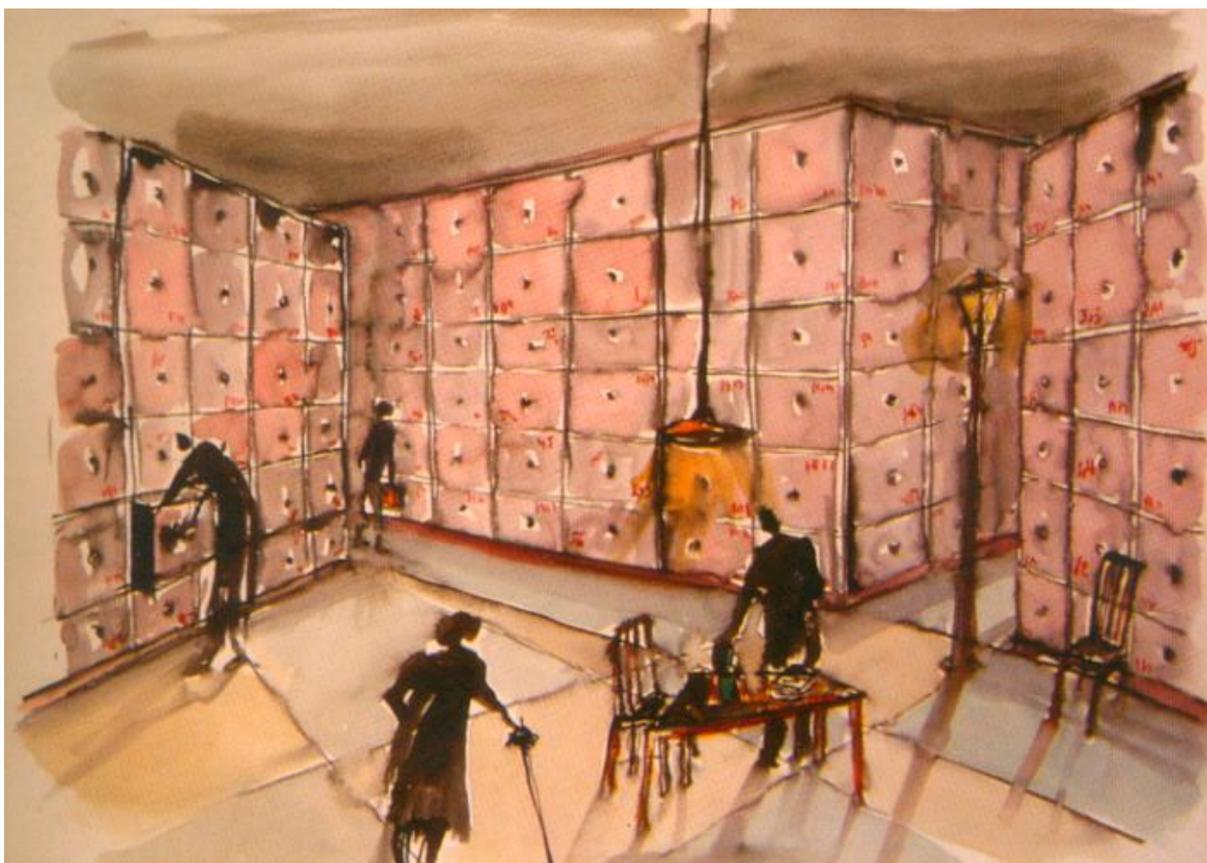


Figura 10: Estudos para o cenário de *O que diz Molero*.



Figura 11: Destaque para o cenário de *O que diz Molero*.

Destaca-se que a escolha do espaço, para qualquer encenador que esteja afinado com o pensamento sobre a cena, nunca é despreziosa. Neste sentido, Ubersfeld aponta que “o espaço não é mais um dado, ele é uma proposta onde podem ser lidos uma poética e uma estética, mas também uma crítica da representação” (UBERSFELD, 2016). Assim, observo que, guardadas as devidas proporções, Freire-Filho apresenta o palco à italiana, um pouco à maneira de Brecht, ao revelar sua estrutura. Deve-se considerar que o diretor não o faz da maneira mais radical possível, visto que alguns efeitos cênicos, como a aparição vertiginosa e, em certo sentido, fantasmagórica das personagens, por exemplo, são potencializados justamente pelo uso da coxia³⁹, ainda que boa parte da estrutura do palco seja vista pelo público. Assim, parece que o desejo do encenador por um espetáculo que fosse a síntese entre o dramático e o narrativo corresponde ao uso de um espaço que em parte se revela como edifício teatral e em parte se organiza de forma a funcionar como uma caixa de ilusionista, ora escondendo, ora revelando atores e personagens. Cabe ressaltar que o espaço, pensado juntamente com os outros elementos da encenação, como a coexistência da narração em terceira pessoa e a presentificação da palavra através da ação, distancia-nos do uso tradicional do palco à italiana como em encenações realistas, visto que até o que se esconde nas coxias revela-se posteriormente, problematizado pelo pensamento sobre a representação e mediado pela problemática do distanciamento contida em todo o espetáculo.

No desenrolar da encenação, o centro do palco, que corresponde à área livre, é ocupado e desocupado diversas vezes, simulando uma série de ambientes. Como podemos observar na imagem 2, há uma mesa e duas cadeiras de madeira nas quais, no início do espetáculo, encontram-se sentados os personagens Austin e Mister DeLuxe, em seu escritório, lendo o relatório de Molero. Segundo o ator Augusto Madeira, esta organização separa o palco em dois espaços-tempos diferentes: o espaço central, destinado aos diálogos entre Austin e Mister DeLuxe, que o ator chama de *espaço dramático* e que representa

³⁹ Na encenação de “A mulher carioca aos 22 anos”, Aderbal optou por utilizar cadeiras na lateral do palco para serem ocupadas pelos atores que não estivessem participando diretamente da ação. Não havia coxias no palco.

o tempo presente; e o espaço ao redor da mesa, onde circulam os personagens citados no relatório de Molero, chamado de *espaço narrativo*, que representa o tempo descrito no relatório de Molero — o tempo passado, mas atualizado pelo fato de os atores narrarem as situações em terceira pessoa enquanto representam as ações narradas. Ainda assim, essa divisão não se apresenta de maneira tão estanque, já que os deslocamentos dos atores pelo palco são considerados. Segundo Madeira:

Esses dois personagens (Austin e Mister Deluxe) falam em discurso direto, então é dramático. Qualquer outra pessoa, fala em discurso indireto, então... é épico e dramático, discurso direto e discurso indireto. Simples assim e sem muitas elucubrações. Mas se os personagens estivessem lendo o relatório em outro lugar, ainda é discurso direto, dramático [...] A gente, inclusive, usa a mesa para fazer várias coisas e é épico. (MADEIRA, 2016)

Observa-se no discurso de Madeira que, apesar de o palco ser dividido, no início do espetáculo, entre dois espaços diferentes, a saber, dramático (área central onde se encontra a mesa e as cadeiras) e narrativo (área ao redor da mesa e cadeiras); esta divisão espacial, na medida em que o espetáculo toma seu curso, vai sendo problematizada, desconfigurada. Assim, ao longo do espetáculo, é possível observar que as nomenclaturas “espaço dramático” e “espaço narrativo”, comentadas pelo ator, dizem respeito a um espaço interior das personagens, ou até mesmo a uma função. Ou seja, Austin e Mister Deluxe são, por assim dizer, o próprio espaço dramático, porque levam consigo o presente da ação, independentemente de qual espaço físico eles estejam ocupando no palco, como se o escritório se deslocasse de lugar juntamente com os investigadores.

A análise minuciosa dos registros de gravação do espetáculo obtidos para viabilização desta pesquisa — constituídos por parte da apresentação do espetáculo com tempo reduzido em Portugal, parte de uma das apresentações no teatro Casa Grande no Rio de Janeiro e um vídeo com a compilação de algumas cenas do espetáculo cedido pela FUNARTE — e a consideração de que o *espaço dramático* corresponde a um espaço abstrato que compreende “toda a espacialidade virtual do texto, inclusive o que é previsto como fora de cena” (UBERSFELD, 2006), me levaram a optar por não adotar, nesta dissertação, a nomenclatura sugerida por Augusto Madeira, por entender que, apesar de

prática para a equipe do espetáculo, ela se tornaria ineficaz para uma análise mais aprofundada da cena. Outro fator relevante para minha escolha é que o uso do termo *espaço dramático* exclusivamente para o espaço do escritório onde se dão os diálogos entre Austin e Mister DeLuxe, como designação de tempo presente, e de *espaço narrativo* para as cenas de aparição dos personagens contidos no relatório de Molero, como designação de tempo passado, desconsideraria, por exemplo, as operações de atualização da narrativa que ocorrem na cena e que, para além do texto romanesco, transformam o tempo passado em presente no ato da narração, colada na ação, mesmo que como recurso *flashback*. Assim sendo, optei por utilizar as denominações de lugar, levando em consideração os espaços físicos narrados, utilizando, deste modo, o termo “escritório” (em vez da expressão *espaço narrativo*, sugerida por Madeira) para designar o escritório de Austin e Mister DeLuxe. E seguirei a mesma lógica para todos os ambientes descritos ao longo da dissertação.

Destaco, ainda, algumas operações que o encenador realiza e que podem ser analisadas a partir do olhar sobre espaços e tempos constituintes da encenação. É importante notar que os procedimentos realizados por Freire-Filho possuem, naturalmente, relação com o teatro na acepção de seu caráter heterotópico⁴⁰. Porém, aqui estão destacados pelo entendimento de que o encenador parte deste predicado concernente à arte teatral e o complexifica, gerando distintas camadas de ficção e diferentes formas de imbricações nas relações entre tempo e espaço.

É possível distinguir três dimensões ficcionais no espetáculo: o nível do real, que abriga o que se passa no escritório dos investigadores que leem o relatório de Molero, correspondente ao tempo presente; o nível da memória/ficção, que abriga o que se passa nos diversos lugares citados no relatório, correspondente ao tempo passado, e que é presentificado em diversas passagens nas quais os investigadores não estão em cena; e a terceira dimensão, mais complexa, que abriga algumas operações de relação entre

⁴⁰ Michel Foucault em “Outros espaços” compreende que a *heterotopia* tem, por princípio, o poder de “justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis. É assim, que o teatro faz alternar-se no retângulo da cena, uma série de lugares que são estranhos uns aos outros.” (FOCAULT, 1984, p. 418).

personagens das duas primeiras dimensões, pertencentes somente ao universo da escrita cênica, não ao romance, como veremos adiante.

Na primeira cena do espetáculo podemos reconhecer duas das operações propostas por Freire-Filho, na interpenetração entre memória e ficção. A primeira diz respeito a um procedimento criado para o personagem “Rapaz” e corresponde à sua presença espectral. Ou seja, este personagem não aparece, neste caso, como fruto da imaginação dos investigadores ou como materialização das descrições contidas no relatório; ele aparece como uma figura fantasmagórica que observa a realidade, porém, não pode ser visto. É o que se pode observar no exemplo que retomo aqui, o do diálogo inicial do romance, e na sua tradução para a cena, no espetáculo “O que diz Molero”:

No romance:

— Teve uma infância estranha: — disse Austin.

— Em última análise, todas as infâncias o são — disse Mister DeLuxe.

— Molero diz — disse Austin — que a infância do rapaz foi particularmente estranha, condicionada por questões de ambiente que fizeram dele, simultaneamente, actor e espectador do seu próprio crescimento, lá dentro e um pouco solto, preso ao que rodeava e desviado, como se um elástico o afastasse do corpo que transportava e, muitas vezes, o projectasse brutalmente contra a realidade desse mesmo corpo, e havia então esse cachoar violento do que era a espuma do que poderia ser, a asa tenra batendo à chuva.

— O quê? — perguntou Mister DeLuxe.

— É curioso pensar — disse Austin, passando por cima da pergunta direta- que o rapaz tirava burriés⁴¹ do nariz quando era pequeno, mas não os comia logo.

— hã? — fez Mister DeLuxe.

— Não os comia logo — acentuou Austin — colava-os à parede para os comer no dia seguinte.

— Houve uma pausa. — Gostava deles secos- explicou.

— É óbvio — disse Mister DeLuxe —, não estou a falar dos burriés, estou a falar das idiossincrasias de Molero.— Debruçou-se sobre a secretária e virou uma folha do calendário de mesa. — Ainda estávamos no dia de ontem- disse ele.⁴²

⁴¹ A palavra é utilizada coloquialmente como secreção seca do nariz. Como vimos no capítulo anterior, na adaptação do texto, o diretor opta por traduzir a palavra para a apresentação carioca.

⁴² MACHADO, 2004, p. 9-10.

No romance-em-cena:

(O espetáculo começa com o palco em penumbra, enquanto ouve-se um áudio onde Aderbal faz algumas considerações sobre o espetáculo. Ao fim do áudio, o centro do palco, onde estão dispostas a mesa e as cadeiras, se ilumina. Do lado esquerdo do palco, sai, do meio dos arquivos, entrando no espaço destinado às cenas, o Rapaz. Ele entra vagarosamente no palco, como se estivesse reconhecendo o ambiente, para, olha em volta, rodando todo o corpo em 180 graus, abaixa-se olhando os arquivos do lado esquerdo do palco, vira-se novamente e segue em frente em direção ao fundo do palco, onde toca lentamente os arquivos mais altos. Anda em direção à mesa, toca-a e observa, volta-se novamente para o fundo do palco e caminha até a direita alta. Ainda de costas para o público, assobia e diz “alô-o”, como se estivesse procurando o responsável por aquele lugar. Vira-se de novo e caminha no lado direito do palco até chegar a um arquivo posicionado próximo à boca de cena. Abre a primeira gaveta do arquivo, de onde é projetada uma luz. Neste momento, tem início uma música; o rapaz fecha a gaveta e rapidamente corre até a esquerda do palco, onde abre a gaveta de outro arquivo. Enquanto observa a gaveta, da qual também é projetada uma luz, entram em cena, pela direita, os investigadores Austin e Mister DeLuxe, que se sentam à mesa; o rapaz fecha a gaveta e passa para o arquivo ao lado. Austin começa a folhear o relatório de Molero e Mister DeLuxe observa-o. O rapaz abre a gaveta do arquivo e a observa; o centro do palco é iluminado)

AUSTIN: Teve uma infância estranha

(O rapaz ouve a voz de Austin, fecha o arquivo assustado e se vira para os investigadores.)

MISTER DELUXE: Em última análise, todas as infâncias o são.

AUSTIN: Molero diz que a infância do rapaz foi particularmente estranha,

(Coloca o dedo no relatório e o movimenta na página como se estivesse acompanhando as linhas para facilitar a leitura)

AUSTIN: condicionada por questões de ambiente

(O rapaz dá um passo em direção à mesa, mas observa os investigadores de longe, ainda receoso. Os dois não se apercebem de sua presença)

AUSTIN: que fizeram dele, simultaneamente, ator e espectador do seu próprio crescimento, lá dentro e um pouco solto, como se um elástico o afastasse do corpo que transportava e, muitas vezes, o projetasse brutalmente contra a realidade desse mesmo corpo.

(O rapaz vai ao fundo do palco e observa o local, de costas para a plateia).

(Mister DeLuxe aproxima, simultaneamente a Austin, a cabeça do relatório, como se quisesse olhar mais de perto para entender)

MISTER DELUXE: O quê?

(O rapaz continua observando o fundo do palco).

AUSTIN: Curioso pensar que o rapaz tirava *burriés* do nariz quando era pequeno, mas não comia logo.

(Coloca um cigarro na boca)

MISTER DELUXE: Hã?

AUSTIN: Não comia logo

(Tira o cigarro da boca)

AUSTIN: colava-os na parede para os comer no dia seguinte

(Coloca o cigarro na boca)

AUSTIN: gostava deles secos, não é?!

MISTER DELUXE: É óbvio

(Segura o braço de Austin)

MISTER DELUXE: Não estou falando dos *burriés*, estou falando das idiossincrasias (batendo no relatório) de Molero. AH!

(Levanta, vai até um dos arquivos na direita do palco e pega um papelzinho em cima de um dos arquivos. Traz até a mesa, amassa e coloca no cinzeiro)

MISTER DELUXE: Ainda estávamos no dia de ontem.



Figura 12: O rapaz observa Austin e Mister DeLuxe de longe. Os dois não se apercebem de sua presença.

Podemos perceber, na primeira metade da primeira cena do espetáculo, descrita aqui, que a figura do rapaz, pertencente ao campo ficcional (memória), marca sua presença em cena antes mesmo de ser evocada pelo relatório de Molero. Ele interage com o espaço e o cenário, porém, não é percebido pelos investigadores, ou seja, há coexistência espacial, mas há divergência nos níveis perceptivos, o que se repete em outros momentos do espetáculo. Na segunda metade desta mesma cena, que descreverei em seguida, é possível verificar uma reversão desta perspectiva, que vai de encontro à segunda operação estabelecida pelo diretor, e que conta com a interação dos personagens em diálogo direto. Nesta operação, os personagens evocados pelo relatório de Molero se materializam em cena, e os habitantes dos dois espaços-tempos interpenetrados, necessariamente, se veem:

No romance:

— Temos várias pistas — disse Austin —, um tabique, uma casca de banana, uma sina, um escarrador, uma tela de Miró, uma mancha negra debruada a vermelho. Há passagens do relatório que esclarecem o problema, passagens aparentemente

insignificantes, mas que talvez sejam efetivamente outra coisa, como o facto de o pai jogar *bowling* com garrafas, quando lá no bairro ainda ninguém sabia o que era o *bowling*, isto depois de beber o conteúdo das garrafas, eram garrafas de vinho, cerveja, aguardente e o mais que viesse, ele ficava bêbado e depois jogava *bowling* e partia as garrafas com uma bola de pratos de chocolates, e o rapaz ficou sempre com o som nos ouvidos, o som de garrafas partidas enchendo a noite, um perpétuo estilhaçar de nervos.

— O pai foi o inventor local do *bowling*, é isso? — perguntou Mister DeLuxe.

— O pai estava sempre bêbado e jogava *bowling* com as garrafas vazias — insistiu Austin. — Molero fixa-se nisto como no elo de uma cadeia, é o que ele diz.⁴³

No romance-em-cena:

AUSTIN: Temos várias pistas

(O rapaz começa a abrir diversas gavetas dos arquivos no fundo do palco como se procurasse algo)

AUSTIN: um tabique, uma casca de banana, uma sina, um escarrador, uma tela de Miró,

(O rapaz acha uma garrafa em uma das gavetas e caminha em direção à mesa dos investigadores)

AUSTIN: uma mancha negra debruada a vermelho,

(O rapaz coloca a garrafa em cima da mesa dos investigadores, que olham para ela. Mister DeLuxe pega a garrafa e entrega a Austin e o rapaz se posiciona do lado esquerdo do palco, observando os investigadores).

AUSTIN (segurando a garrafa): Há passagens do relatório que esclarecem o problema, passagens aparentemente insignificantes, mas que talvez sejam efetivamente outra coisa.

(Entra um ator do fundo do palco, à direita, e pega rapidamente a garrafa da mão de Austin, se posicionando à frente e a direita da mesa. O ator, que representará o pai do rapaz, fica parado, segurando a garrafa, balança o corpo para frente e

⁴³ MACHADO, 2004, p.10.

para trás, como se estivesse embriagado. O rapaz e os investigadores veem a figura do pai e Austin acompanha o relatório e o pai com o olhar)

PAI: como o fato de o pai jogar *bowling* com as garrafas

(Anda em direção ao lado esquerdo do palco)

PAI: isto depois de beber o conteúdo das garrafas

(O rapaz vai em direção ao pai como quem quer retirar a garrafa de sua mão, mas o pai o espanta com um gesto acompanhado de um “psiu”. O rapaz recua)

PAI: ele ficava bêbado

(Apoia a garrafa no chão e volta para a direita do palco, andando de costas, muito cambaleante)

PAI: e depois jogava *bowling*

(Segura uma bola imaginária)

PAI: e partia as garrafas com uma grande bola de papel prateado de chocolates

(Simula o arremesso da bola invisível e cai no chão).

RAPAZ (pegando a garrafa): Ahhhhhhh

(Os investigadores finalmente veem o rapaz)

RAPAZ: ele ficou sempre com o som nos ouvidos, o som de garrafas partidas enchendo a noite, um perpétuo estilhaçar de nervos

(O pai se levanta do chão e se posiciona à esquerda do palco, entre o rapaz e a mesa dos investigadores).

MISTER DELUXE (olhando para o pai): O pai foi o inventor local do *bowling*. É isso?

(Austin vai conferir o relatório).

PAI (corrigindo Mister DeLuxe): O pai estava sempre bêbado e jogava *bowling* com as garrafas vazias, ô!

(Dá um empurrão em Mister DeLuxe).



Figura 13: O pai do rapaz empurra Mister DeLuxe.

Além da materialização da memória evocada pelo relatório, através do personagem “pai”, nesta segunda parte da cena, verifica-se que o personagem rapaz passa a ser percebido pelos investigadores quando interage com o pai, deslizando, deste modo, para a dimensão da memória. O que estou chamando de *diálogo direto* é, justamente, a interação entre um personagem que habita a memória/ficção e um personagem que habita a realidade⁴⁴ (Mister DeLuxe se refere diretamente ao pai para esclarecer uma dúvida em relação a este personagem). Nesta cena, o personagem do pai chega até mesmo a tocar em Mister DeLuxe, num gesto de repreensão por ele não ter entendido bem o relatório de Molero, gerando, assim, um atrito entre os tempos-espacos distintos.

Outro artifício utilizado pelo encenador refere-se a uma espécie de *voyeurismo*, muito recorrente ao longo do espetáculo, que pode ser notado em diversas cenas nas quais Austin e Mister DeLuxe, sentados na mesa do escritório, observam os personagens do relatório, sem dialogar diretamente com

⁴⁴ Como dito anteriormente, entende-se a realidade como uma das camadas da ficção, correspondente ao tempo presente, ou seja, às cenas de diálogo entre Austin e Mister DeLuxe. Em contraposição, os termos memória/ficção são utilizados para fazer referência às cenas ocorridas no passado, descritas no relatório de Molero. Assim, todos os termos, a saber, realidade, ficção e memória, se referem à obra entendida enquanto ficção.

eles, ou, ainda, deslizam do espaço do escritório para penetrar o espaço descrito no relatório, fazendo até mesmo a contrarregragem para a cena descrita, mas ainda sem interagir com os personagens, apenas observando-os, revelando assim um dos mecanismos metalinguísticos do espetáculo.

No romance:

— Terá sido num comboio — disse Austin —, a caminho da França, que o rapaz viu o mais belo de todos os rostos de mulher, olhou-o durante toda a viagem, iam sozinhos no compartimento, ela estava imersa na paisagem, nem parece ter tomado conhecimento da presença dele.⁴⁵

No romance-em-cena:

(Os atores que fazem Austin — em pé ao lado esquerdo da mesa — e Mister DeLuxe — sentado na cadeira atrás da mesa ao centro — estão conversando, segurando e observando um mapa, quando chega em cena, pela esquerda, o rapaz com uma mala.)

AUSTIN: Ah!

(Para de falar, como se a presença do rapaz já indicasse que ele deveria executar a mudança da cena, larga o mapa imediatamente em cima da mesa, e Mister DeLuxe levanta. Austin pega a cadeira de Mister DeLuxe e a posiciona na frente da mesa, de lado, enquanto Mister DeLuxe pega a cadeira que estava à direita e a posiciona de frente para a outra cadeira, de lado em relação à mesa. Mister DeLuxe e Austin se posicionam atrás da mesa, de frente para o público, para assistir a cena, enquanto entram uma mulher e um homem carregando sua mala. Mister DeLuxe começa a guardar o mapa, enquanto ela e o rapaz sentam-se de frente um para o outro. A mulher está sempre olhando em direção à plateia. As malas são posicionadas ao lado das cadeiras.)

RAPAZ: Terá sido num comboio a caminho da França

⁴⁵ MACHADO, 2004, p.134.

(O carregador sai e Mister DeLuxe continua guardando o mapa)

RAPAZ: que o rapaz viu o mais belo de todos os rostos de mulher

(Austin, Mister DeLuxe e o rapaz inclinam o corpo para observar o rosto dela)

RAPAZ: olhou-o durante toda a viagem, iam sozinhos no compartimento.

(Austin cutuca Mister DeLuxe e ambos vão para o fundo do palco, se preparando para executar a “contrarregragem” para a próxima cena).

(A mulher está olhando em direção ao público sem notar o rapaz na sua frente, que abre um caderninho e faz anotações olhando para ela)

MULHER: ela estava imersa na paisagem, nem parece ter tomado conhecimento da presença dele.



Figura 14: Austin e Mister DeLuxe observam os outros dois personagens de perto. O Rapaz e a mulher não se apercebem da presença deles.

Outra operação feita pelo diretor que nos apresenta uma fusão específica dos espaços-tempos derivada da opção estética da participação de um dos investigadores como outro personagem da trama, citado no relatório de Molero. Tal opção expõe a teatralidade do espetáculo, revelando, na escrita cênica, seus recursos épicos.

No romance:

[...] o rapaz tinha o ego desfeito, o ego era uma papa, ouvia o pai resfolegar e a mãe gemer mesmo ao lado, separados por um tabique, e havia o ranger da cama, o pai estava quase sempre bêbado, aquilo era muito demorado, a mãe não se queixava, era massacrada todas as noites, a memória do rapaz recolheu noites e noites de gemidos, ele na cama ao lado fechava os olhos e cerrava os punhos [...].⁴⁶

No romance-em-cena:

(Austin e Mister DeLuxe estão na mesa do escritório lendo o relatório de Molero, sem interagir com os personagens “rapaz” e “La Petite Mireille”, que se encontram na esquerda baixa do palco, deitados em uma cama. O pai, que também participa da cena, está mexendo na gaveta de um dos arquivos ao fundo do palco)

RAPAZ (levantando-se bruscamente da cama): O rapaz tinha o ego desfeito

(O pai, bêbado, vem andando em direção à mesa dos investigadores. Mister DeLuxe continua lendo o relatório e Austin vira-se para o pai, encarando-o, enquanto mexe no bolso interno do paletó, e depois olha para as mãos como se tivesse pegado algo).

RAPAZ: o ego era uma papa, ouvia o pai resfolegar e a mãe gemer mesmo ao lado, separados por um tabique

(O pai chega perto de Austin e dá um tapa em suas costas. Austin, que agora passa a representar a mãe do rapaz, grita. Mister DeLuxe, ainda lendo o relatório, se assusta, olha para os lados e volta a ler o relatório. La Petite Mireille, deitada na cama, apenas ouve o que o rapaz narra)

RAPAZ: o pai estava quase sempre bêbado, a mãe não reclamava, era massacrada todas as noites (O pai segura a mãe pelo cabelo e empurra sua cabeça contra seu corpo, simulando sexo oral à força. Mister DeLuxe se assusta e volta ao relatório. A mãe/Austin tosse e volta-se para o relatório)

⁴⁶ MACHADO, 2004, p.17.

RAPAZ: a memória do rapaz recolheu noites e noites de gemidos

(O pai, a mãe/Austin e Mister DeLuxe repetem a partitura anterior)

RAPAZ: ele na cama ao lado fechava os olhos e cerrava os punhos

(O pai vai andando para trás, de costas, para sair de cena).



Figura 15: Intercalação de personagens - Claudio Mendes olha o relatório como o personagem Austin. O pai já segura sua cabeça para a cena seguinte.



Figuras 16: Intercalação de personagens - Na sequência da cena, Claudio Mendes participa como a mãe do rapaz, na ação da simulação de um estupro.

Neste primeiro trecho, observamos a intercalação feita pelo ator Cláudio Mendes, que transita entre a personagem da mãe e de Austin em segundos, coexistindo em dois ambientes distintos como essa figura híbrida, pois, apesar da diferença clara de composição das duas personagens, há um ponto limite onde estas se mesclam: o momento da tosse, que ocorre logo após à ação do

estupro. Não fica claro se quem tosse é a mãe ou se é Austin, numa espécie de comentário à cena da mãe que o mesmo foi obrigado a realizar.

É preciso ressaltar que não há puritanismo no uso destas operações em cena e que a organização proposta aqui, onde se reconhece um procedimento a cada cena, corresponde a uma escolha metodológica. O que ocorre no espetáculo é o emprego de diversas operações numa mesma cena, visto que a encenação se estrutura a partir de uma dinâmica que conta com uma incessante criação e subversão de códigos cênicos.

2- O SISTEMA DE OBJETOS

A escrita cênica do espetáculo é fortemente marcada pela sistematização do uso de uma infinidade de objetos que preenchem e esvaziam as cenas da peça, em suas mais variadas funções. Entende-se por objeto:

(...) tudo o que pode ser manipulado pelo ator. Tal termo tende a substituir o termo adereço, por demais ligado à ideia de um utensílio secundário que pertence ao personagem (...). O objeto, ou seja, tudo que não é ator e que representa na cena os acessórios, os cenários, os telões e mesmo os figurinos, constitui por natureza, no palco, um material flexível, manipulável, mutável quase que por definição. (PAVIS, 1999, p. 174)

Aderbal Freire-Filho se apropria desse material mutável de que fala Pavis de modo a explorar muitas de suas possibilidades de uso tanto funcional quanto poético, sobrepondo camadas de ficção, penetrando espaços-tempos distintos e manipulando graus de abstração do objeto, revelando novas significações ao atrelar seu uso à palavra falada.

Considerando os objetos utilizados no espetáculo, em sua função de signo, segundo O. Zich: “Todos os objetos que são signos no teatro têm dois objetivos: primeiro, de caracterizar: determinar de maneira eficaz as personagens e o lugar da ação; segundo, funcional: participar da ação dramática”. (ZICH apud BOGATYREV, 1978, p.74). A análise do sistema de objetos nos permite entendê-los a partir de alguns procedimentos adotados nos quais os objetos sofrem ressemantizações e alcançam diferentes graus de abstração.

Para um entendimento mais preciso dos artifícios trabalhados pelo diretor na utilização dos objetos, destacarei alguns trechos da encenação a partir da seleção de cenas específicas. Um dos objetos de estudo deste capítulo é o cenário móvel do espetáculo, constituído pelos objetos cama e o conjunto de mesa com cadeiras, que assumem diversas funções no decorrer da encenação, deslizando recorrentemente entre o espaço do escritório e diversos outros

espaços descritos no relatório de Molero, atravessando camadas ficcionais diferentes que se apresentam enquanto realidade e memória.

2.1- O cenário móvel

Um dos procedimentos adotado por Freire-Filho, diz respeito à apropriação metonímica do espaço que remete ao cenário verbal ⁴⁷elisabetano, por contar com o poder que a palavra tem de evocar lugares, enquanto poucos objetos são utilizados em cena. No caso do romance-em-cena, não se trata exatamente da descrição de lugares ao longo da narrativa, mas sim da citação de lugares, em meio à narração de alguma situação específica. O diretor combina a narração aos diferentes usos dos objetos, evocando os lugares citados.

A ação do espetáculo, como dito anteriormente, se inicia no escritório de Austin e Mister DeLuxe. A partir deste momento, as cenas se alternam entre o escritório e os locais citados no relatório e a interpenetração destes espaços. O cenário móvel do espetáculo, juntamente com a interação entre as personagens, tem a função de materializar os espaços de realidade e memória/ficção e representar, por vezes, esta interpenetração de maneira visual. Muitas vezes, ao longo da encenação, o espaço real dá lugar ao espaço da memória/ficção, no que diz respeito ao uso do cenário, ao passo que, em outros momentos, os cenários correspondentes aos dois espaços-tempos coexistem.

O primeiro momento da encenação, no qual a mesa deixa de ser a mesa do escritório e assume outro significado, dando lugar ao espaço ficcional e conseqüentemente a um ambiente diverso (que vem descrito no relatório), segue abaixo:

No romance:

— Ele tinha um tio napolitano — disse Austin — que, além de cantar, tentava acertar num escarrador, cuspidando de alguns

⁴⁷ “Representação teatral na qual o cenário que falta é descrito verbalmente para o espectador, pelo ator, pode consistir na descrição de um objeto ou apenas de um ou de vários signos desse objeto.” (GUINSBURG, 1978, p. 74)

metros de distância. Quase nunca acertava e era a tia que limpava o chão em volta do escarrador.

— É o destino do gênero humano — disse Mister DeLuxe.

— O quê? — perguntou Austin.

— Quase nunca acertar — disse Mister DeLuxe.

— O rapaz presenciava a exibição — disse ele —, ficava fascinado por ela, isto quando ia a casa do tio napolitano, ou que cantava canções napolitanas, o relatório não especifica.⁴⁸

No romance-em-cena:

(O ator que representa Austin na cena anterior, assim que esta acaba, começa a cantar uma canção italiana enquanto retira a cama de cena, empurrando-a para a coxia, enquanto isto, o ator que representa Mister DeLuxe, pega um escarrador em um dos arquivos, o posiciona no proscênio (centro) e sai de cena. Os atores que representam a tia (esposa do tio) e o rapaz entram em cena, arrumando a mesa do jantar da cena que se seguirá, ela coloca três pratos na mesa e ele pega uma cadeira menor e posiciona na frente da mesa virada para a plateia. A tia, e o tio ainda cantando, fazem carinho na cabeça do rapaz e se sentam, ela no lado esquerdo e ele no lado direito da mesa. Os três simulam tomar uma sopa, o tio continua cantando enquanto come e gesticula, como quem reclama da comida. O rapaz os observa e a tia olha para a plateia, demonstrando constrangimento, até que o tio empurra bruscamente o prato para perto dela, ainda cantando e, como quem está reclamando da comida, puxa um escarro da garganta, afasta a cadeira da mesa, aponta para o escarrador, sendo observado pelo rapaz e pela tia constrangida. O tio gira o corpo na cadeira em direção ao fundo do palco e volta simulando o movimento de cusparada para o alto em direção ao escarrador, acompanhando com o corpo, junto com o rapaz, a trajetória do cuspe indicando, ao bater com a mão na mesa, que o cuspe caiu no chão, fora do escarrador. A tia se levanta e vai limpar o cuspe com seu avental, ajoelhada no chão. Enquanto a tia limpa o chão, o tio inicia mais uma canção italiana, cantando de braços abertos. A tia volta para a mesa, senta-se e quando vai iniciar seu movimento de tomar sopa, antes de a colher chegar em sua boca, ouve mais uma vez o tio puxando o escarro no meio da canção. Ela olha para

⁴⁸ MACHADO, 2004, p. 18.

ele, o rapaz olha para ela e para ele, o tio afasta a cadeira da mesa e repete a ação de acertar o escarrador. Desta vez, os três atores acompanham corporalmente a trajetória do cuspe enquanto o tio levanta da cadeira, batendo no assento para indicar que o cuspe caiu no chão, fora do escarrador. A tia levanta-se e vai limpar o chão como antes, enquanto o tio em pé, continua cantando. Ela volta e senta na sua cadeira e ele cantando vai chegando para trás, se aproximando dos arquivos ao fundo do palco, até puxar o escarro de novo no meio da canção, repetindo a partitura de ação feita duas vezes anteriormente, batendo no arquivo para indicar que o cuspe caiu no chão. A tia vai limpar enquanto o tio, ainda, está em pé)

TIO NAPOLITANO (andando em direção à plateia): tinha um tio napolitano que, além de cantar, tentava acertar num escarrador, cuspendo de alguns metros de distância. Quase nunca acertava.

TIA (limpando o chão, com voz de tristeza enquanto o tio vai se sentar): e era tia que limpava o chão em volta do escarrador.

(Neste momento entra o ator que faz Mister DeLuxe com o relatório de Molero na mão e diz:)

MISTER DELUXE: É o destino do gênero humano.

TIO NAPOLITANO/AUTIN: O que?

MISTER DELUXE: quase nunca acertar.

(Mister DeLuxe apoia o relatório na mesa, em frente ao tio napolitano/Austin e sai enquanto a tia vem para a mesa, sentar-se).

RAPAZ (olhando para a tia e o tio que fazem carinho no seu rosto) O rapaz presenciava a exibição, ficava fascinado por ela, isto quando ia à casa do tio napolitano

TIO NAPOLITANO (folheando o relatório): ou que cantava canções napolitanas, o relatório não especifica.

(O tio napolitano bate no relatório após sua fala, assustando a tia que começa a recolher os pratos da mesa rapidamente, enquanto o Tio volta a cantar uma canção italiana. A tia está indo guardar os pratos no arquivo quando o tio a

chama com um “psiu”, ela olha, ele cospe no chão rapidamente, de propósito e depois exclama “ah...” como se tivesse sido inevitável, a tia então levanta para ir limpar o cuspe).



Figura 17: Casa do Tio Napolitano- a tia limpa o cuspe ao lado do escarrador.

Neste caso, nada no romance sugere o uso da mesa, no entanto, sugere a visita do rapaz à casa do tio, ao mesmo tempo que sugere a ação de cuspir no escarrador e de limpar o chão. Deste modo, ao usar a mesa com pratos e talheres, o encenador cria um ambiente familiar que junto ao texto se revela como “casa do tio napolitano”. Neste caso, o uso da mesa juntamente com o texto e a outros objetos significa casa.

Assim, podemos considerar o uso do objeto em sua dimensão metonímica: uma parte da casa (mesa de jantar), juntamente com a narração que identifica a “casa do tio”, simboliza a casa toda, funcionando, de certa forma, como um cenário verbal; ou seja, o ambiente é caracterizado também pelo que está sendo narrado, o que permite ao encenador dispor de poucos objetos em cena. O mesmo ocorre no uso da cama, como podemos observar na descrição que segue:

No romance:

(...) e que o Descoiso estava a estudar para médico, acabaram num bordel com uma grande bebedeira.⁴⁹

No romance- em -cena:

(Estão em cena, parados ao centro do palco, lado a lado, o rapaz e o Peida Gadocha, conversando:)

PEIDA GADOCHA: (...) o Descoiso tava estudando para médico

(Coloca a mão no rosto como quem não acredita)

RAPAZ: O Descoiso!

(Também com as mãos no rosto como quem não acredita).

(Os dois riem. Enquanto isso, entram três atores em cena, vestidos de mulher, dois carregando a cama e a posicionando atrás dos dois atores, na horizontal em relação à plateia e um que entra pela direita do palco.)

PEIDA GADOCHA: Acabaram num bordel com uma grande bebedeira.

(Os dois atores se jogam de costas na cama e caem sentados enquanto os outros atores vestidos de mulher ficam se jogando em cima deles, fazendo gestos com braços e movimentos simulando sexo oral.)



Figura 18: O bordel.

⁴⁹ MACHADO, 2004, p.170.

Neste caso, como no exemplo comentado anteriormente, em que a mesa deixa de ser uma mesa de escritório e passa a ser uma mesa de jantar, o objeto cama também está sendo utilizado em sua função metonímica. Assim, a cama apresenta-se como signo do próprio objeto cama, mas pode ser compreendida no contexto geral, juntamente com a narração que destaca o local “bordel”, a expressão corporal e a movimentação dos atores que simulam uma orgia; como o próprio espaço do bordel. Deste modo, tanto a cama quanto a mesa transitam durante todo espetáculo, contribuindo para a instauração de lugares inteiramente diversos ao se juntarem a outros objetos e a evocação do local no texto. A teatralidade da cena é reforçada pela inserção dos atores dentro do contexto específico de cada local.

Freire-filho ainda utiliza o mesmo procedimento, descrito acima, para a transformação do cenário móvel do espetáculo nos seguintes ambientes: casa do rapaz, casa de chá, comboio, bar, pensão e leilões de roupas – para citar alguns exemplos de cenas já comentadas em outras seções desta dissertação e que não serão aqui reproduzidas por não acrescentarem novas percepções ao sistema de usos dos objetos.

Outro procedimento que destacarei diz respeito à utilização do objeto em seu sentido lúdico, ou seja, em sua materialidade e, portanto, mutabilidade. O objeto perde sua função de ser signo de si próprio. Segundo Tadeusz Kowzan, “o valor semiológico do cenário não se esgota nos signos implicados em seus elementos. O movimento dos cenários, a maneira de colocá-los ou de muda-los podem trazer valores complementares ou autônomos”. (KOWZAN, 1978, p.112)

Acrescenta-se ao movimento do cenário, sugerido por Kowzan, o poder da palavra em sua função de elemento ressemantizador. Podemos conceber que a imagem formada pela reorganização dos dispositivos cenográficos em cena, em conjugação com o trabalho corporal dos atores sejam responsáveis pela abstração do sentido original do objeto. No entanto, há outra possibilidade; a de que a própria palavra dê conta de abstrair o objeto de seu signo primeiro. Porém, no que concerne ao romance-em-cena, a palavra e a reorganização do cenário parecem desempenhar este papel em conjunto.

Na imagem abaixo, os objetos mesa e cadeiras são reorganizados de modo a servirem como plataforma, possibilitando materialmente um jogo dos atores com diferentes alturas enquanto o romance determina que os personagens ocupam uma escadaria de igreja. Dessa forma, a mesa abstrai-se de seu signo mesa, e tem a subversão de uso cotidiano autorizado por seu novo significado.



Figura 19: Zuca descreve filmes a turma de amigos, sentados na escadaria da igreja.

O procedimento utilizado acima, com os objetos mesa e cadeiras, confere um grau de abstração ao objeto mesa que se distancia de seu uso concreto. Este mesmo procedimento pode ser observado em mais dois exemplos cênicos que tomo a liberdade de comentar neste capítulo, ainda que o segundo não diga respeito à utilização da mesa, cadeiras ou cama.

- Comboio:

Na cena em que o rapaz viaja de comboio e vê “o mais belo de todos os rostos de mulher”, anteriormente descrito neste capítulo, podemos observar que os objetos mesa e cadeiras são organizados de modo a significar um comboio, sendo abstraídos de seus signos mesa e cadeiras, ainda que no comboio as cadeiras não percam sua funcionalidade enquanto assentos.

- Tijolos:

Na cena descrita abaixo, os livros guardados dentro dos arquivos são ressemantizados, de modo a significar tijolos.

No romance:

“(...) teve um emprego, de todos o mais mecanizado, de receber e passar tijolos sem parar, ao ritmo de Charlot nos *Tempos Modernos*”.⁵⁰

No romance-em-cena:

(Entram em cena três atores, juntando-se aos dois que já estavam no palco na ação anterior e os cinco formam uma fila, virados de frente para a plateia, ocupando o palco de uma lateral a outra)

RAPAZ: Teve um emprego, de todos, o mais mecanizado

(O ator 1, que está no lado direito do palco, pega livros de uma das gavetas do arquivo e os lança, um a um, em sequência, para que o ator 2 os segure e repasse ao ator 3 e, assim sucessivamente, até que o ator 5 os guarde em uma das gavetas do arquivo posicionado na esquerda do palco.)

RAPAZ: de receber e passar tijolos sem parar, ao ritmo de Charlot nos *Tempos Modernos*.

No exemplo do comboio, pode-se notar que, assim como no exemplo da escadaria da igreja, a organização dos objetos no espaço sugere a abstração dos objetos mesa e cadeiras, ao passo que, no exemplo seguinte, é a manipulação do objeto livro que o abstrai de seu sentido, dando um caráter metafórico a este — o livro é tijolo em cena.

Assim como a ressemantização do objeto que, no caso da escadaria da igreja, está conectada ao uso lúdico da mesa e o uso da palavra, existe outro procedimento adotado pelo diretor que se apresenta como desestabilizador da

⁵⁰ MACHADO, 2004, p.174.

percepção do objeto. Trata-se de um procedimento onde a identidade de um objeto é formada a partir da combinação de dois ou mais objetos diferentes:

No romance:

(...) a caldeirada para três saiu ao Vovô Resmungas, que quis comê-la sozinho, apanhou uma congestão e ia morrendo, quem o levou ao hospital foi o Bigodes Piaçaba da casa de chapéus-de-chuva, tudo quanto era complicações, dores de barriga e falta urgentíssima de dinheiro ia desaguar na loja do Bigodes Piaçaba, que era contra o Governo, parecia estar sempre zangado e tinha a cara vermelha, passava a vida a levar gente ao hospital na sua carripana a cair aos bocados, as mulheres grávidas, as crianças anêmicas, o César louco quando tinha ataques, a Maria Bicharoco quase cega, o Vovô Resmungas que comia de mais [...] ⁵¹

No romance-em-cena:

(No fim da cena imediatamente anterior, estão no palco seis atores, quatro deles andando em círculos em volta da mesa, como se andassem na rua em bando, enquanto Dick Tracy narra a trajetória do grupo, chamado de seita dos Sertórios, sentado numa cadeira de costas para a plateia, com os pés cruzados sobre o canto esquerdo da mesa. Do outro lado da mesa, ao centro, está sentado o rapaz prestando atenção e fumando. Por questões práticas, vou numerar os atores que participam da cena. Dick Tracy tem uma partitura de gestos definida que repete enquanto conta a história: retira o chapéu da cabeça, passa a mão no cabelo, coloca o chapéu, cruza as mãos à frente do corpo e estica os braços duas vezes; solta as mãos e faz movimentos circulares com as palmas das mãos para baixo e os braços ao lado do corpo)

ATOR 2: A caldeirada para três saiu ao Vovô Resmungas, que quis comê-la sozinho, apanhou uma congestão e ia morrendo.

(A seita dos Sertórios, que neste momento está ao fundo do palco, à esquerda, fica parada. Os atores 1, 2 e a atriz estão de frente para o detetive, ouvindo a história que ele conta e o ator 3, que representará Bigodes Piaçaba está escondido atrás da atriz colocando um bigode falso para representar a

⁵¹ MACHADO, 2004, p.39.

personagem. Os atores, assim, se transformam nos personagens da cena que descrevo a seguir: o ator 2 começa a gritar, tendo se transformado no Vovô Resmungas, e é amparado pelo ator 1, que o leva a um dos arquivos na esquerda do palco e o abre, para que resmungas vomite, o rapaz levanta no susto e se afasta da mesa ocupando a direita do palco. Enquanto esta ação ocorre, a atriz pega a cama ao fundo do palco, à esquerda e traz para a esquerda baixa do palco, ao passo que o ator 3 pega um volante e um guarda-chuva em um dos arquivos ao fundo do palco. Dick Tracy em silêncio continua a fazer os gestos como se ele estivesse contando a ação que está acontecendo. A atriz posiciona a cama, na vertical em relação à plateia, o ator 3 abre o guarda-chuva e todos os 4 atores se posicionam na cama: Bigodes Piaçaba com um volante em uma das mãos como se dirigisse e o guarda-chuva na outra, Vovô Resmungas ao seu lado e os outros dois atrás, de joelhos, para dar visibilidade para a plateia. Os atores mexem o corpo como se estivessem em um carro, com leves sacolejos.)

BIGODES PIAÇABA: quem o levou ao hospital foi o Bigodes Piaçaba da casa de chapéus de chuva. Tudo quanto era complicações, dores de barriga e falta urgentíssima de dinheiro ia desaguar na loja do Bigodes Piaçaba, que era contra o Governo, parecia estar sempre zangado e tinha a cara vermelha, passava a vida a levar gente ao hospital na sua carripana a cair aos bocados, as mulheres grávidas, as crianças anémicas.

CÉSAR LOUCO: o César louco quando tinha ataques

(O ator se joga sobre o Vovô Resmungas simulando ataque e grita).

VOVÔ RESMUNGAS: César! César!

(A atriz segura Cesar pelo ombro para acalmá-lo).

MARIA BICHAROCO (sempre olhando para frente): a Maria Bicharoco quase cega.

VOVÔ RESMUNGAS: o Vovô Resmungas que comia demais

(Faz barulho de flatos com a boca e todos os atores saem, abanando o ar, como se o cheiro tivesse contaminado o ambiente).



Figura 20: Calhambeque do Bigodes Piaçaba.

Nesta cena, a carripana⁵² do personagem Bigodes Piaçaba é evocada pela combinação dos objetos cama, volante e guarda-chuva. O último, apesar de aparecer em outras cenas como um adereço, é responsável, junto com o bigode, pela caracterização do personagem. Aqui, aparece também, como uma espécie de capô para o carro; ainda que a imagem do carro prescindia dele para se formar, o guarda-chuva parece ser uma moldura importante para a representação da figura do carro. Assim como em todas as outras cenas descritas, o uso dos objetos reforça seu sentido junto à narração e ao trabalho corporal dos atores descrito acima, e que colaboram para dar movimento à cena, já que os atores não se deslocam fisicamente.

A combinação de objetos, que acima é descrita como uma combinação material, pode dar-se, também, apenas a nível simbólico. Observe-se, abaixo:

No romance:

(...) primeiro aperto de mão do rapaz em Paris, para onde partira após a morte da mãe, encontro de compatriotas na

⁵² O termo é usado coloquialmente para se referir a um carro velho ou fora de moda.

pensão onde o rapaz se hospedara, levando consigo a semente de Angel Face, o desejo de ver quadros de Miró e dois pares de luvas de boxe, que acabou por vender não se sabe onde para fazer dinheiro.⁵³

No texto *amulhercariocado*:

RAPAZ: Primeiro aperto de mão do rapaz em Paris, para onde partira após a morte da mãe, encontro de compatriotas na pensão onde se hospedara, levando consigo a semente de Angel Face, o desejo de ver quadros de Miró e dois pares de luvas de boxe, que acabou por vender não se sabe onde para fazer dinheiro.

No romance-em-cena:

(Enquanto a cena do comboio está sendo finalizada no centro do palco, entram em cena três atores ao som de uma música e se posicionam, os três, sobre a cama, na esquerda baixa do palco. O primeiro, representando a personagem Evaristo, faz movimentos de masturbação, coberto por um lençol e segurando uma revistinha, o segundo, que representa a personagem Cláudio, lê uma espécie de caderno e o terceiro, representando a personagem Parrish, cheira um objeto que não pude identificar, cada um compenetrado em sua própria ação, sem interação. O rapaz sai da cena do comboio com a mala na mão e anda até a cama)

RAPAZ (olhando em volta): Primeiro aperto de mão do rapaz em Paris, para onde partira após a morte da mãe.

(Aperta a mão de Evaristo e puxa mão de volta com cara de nojo como se tivesse sentido algo pegajoso. Dá a volta na cama para apertar a mão de Cláudio)

RAPAZ: Encontro de compatriotas na pensão onde se hospedara.

(Aperta a mão de Cláudio que tira a mão com nojo como se também tivesse se sujado, continua dando a volta na cama e cumprimenta Parrish com um tapinha no ombro)

⁵³ MACHADO, 2004, p.138.

RAPAZ: levando consigo a semente de Angel Face, o desejo de ver quadros de Miró e dois pares de luvas de boxe, que acabou por vender não se sabe onde para fazer dinheiro.

(Pega a mala e a posiciona para continuar a ação.)



Figura 21: Detalhe da cama.

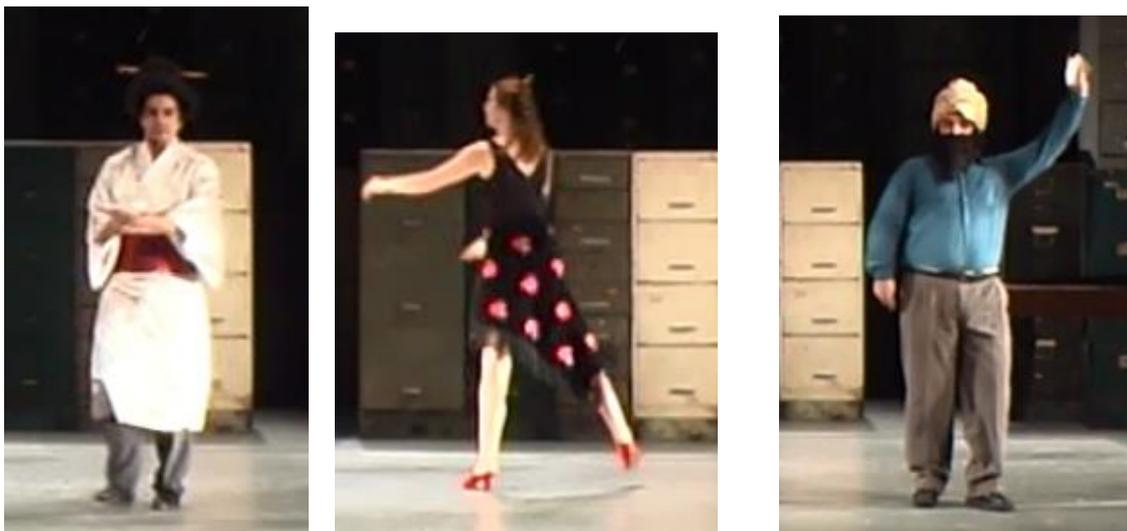
Nesta cena, a opção de agrupar vários atores sobre a cama dá a ideia do ambiente claustrofóbico da pensão, no qual os hóspedes parecem se amontoar em seus aposentos. No entanto, é importante reparar que os atores não interagem — cada um deles executa uma ação diferente, como se estivesse sozinho em seu quarto — um deles, inclusive, se masturba, o que sugere uma ação mais íntima, mais reclusa. Isso significa que cada personagem está sozinho em seu quarto e que a cama posta em cena, representa na verdade, várias camas. Assim, entendo que esta organização simboliza a multiplicação do objeto cama e conseqüentemente dos quartos que comporiam a pensão, enquanto que, materialmente, o que vemos em cena é apenas uma cama.

2.2 – Os objetos na composição das personagens

Os pequenos objetos manipulados pelos atores, juntamente com o figurino, entendido na mesma perspectiva de Jean-Jacques Roubine como “uma variedade particular do objeto cênico” (ROUBINE, 1998, p.146) são elementos importantes na composição do universo do espetáculo *O que diz Molero*. Tal fato se dá, principalmente, pela quantidade e pela variedade de personagens que aparecem em cena, muitas vezes, vertiginosamente. Os objetos são responsáveis por, paralelamente ao trabalho de composição vocal e corporal dos atores, e da enunciação do nome da personagem pelo ator, promover a identificação imediata da mesma ou de algumas de suas características como a nacionalidade, a profissão ou o sexo, já que, muitas vezes, estas são as únicas informações disponibilizadas pela narrativa, acerca das personagens. Assim, observa-se no espetáculo, em alguns momentos, a utilização de roupas e acessórios realistas, como que saídos diretamente de um brechó para os arquivos de escritório, ao passo que em outros momentos, percebe-se a utilização de objetos propositadamente exagerados que, muitas vezes, por seu aspecto caricatural e/ou grotesco, lembram fantasias de carnaval. Observe-se abaixo, alguns exemplos:



Figuras 22 a 24: Da esquerda para a direita: empregado de um café; negrinha de ébano e índia raio de luar.



Figuras 25 a 27- Da esquerda para a direita: mulher de Pequim; mulher de Barcelona e Jogador de cartas de Bombaim.

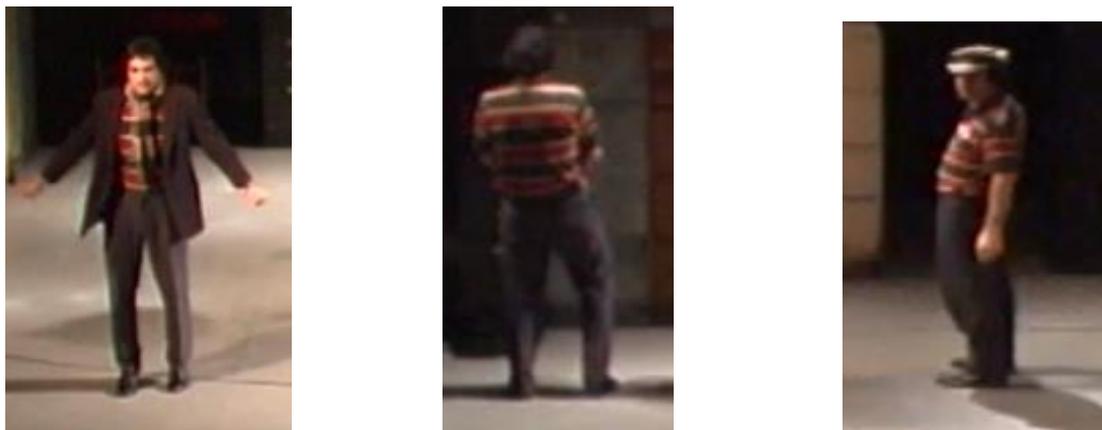
Nestas imagens, pode-se perceber uma utilização mais caricatural dos objetos cênicos, ou seja, estes se baseiam em características superficiais das personagens, como sua profissão ou nacionalidade, visto que estes são os únicos elementos disponibilizados pela narrativa machadiana, porém, expõem estas características de maneira exagerada e estereotipada, a fim de que a leitura do espectador seja imediata. Assim, a mulher de Pequim, por exemplo, veste um quimono e utiliza uma peruca com coque – signos ligados ao que seria um estereótipo chinês. Este tipo de composição, que utiliza uma série de elementos e peças de vestimentas para uma mesma figura, no entanto, ocorre mais frequentemente com personagens que aparecem rapidamente no espetáculo, e especialmente na narração sobre “a volta ao mundo” feita pelo personagem “rapaz”, principalmente no que diz respeito às personagens identificadas pela sua nacionalidade, uma vez que, neste momento da narração, descreve-se as aventuras do rapaz em diversas partes do globo. Sobre este trecho do espetáculo, Gillray Coutinho faz o seguinte comentário:

A cena da viagem não seria possível sem os objetos porque eles são o cenário, o figurino, são a cena, são tudo. Cada objeto daquele permite que a cena aconteça sempre no mesmo lugar do palco, mas cada objeto leva para um mundo diferente. Eles têm essa função, eles são funcionais, fazem parte de contar o que está acontecendo, então nenhum deles é decorativo. Ainda mais num espetáculo de 4h30, não tem espaço para uma coisa sem função, se não o espetáculo fica ilegível, para que ele seja

compreendido, tudo tem que ter muita função. (COUTINHO, 2016).

Percebe-se na fala de Coutinho a importância dos objetos utilizados no espetáculo e sua principal função, qual seja participar da narrativa de modo a contribuir com a história que está sendo contada, seja ilustrando situações, seja evocando lugares, ou caracterizando as personagens. Especialmente sobre a cena citada pelo ator, talvez, a grande diferença entre os figurinos mais estereotipados que compõem esta cena e o restante dos figurinos, seja justamente o fato de que os primeiros funcionem como alegorias. Ou seja, o que está em jogo não é a representação individual das personagens citadas no romance, afinal de contas, nem nome elas têm. O que está em jogo é a representação de lugares, de culturas; do coletivo.

Os figurinos destacados nas imagens acima são específicos do trecho do espetáculo citado pelo ator Gillray Coutinho. Em sentido geral, pode-se dizer que não há regras para a utilização dos acessórios e figurinos. Assim, o ator Augusto Madeira diz que o romance-em-cena “não é um estatuto [...], não é uma lei pétrea.” (MADEIRA, 2016). O figurino da peça é composto por base móvel formada por calça, blusa e paletó. O paletó é retirado, recolocado ou dobrado diversas vezes durante a encenação, a depender da personagem a ser representada, assim como a blusa que pode sofrer várias trocas e combinações. Muitas vezes, a figurinista Biza Vianna opta por incluir sobre a roupa base, alguns acessórios como chapéus, óculos, lenços, perucas. Outras vezes, os atores trocam somente uma peça de roupa, podendo ainda combinar esta troca com o uso de algum acessório. É muito comum que a atriz Raquel Iantas, ao representar personagens femininos, use saias ou vestidos, sem a calça base por baixo, enquanto os outros atores, ao representar personagens femininos, em geral, utilizam aventais, xales, toucas, por cima da roupa base. Abaixo podemos verificar algumas combinações possíveis:



Figuras 28 a 30- Da esquerda para a direita: Leduc; Betinho Ranhoso e um homem.

Nas três imagens acima, o ator Sávio Moll aparece como três personagens distintos: “Leduc”, “Betinho Ranhoso” e “um homem”. O primeiro figurino é composto pela roupa base mais um cachecol; o segundo figurino é composto pela roupa base menos o paletó e o terceiro figurino é idêntico ao segundo acrescido de uma boina. Assim, existem combinações diversas para a variedade de personagens que se apresentam em cena. Sobre as composições de figurino, Gillray Coutinho comenta que:

O romance-em-cena para o figurinista é uma batalha, é uma dificuldade de entender porque, imagina, você entra pela primeira vez na sala, para ver as pessoas fazendo aquele espetáculo sem roupa, com jeans, com camisa normal, você não distingue um personagem do outro, ainda mais que os atores ainda estão descobrindo o corpo, a voz, a cena. Então você entra pra ver e é uma loucura. Primeiro pra entender que personagem é, se é uma mulher, se é um homem e depois para compor uma coisa que seja rápida, que seja eficiente, que diga quem é o personagem, que seja prática, que seja ... depois pode voltar num outro personagem, um outro personagem pode usar aquilo também. É uma... eu não sei como ela fazia aquilo não. (COUTINHO, 2016)

Nota-se na fala de Coutinho uma grande preocupação com a praticidade dos objetos e com o didatismo necessário para a identificação das personagens. Porém, os objetos, para além da caracterização, podem ser importantes nas ilustrações das descrições em cena. Ou seja, um objeto pode, ao mesmo tempo, servir para caracterizar uma personagem, como por exemplo a garrafa

carregada pelo “pai do rapaz” que “estava sempre bêbado”, e, também, servir para ilustrar a cena, como é o caso do “jogo de boliche”, no qual o pai, utiliza sua garrafa como um pino de boliche e simula arremessar a bola contra a garrafa, como no jogo.



Figura 31: “O pai estava sempre bêbado”

Nesta cena, pode-se observar o trabalho corporal do ator, com o qual ao simular o desequilíbrio do seu corpo no espaço, sugere embriaguez. Deste modo, pode-se observar que o objeto não funciona como uma espécie de “apoio” para o ator, pois se a garrafa for retirada da cena, ainda se pode perceber, pelo trabalho de composição vocal e corporal do ator Telmo Fernandes, que o personagem está bêbado. Assim, o objeto parece entrar como uma segunda camada no jogo da ilustração proposto pelo diretor na cena: o ator fala que o personagem é um bêbado, ilustra com seu corpo e sua voz um personagem bêbado e o uso do objeto reafirma a ilustração. Ainda assim, segundo os atores Augusto Madeira e Gillray Coutinho, os objetos são fundamentais para a composição das personagens. Madeira explica que os atores são estimulados por Freire-Filho ao trabalho corporal, porém considera que os objetos ajudam a criar atmosfera. Segundo ele:

Acho engraçado você falar do trabalho corporal porque, de uns vinte anos para cá, você não monta nada sem preparador corporal, sem direção de movimento. O Aderbal é muito do discurso que as pessoas estão ficando preguiçosas.

Antigamente, quem fazia luz era o Diretor, hoje em dia você tem o iluminador. O Aderbal apesar de trabalhar com pessoas incríveis como a Márcia Rubim, ele tem, ou pelo menos tinha na época do Molero, o discurso de que isso era coisa de ator preguiçoso, que não quer pensar e deixa pro outro resolver. Então todo mundo que via nosso espetáculo ficava louco porque achava que a gente era “uns puta bailarino foda” com uma direção de movimento do caralho. Porra nenhuma! Inclusive as coreografias que tem no Molero fui eu que coreografei [...] Realmente, eu concordo com ele, a gente tá aí para se investigar, para propor, tenhamos corpos bem definidos ou não, corpos inteligentes ou não. É...e claro, não só o objeto colabora muito, como os figurinos também [...] cada roupa que você tem e tem oito segundos pra se trocar, aquela roupa tem um caimento x, tudo influencia demais. Eu iria além, o cheiro das coisas...O Rubens Correa quando fazia “Artaud”, no porão do teatro Ipanema, ele usava uma roupa que ele nunca lavou, segundo ele, ele vestia, só fazia assim (gesto de quem cheira a roupa) e já vinha o personagem, inteiro. Já vinha tudo. Coisa que não viria se tivesse usado um sabãozinho de coco e tal. Um louco que morou em hospício e tal, não combina com sabão de coco. (MADEIRA, 2016).

Os adereços e figurinos são, deste modo, elementos que estimulam a criação dos atores, elementos que fazem parte do jogo de composição das personagens e, de certa forma, de sua materialização cênica, criando atmosferas e contribuindo para a escrita cênica do espetáculo. Assim como o cenário móvel do espetáculo revela lugares, a partir de sua composição em cena, juntamente com a sugestão da narração e o trabalho dos atores, os objetos têm parte fundamental nas mais diversas ações do espetáculo, cumprindo assim, papel importante na sugestão das situações narradas pelo romance. Com isto, estes elementos se mostram como mais um fator no estímulo à imaginação do público que pode assistir ao espetáculo.

Assim, conclui-se que a utilização contínua dos mais diversos objetos, ao longo da peça, revela a opção estética por uma visualidade marcante ao lado da força narrativa que a proposta abriga. A manipulação dos objetos se insere na maquinaria do espetáculo como um dos pilares da peça, estando assim comprometida completamente com o ritmo do espetáculo e com a forma como a cena é conduzida, visto que a teatralidade de *O que diz Molero* se relaciona diretamente com os usos que se fazem destes objetos, que revelam-se elementos indispensáveis para a compreensão do caráter anti-ilusionista do espetáculo.

CONCLUSÃO

A presente dissertação buscou analisar o *romance-em-cena O que diz Molero*, a partir do viés da adaptação operada na transposição do romance para o palco. Assim, considerou as mudanças de discurso do diretor Aderbal Freire-Filho, no sentido de verificar que a transposição da literatura para a cena pressupõe uma grande adaptação de linguagens, visto que, à data de estreia de *O que Diz Molero*, o encenador ainda considerava que o romance encenado não sofria adaptações. A partir disto, foram selecionadas algumas operações de adaptação feitas, previamente, no romance que dizem respeito a movimentos de edição, reescrita, tradução e algumas inserções. Este recorte me permitiu compreender que, de fato, há uma adaptação feita no romance, antecedendo a adaptação cênica, essa sim, intrínseca à encenação.

Posteriormente, foram analisados os movimentos de adaptação feitos na transposição cênica do romance, relacionando-os com o conceito de teatralidade, já que se mostra uma preocupação do encenador a “busca pela teatralidade do romance”. Neste sentido, buscou estabelecer diálogo com autores como Josette Féral, Denis Guénoun e Patrice Pavis, de modo a entender de que forma a escrita cênica do espetáculo ganha contornos anti-ilusionistas, formadores da teatralidade do espetáculo, a partir do momento em que revela o jogo cênico em sua estrutura. Assim, foram destacadas operações de adaptação cênica que dão a ver as fricções entre palavra e imagem, revelando o caráter anti-ilusionista da encenação. Estas operações foram verificadas a partir da comparação entre o romance original e o texto *amulhercariocado*, e o material videográfico.

Por fim, a análise das entrevistas sobre o processo de criação do espetáculo realizadas com os atores Gillray Coutinho e Augusto Madeira, acompanhada de uma observação atenta do material videográfico disponível, levou ao entendimento de que o ator é elemento fundamental para a criação da dramaturgia da cena e para a deflagração do humor no espetáculo. Esta afirmação está pautada nos discursos dos próprios atores entrevistados sobre o processo de criação do espetáculo, que explicitam a liberdade de criação e

autonomia no trabalho atoral, tal como a observação de alguns procedimentos cênicos nos quais o ator está envolvido diretamente como agente criador. Destaca-se a composição vocal e corporal das personagens, além do afinado trabalho com a narração do romance, acompanhado do refinamento com o qual os atores trabalham os tempos e ritmos cômicos nas cenas do espetáculo.

No segundo momento, a pesquisa buscou compreender a escrita cênica do espetáculo a partir do recorte sobre a sistematização do uso dos objetos em *O que diz Molero*. Neste sentido, dedicou-se à análise das dimensões ficcionais propostas pelo espetáculo e sua relação com o uso do espaço cênico, a fim de entender os diálogos estabelecidos a partir do cruzamento destas dimensões, sobrepondo temporalidades. Neste sentido, observa-se que a teatralidade do espetáculo também está relacionada às intersecções que a cena cria, mas que a narrativa não propõe. Assim, desvenda-se o trabalho de adaptação cênica da peça, entendendo-o como o mais radical e, talvez por isso, o único que o encenador admite ter feito.

Além disto, sempre considerando as relações que se estabelecem entre narrativa e cena, investigou-se o sistema de objetos do espetáculo, procurando com isso dar a ver de que forma os usos do cenário móvel do espetáculo eram responsáveis pela evocação de lugares e imagens, revelando os usos metonímicos e metafóricos dos objetos cênicos e sua importância na escrita cênica do espetáculo.

Por fim, mapeamos alguns dos objetos cênicos utilizados na composição de personagens e procuramos entender sua função dentro da encenação, a partir da retomada de alguns procedimentos analisados ao longo desta dissertação, agora, voltados mais especificamente para a relação entre o ator e os objetos. Constatando, mais uma vez, que o uso dos objetos é proposta basilar do espetáculo *O que diz Molero*.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, C. Trabalhador do palco. *Jornal do Brasil*. 2003, caderno B.
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Trad. Ana Maria Valente. 3 ed. Lisboa: Fundação CalousteGulberkian, 2008.
- ARONSON, A. Olhando para o abismo. Trad. Lídia Kosovski. In: *O Percevejo*-Revista de teatro, crítica e estética. V.8. Nº 1. 2016, p.149-171.
- ASLAN, O. *O ator no século XX: evolução da técnica/problema da ética*. Trad. Rachel Araújo de Baptista Fuser [et.al...]. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- BELO LUÍS, S. [*Dinis Machado: entrevista à ler em 2002*]. Entrevista de Dinis Machado para o blog o funcionário cansado em outubro de 2002. Disponível em: <http://ofuncionariocansado.blogspot.com.br/2008/10/dinis-machado-entrevista-ler-em-2002.html> . Acesso em: 16 out. 2016.
- BERGSON, H. *O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. 2ed. Trad. Fiama Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BONFITTO, M. *O ator compositor : as ações físicas como eixo de stanislávski a Barba*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- BORNHEIM, G. A estética brechtiana entre cena e texto. In: *Folhetim*. Nº 10, 2001, p. 22-31.
- CALDAS, R. Blog do romance-em-cena. Disponível em: <https://renatcaldas.wordpress.com> . Acesso em: 20 jan. 2016.
- CANDIDO, A. [*et. Al.*]. *A personagem de Ficção*. 13 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.
- CARVALHO, E. [*Um homem de teatro*]. Entrevista de Aderbal Freire-Filho para a revista SESC-Rio em outubro de 2008.

COELHO, S.S. Molero ressuscita teatro em Festival de Curitiba. *Folha de São Paulo*. 23 mar. 2004.

COSTA, F.S. O objeto e o teatro contemporâneo. In: *Móin-Móin*: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Ano 3, v.4, 2007.ISSN 1809-1385.Járaguá do Sul: SCAR/UEDESC.

COUTINHO, G. *Entrevista*. Rio de Janeiro: 2016.2. 1 arquivo de áudio em MP3 (1h23 min). Entrevista concedida a Daniele Lopes dos Santos.

D'ÁVILA, F. *Poética do cotidiano*: reflexões acerca do teatro de objetos. In: PITÁGORAS 500. N° 6. Abril, 2014.p. 40-57.

DIAS, J. G. *Narrativas em cena*: Aderbal Freire-Filho (Brasil) e João Brites (Portugal). 2015. Rio de Janeiro: Móbile, 2015.

DIEGUES, I. [*conversa sobre os romances que levou para o palco*]. Entrevista de Aderbal Freire-Filho ao Jornal Plástico Bolha em novembro de 2006.

DUVIGNAUD, J. *El juego del juego*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

EMINESCU, R. *Novas coordenadas no romance português*. Lisboa: Instituto de cultura e língua portuguesa, 1983.

ESTEBAN, MH. [*Explosão poética do palco: o teatro para todos os autores*]. Entrevista de Aderbal Freire-Filho. Disponível em: <http://lionel-fischer.blogspot.com.br/2013/09/entrevista-aderbal-freire-filho.html> . Acesso em: 17 out. 2016.

FÉRAL, J. *Além dos Limites*: teoria e prática do teatro. Trad. J. Guinsburg [et.al.]. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

FERNANDES, S. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

FREIRE-FILHO, A. *Jornal do Brasil*. 28 nov.2004. Caderno B, p.113.

_____. *Cultura no poder*. *Jornal do Brasil*. 24 nov.2006. Caderno B, projeto B intervenção.

FISCHER, L. Com a benção dos deuses do teatro. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 30 out. 2003.

FREITAS, M. *A fidelidade no romance-em-cena de Aderbal Freire-Filho*. In: *Outra travessia- revista de literatura*. Nº 16. 2013, p. 103-120.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: *Ditos e escritos III- Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p.411-422.

GINSBURG, J. [org]. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

GUÈNOUN, D. *A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

HELIODORA, B. Quatro horas de uma peça memorável. *O Globo*. Rio de Janeiro, 22 out. 2003.

LUIZ, M. Celebração da Palavra. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 nov. 2003. Caderno B, p.3.

MACHADO, D. *O que diz Molero*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2004.

MADEIRA, A. *Entrevista*. Rio de Janeiro: 2016.2. 1 arquivo de áudio em MP3 (1h14). Entrevista concedida a Daniele Lopes dos Santos.

MATIAS, L.B. Da narrativa no teatro ao teatro narrativo. In: *Revista cena 20*. 2012, Disponível em: <http://revistacena20.com.br/estudos-sobre-teatroi/teatro-narrativo>. Acesso em: Jun, 2015.

MOURA, I. Versão Teatral recebe aplausos. *Diário de Pernambuco*. Pernambuco, 27 nov.2004, caderno viver, p.C 6.

NANCY, J. *A la escucha*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

NÉSPOLI, B. Vendaval de palavras, Avalanche de imagens. O Estado de São Paulo. São Paulo, 04 jun. 2004, Caderno 2, p. d7.

OLIVEIRA, R. O último espetáculo. *O Globo*. Rio de Janeiro, 16 out. 2003. Segundo Caderno, p.2.

_____. Adiado o fim de O que diz Molero. *O Globo*. Rio de Janeiro, 12 nov 2003, Segundo Caderno, p.3.

_____. Quando o tempo para no relógio do espectador. *O Globo*. Rio de Janeiro, 12 dez. 2003, Segundo Caderno, p.2.

_____. Vesperais em tempos de violência. *O Globo*. Rio de Janeiro, 14 jan. 2005, Segundo Caderno.

Os melhores de 2003 no teatro. *O Globo*. Rio de Janeiro, 26 dez 2003, Segundo Caderno.

PAES LEME, A. *D. Quixote: uma dupla paródia nas mãos do chapitô*. 2008. 104 f. Dissertação (Estudos de Teatro)- Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2008.

PAVIS, P. *A encenação contemporânea*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

_____. *Dicionário de Teatro*. Trad. sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

_____. *A Análise dos Espetáculos: teatro, música, dança, dança-teatro, cinema*. 2 ed. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

REVISTA O PERCEVEJO. *Teatro Contemporâneo e Narrativas*. Ano 8, n.9, 2000. ISSN 0104-7671. Rio de Janeiro: UNIRIO.

REVISTA PROGRAMA. A despedida do Casa Grande. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17.out.2003, p.25.

RAMOS, L. *Teatralidade e anti-teatralidade*. Sala Preta, v.13, p 3-12, 2013.

Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57528/68206>.

Acesso em: Jul, 2015.

ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. 4 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

ROUBINE, J.J. *A linguagem da Encenação Teatral*. 2 ed. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

RYNGAERT, J.P. Introdução à análise do teatro. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. Ler o teatro contemporâneo. 2 ed. Trad. Andrea Stahel M. da Silva. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

SARRAZAC, J.P. *O Futuro do Drama*. 1 ed. Porto: Campo das Letras, 2012.

_____. *A irrupção do romance no teatro*. In: FOLHETIM. N ° 28. 2009, p 7-15.

UBERSFELD, A. *Espaço e Teatro*. Disponível em: http://www.grupotempo.com.br/tex_ubersfeld.html . Acesso em: set, 2016.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac e Naify, 2014.

VIDEOGRAFIA

O QUE DIZ MOLERO. Edição: Daniela Ramalho. Direção: Aderbal Freire-Filho. Elenco: Augusto Madeira, Chico Diaz, Claudio Mendes, Gillray Coutinho, Orã Figueiredo, Raquel lantas. Rio de Janeiro: TV Zero, 2003. 1 DVD (29 min), som digital, cor, legendado.

O QUE DIZ MOLERO. Direção: Aderbal Freire-Filho. Elenco: Augusto Madeira, Chico Diaz, Claudio Mendes, Gillray Coutinho, Orã Figueiredo, Raquel lantas. Rio de Janeiro. 1 DVD (121 min.), som digital, cor.

O QUE DIZ MOLERO. Direção: Aderbal Freire-Filho. Elenco: Claudio Mendes, Gillray Coutinho, Ísio Guelman, Raquel lantas, Sávio Moll, Telmo Fernandes. Lisboa. som digital, cor.

FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO

Autor: Dinis Machado

Direção e mis-em-scene: Aderbal Freire-Filho

Elenco: Augusto Madeira, Claudio Mendes, Gillray Coutinho, Orã Figueiredo, Raquel Iantas, Chico Diaz como “Rapaz”.

Diretor assistente: Dudu Sandroni

Cenário: José Manuel Castanheira

Figurino: Biza Vianna

Iluminação: Maneco Quinderé

Trilha Sonora: Dudu Sandroni

Projeto de sonorização e acústica: Felipe Pires

Adaptação: Aderbal Freire-Filho, Dudu Sandroni e Gillray Coutinho

Direção de Produção: Dudu Sandroni e Antonio Carlos Bernardes

Produção executiva: Andréia Carvana e Bianca Siqueira (pré-produção)

Divulgação e comunicação: Dadá Maia e Ilse Rodrigues

Ilustração: Aroeira

Projeto Gráfico: Manifesto Design/ Adriana Lins e Guto Lins

Assistente de Projeto: Bruno Bergher

Fotos: Silvio Pozzato

Adereços: Antonio Carlos Bernardes

Confecção do “relatório”: Danuza Pires

Assistente de figurino: Cleide Barcelos

Alfaiate: Macedo

Costureira: Gigi Monteiro

Tricô: Rosa Rabelo

Tingimento e adereços de figurino: Guto Larsen & Rubens Barbet

Assistente de Iluminação: Carlos Lafert

Equipe de montagem de luz: Jim, Gugu, Cris e Juca.

Estruturas Metálicas: TIP estruturas tubulares

Climatização: DRB Ar Condicionado Ltda.

Equipamento de som: Teles Áudio

Vídeo

Direção e Fotografia: Maysa Braga

Assistente: Clara Linhares

Edição: Nina Galanternick

Roteiro: Aderbal Freire-Filho

Texto: Dinis Machado

Elenco: Aderbal Freire-Filho e Gisele Fróes

Operador de som: Henrique Carvalho

Operador de luz: Zeca Costa

Bilheteira: Márcia Oliveira Ribeiro

Contra-regras: Carlos Alberto Gill e Helder Bezerra

Indicadores: André Barcelos e Marcela de Aguiar

Auditoria: Ambiente & Cultura S/C Ltda.

Captação: Cristais & Talentos Produções Artísticas Ltda.

Realização: Armazém de Teatro Produções Artísticas Ltda

ANEXO A – FAC-SÍMILE DO PROGRAMA DO ESPETÁCULO O QUE DIZ MOLERO

Esp. TV / O que diz Molero / 15, Rio de Janeiro, 2003

BrasilTelecom apresenta

CHICO DIAZ
★
RAQUEL IANTAS
★
GILLRAY COUTINHO
★
CLAUDIO MENDES
★
ORÁ FIGUEIREDO
★
AUGUSTO MADEIRA
★

O Que diz Molero

Romance de DINIS MACHADO

★ Romance em Cena de Aderbal Freire-Filho



★ FICHA TÉCNICA ★

Autor Dinis Machado
Direção e mis-en-scene Aderbal Freire-Filho

Elenco Augusto Madeira
Claudio Mendes
Gillray Coutinho
Orá Figueiredo
Raquel Iantas
Chico Diaz, como "Rapaz"

Diretor assistente Dudu Sandron
Cenário José Manuel Castanheira
Figurino Biza Vianna
Iluminação Maneco Quinderé
Trilha sonora Dudu Sandroni

Projeto de sonorização e acústica Filipe Pires
Adaptação Aderbal Freire-Filho, Dudu Sandroni e Gillray Coutinho

Direção de produção Dudu Sandroni e Antonio Carlos Bernardes
Produção executiva Andréia Carvana e Bianca Siqueira (Pré-produção)

Divulgação e comunicação Dadá Maia e Ilse Rodrigues
Ilustração Azeira
Projeto gráfico Manifesto Design / Adriana Lins e Guto Lins
Assistente de projeto Bruno Bergher
Fotos Silvio Pozzato

Adeços Antonio Carlos Bernardes
Confeção do "relatório" Danuza Pires

Cenotécnico Pará e equipe

Assistente de figurino Cleide Barcelos
Alfaiate Macedo
Costureira Gigi Monteiro
Tricô Rosa Rabelo

Tingimento e adereços de figurino Gato Larsen & Rubens Barbot

Assistente de iluminação Carlos Lafert
Equipe de montagem de luz Jim, Gugu, Cris e Juca

Estruturas metálicas TIP Estruturas Tubulares
Climatização DRB Ar Condicionado Ltda.
Equipamento de som Teles Áudio

VIDEO

Direção e fotografia Maysa Braga
Assistente Clara Linhart
Edição Nina Galanternick
Roteiro Aderbal Freire-Filho
Texto Dinis Machado
Elenco Aderbal Freire-Filho e Gisele Fróes

Operador de som Henrique Carvalho
Operador de luz Zeca Costa
Bilheteira Márcia Oliveira Ribeiro
Contra-regras Carlos Alberto Gill e Helder Bezerra
Indicadores André Barcelos e Marcelo de Aguiar
Auditoria Ambiente & Cultura S/C Ltda.
Captação Cristais & Talentos Produções Artísticas Ltda.
Realização Armazém de Teatro Produções Artísticas Ltda.

Agradecimentos Antônio Guedes, Antonio Sant'anna Diaz, Eva Doris Rozenfal, Elaine Cary, Fátima Saadi, Forma Total, Hugo Tiniá, Isa Fernandes, Juan y Claudia, Kalmunia Silva, Ketzy Ecard, Livraria São José, Max Hans e pessoal do Casa Grande, Natasha Corbellino, Paula Sandroni, Pedro Ecard Sandroni, Real Gabinete Português de Leitura, Sílvia Buanque, Zarkos Malharria e ao nosso poeta andarilho Chacal.

ANEXO B – ENTREVISTA COM ATOR AUGUSTO MADEIRA⁵⁴

Primeiro eu preciso de uma informação técnica sobre aquele material em vídeo que você me cedeu da apresentação carioca. Era um ensaio?

Do Molero? Aquilo já é durante a temporada, no Casa Grande.

E você tem informações sobre a edição?

(Sinaliza que não). É pra botar no crédito né?!

Outra confirmação é: O espetáculo foi para Portugal cortado né?

Na verdade, ele foi cortado antes... A gente fez muito tempo o espetáculo com as 4h 20, ele tinha três atos, 4h20 e todo mundo que via se animava loucamente, voltava. Tem diversos casos de gente que viu dez vezes, oito vezes... Muitos! Não são poucos os casos. Mas existia uma resistência muito grande de gente que não foi ver porque falava: “4horas, nem pensar”. Então a pessoa nem se aventurava a entrar. Então a gente, de fato, resolveu fazer uma experiência... A gente já tava... Era um espetáculo que pela condição de patrocínio e de estrutura de produção, tava fadado a ficar um mês em cartaz e a gente ficou mais de um ano, viajou, fez vários festivais, foi à Portugal, foi ao Uruguai, mas num esquema ainda muito “Thunder Force” de produção. Então para continuar, teve uma hora que a gente foi pro alternativo do Teatro Leblon- primeiro que é um teatro muito apertado, a cenografia mal cabia, mas a gente fez um experimento midiático: 1- cortar pelo menos uma hora e meia de espetáculo para tentar chegar nas 3 horas, 2h50 e tinha um personagem, no final da peça, que quando a peça estreou era um vídeo, o personagem se chamava o guardião da última fronteira e quem fazia era o Aderbal. Só que você imagina que o espetáculo já tava... Quando o vídeo entrava o espetáculo já tinha “3 horas e tal” e era um vídeo hermético e o Aderbal adorava e ele fazia, adorava o jeito que ele fez e tal... Só que ele também foi produzido... A ideia de se fazer um vídeo para este personagem também surgiu muito às vésperas da estreia. Então, imagina o que era ter que produzir e ensaiar essa peça e ainda produzir um vídeo. Então, ele

⁵⁴ As entrevistas foram transcritas integralmente.

foi... Não é que ele foi produzido nas coxas, não tô dizendo isso, mas ele foi produzido em menos tempo do que deveria ter sido. E ele era... Eu, na minha parca opinião, o Aderbal vai me matar, mas eu achava que o vídeo não ajudava na compreensão porque ele era um pouco hermético, a pessoa tinha dificuldade de entender o que ele tava fazendo ali e, para algumas pessoas, soava como uma vaidade do Aderbal, que não era. A pessoa dizia “ah, é o diretor querendo aparecer”... A gente conhece o Aderbal pra caralho e a gente sabe que é longe disso, mas ele dava essa pista falsa. Então, já viajando, a gente sentia que quando entrava o vídeo, a plateia se distanciava e tal. A primeira coisa que a gente fez, que a gente convenceu ele, era de tirar o vídeo e ao invés do vídeo, o guardião da última fronteira era lido pelo Claudio Mendes, no papel de Austin... Então, ele abria o relatório e lia com muita clareza, fazia mais sentido, já era mais interessante. Quando a gente cortou a peça e foi pro Teatro Leblon teve-se uma sacação de convidar uma celebridade qualquer... Cada dia uma celebridade fazia o guardião da última fronteira, então... Osmar Prado, Paulo Betti, Marília Gabriela, Mariana Ximenes, Camila Pitanga... Muitas e muitas pessoas passaram fazendo e era sempre uma surpresa gostosa porque a gente usava do estilo do espetáculo... A pessoa tava na plateia assistindo o espetáculo até as 3 horas e quando dava as 3 horas: “ah o guardião da última fronteira”, a pessoa saía, levantava, subia no palco, abria uma gaveta, tirava um chapéu e fazia a cena. Geralmente fazia lendo. Teve uns loucos, tipo Osmar Prado, que decorou. Então, de fato, cada dia era uma surpresa boa para a gente e para a plateia também, mas na verdade era uma tentativa de gerar interesse mais ainda porque a gente não tinha dinheiro pra propaganda no jornal... Funcionou em parte, mas foi isso, nesse momento, na tentativa de transformar o espetáculo numa coisa mais... Não sei se comercial é a melhor palavra, mas mais interessante aos olhos do público.

Então o corte foi feito no Rio mesmo, antes de seguir para Portugal.

Sim, e uma vez que ele foi cortado ele passou a caminhar com essa formação.

E, no Rio já houve substituição no elenco antes de ir para Portugal, não é?!

Teve, o Chico Diaz. Em Portugal teve muita substituição.

Sim. Quase todo mundo.

É... Aqui no Rio, a grande substituição que teve foi o Chico Diaz. O Felipe assumiu, fez bastante coisa e só. Aí quando foi a Portugal, eu e Orã estávamos contratados. Aí o Telmo entrou no lugar do Orã e o Sávio Moll entrou no meu lugar. É... E o Ísio Ghelman entrou no lugar do Felipe Martins, que por sua vez tinha entrado no lugar do Chico Diaz. Todo mundo ali que já tava, de uma certa forma, próximo da companhia, se é que a gente ... Nunca chegamos a ser uma companhia, mas um bando, uma trupe. Tanto que o Ísio tinha feito o Púcaro já, o Sávio também, o Telmo chegou a ensaiar o *Jacinta* uma vez. Foi uma aventura. Tem umas aventuras muito boas. Quando a gente foi à Montevideú, pra gente era como se tivesse sido o último espetáculo... Então a gente fez e o cenário ficou lá (risos) só que eles tinham despachado por navio num container e não avisaram pra gente. Quando pintou o convite para ir pra Portugal, que o Castanheira assumiu o D. Maria I, a gente pensou “vamos pedir pra Montevideú mandar o cenário pra gente” e eles: “já mandamos há muito tempo” e aí cata para achar onde estava o container com todos os arquivos, todos os figurinos e “não sei o que”. Isso, se aproximando a data de estreia em Portugal. Depois de muito tempo, descobriu-se que o arquivo tinha chegado no Rio e como não apareceu ninguém reclamando, o container foi parar num depósito e tal. Quando se achou, tudo bem “tá aqui, são não sei quantos meses de aluguel e tal” era uma fortuna e para retirar imagina toda a burocracia alfandegária, precisava estar no nome de não sei quem, “pa-ra-rá” ... Isso demorou, a gente teve que acessar todos os contatos pra poder desbloquear este container e mandar para Portugal. Por sim, demorou um bocado, mas finalmente conseguimos liberar e botamos num navio com destino a Portugal... Demora uma viagem... Só sei que o elenco ensaiou aqui e foi. Chegou lá, o cenário não tinha chegado... Então o elenco ficou lá e não tinha matéria. A estreia tava marcada pra uma semana, adiaram a estreia uma semana... O Dona Maria I é um Teatro equivalente ao Teatro Municipal do Rio... Negócio complexo, mas não chegou! Acho que o cenário, o material chegou dois, três dias depois do que seria a estreia, mas aí foi o tempo de levar tudo pro teatro, organizar e estrear uma semana depois. São muitas aventuras.

Eu ia justamente perguntar por que a mudança de figurino. No vídeo de Portugal, tem muitos figurinos diferentes da apresentação carioca.

Talvez tenha sido isso... Não chegou ou chegou em péssimo estado ... Imagina um figurino que tava guardado oito meses dentro de um container... A gente nunca sabe o estado em que chega isso e, chegou e tinha que estrear dois dias depois.

Quando há a substituição do Chico Diaz pelo Felipe Martins, o espetáculo sofre alterações?

Não. O Felipe se adequa totalmente. Aliás, teve um dia... Se tem uma coisa que marca muito a passagem do Felipe pela gente... Porque o Felipe tem aquela cara de garoto, mas ele fez Molero já devia ter uns cinquenta anos. E um dia a gente tava no Teatro Leblon, faltava dez minutos para começar, o pai dele tava internado e ele soube pelo celular que o pai dele tinha morrido, dez minutos antes de começar a peça. A gente virou pra ele e falou “quer parar?”, “quer interromper?”, aí ele falou “vamos fazer, só preciso de um trago”... Aí deu um trago lá no conhaque, a gente tomava um negocinho pra esquentar e entrou pra fazer, e foi disparado o dia mais lindo que ele fez, até porque uma das primeiras cenas é a morte do pai, que ele bota a coroa de flores no pai e vai... É um personagem de memória né?! Então, assim, foi bonito, foi corajoso, foi muito comovente, assim... Dividir a cena com ele nesse dia.

Você acabou me respondendo sobre as alterações do espetáculo em relação ao tempo, certo?! O espetáculo foi sendo alterado no sentido de buscar diminuir o tempo durante as temporadas no Rio...

A gente foi muito... É porque a gente estreou, fez essa temporada no Casa Grande e começou a fazer festivais pelo Brasil, a gente fez Londrina, Recife, Curitiba, FIT (Festival Internacional de Teatro) em BH, Porto Alegre, os Festivais importantes da época, todos. Conseguimos... A gente queria ir para São Paulo, tinha o convite do SESC, mas não tinha dinheiro algum. O Domingo de Oliveira um dia comentou isso com João Salles e o João Salles tinha visto o espetáculo, ficou indignado e aí ele... Foi até muito bonito da parte dele porque ele conseguiu um patrocínio pra gente e não queria divulgação alguma. Ele pediu pra procurar

lá uma pessoa no Unibanco, a gente conseguiu na época cem mil reais, que não era nenhum absurdo, mas era suficiente para pagar nosso hotel e nossa passagem durante essa temporada em São Paulo. Isso que viabilizou... A gente foi pro SESC Consolação que é um luxo de teatro. A gente começou a temporada com uma média de trinta espectadores... Foi impressionante que a gente começou com trinta, passou pra quarenta e cinco, pra sessenta, pra cento e dez, e ele foi num crescendo e terminou completamente esgotado com “gente se estapeando” do lado de fora. Eu mesmo hoje fui fazer uma série em São Paulo e um dos atores falou “pô, preciso te falar um negócio, vi um espetáculo seu...”, marca a cabeça das pessoas. Mas não foi nem uma temporada muito longa e foi uma temporada que a gente foi ganhando o coração do espectador, mas desde sempre, sempre com 4h20, sempre e sempre. Quando a gente foi voltar para o Rio que a gente resolveu fazer essa adequação e... Inclusive, tem uma história engraçada, já nessa temporada no Rio, com o espetáculo menor. Eu lembro que O Gilberto Braga foi assistir, autor de novela, mas a questão não é essa; a questão é que o Orã tava passando muito mal, aí quando chegou no segundo ato, ele falou: “não dá mais pra mim” e era um momento hilário que eu e ele entrávamos cada um de um lado pra fazer uma digressão, aquela hora que tem a Ester Williams e tal . Quando eu tava lá atrás ele falou “Gugu, não dá pra mim, vai lá e avisa que a gente vai parar o espetáculo”. Aí eu não entrei do meu lado, acendeu os dois pinos e eu entrei do lado dele e falei “gente, queria agradecer, muito obrigada mas não vai dar pra continuar”, mas como eu entrei na luz e tava falando ficou parecendo uma digressão e o público ficou super olhando. Aí o Orã entrou atrás e começou uns gestos assim de “tá ruim pra mim” e tal, e o pessoal começou a se divertir com o fato, até que eu falei “não gente, é sério, acende a luz, não vai dar mais, o Orã tá passando mal.” Aí o Gilberto Braga falou “não dá pra continuar sem ele?” (risos). Total falta de consciência do que é uma peça de teatro né, principalmente um espetáculo como Molero, ele falou tipo “não vou voltar, não dá pra fazer sem ele”. É isso, a gente não foi cortando e experimentando, quando a gente resolveu cortar a gente já cortou mesmo.

**Então depois que vocês estreiam no Rio não se mexe mais no espetáculo?
O processo de ensaio se encerra? Não se faz mais nada?**

Não. Claro que a gente sempre vai ajustando... Quando você estreia um espetáculo com público, você começa a entender um elemento novo, importantíssimo que é o público em si. Começa a ajustar, a apertar um pouco ali, a entender ... Tipo umas bobagens, tipo: a minha Esther Williams era sempre aplaudida, então o Orã entrava depois e agradecia, como se fosse pra ele o aplauso (risos) a gente ia ajustando tudo, mas cortar, cortar, o Aderbal não gosta dessa palavra ... Depois o Aderbal foi ficando... Foi cedendo, mas o Aderbal montou “a mulher carioca” com cinco horas de espetáculo, não vai fazer com 4h20? E o argumento dele... No ano do Molero tinham três espetáculos que faziam sucesso: a gente com Molero, “os sete afluentes do rio otta” que tinha cinco horas e a peça do Zé Celso que tinha 7 horas e aí ele falou “Por que eu tenho que cortar, gente?!” ... Então realmente você vai argumentar o que, né?! Mesmo... Ele realmente não só defendia como ele... Por exemplo, tinha uma cena que eu achava chata, que era uma cena, no início dos ensaios eu achava muito chata, que era uma cena do salão de chá... Mas ele criou uma situação tão maravilhosa com o Orã de criança que ficou genial, na verdade o que está sendo dito pouco importa. E essa cena é importante porque é a única cena em que Molero aparece... Ele não aparece na peça inteira e ele aparece disfarçado... Pouca gente se apercebe disso, que é ele que tá ali, de chapeuzinho e tal.

Nas entrevistas do Aderbal, que eu acompanhei, a princípio ele diz que o Romance-em-cena é um romance colocado no palco sem adaptação; depois ele reconsidera o discurso dele e diz que se trata de uma adaptação total de linguagens. No programa de O que diz Molero, a adaptação é atribuída ao Aderbal, Dudu Sandroni e o Gillray Coutinho. Essa adaptação se refere a que?

A única coisa que ele chama de adaptação é quando ele define na boca de quem aquilo vai. Porque quando você vai para a terceira pessoa, você diz “Molero diz que o rapaz, na sua infância gostava muito de andar pelas ruas do bairro e não sei o quê”, isso pode ser na boca de uma pessoa só, pode tudo estar na boca do rapaz ou ,em determinado momento, pode tudo estar na boca do Pé-de-cabra, se é o pé-de-cabra que faz aquilo, ele pode estar dizendo ou o Descoiso ou o Zuca, sei lá, “Zuca era não sei que não sei o que lá” pode ser o rapaz falando do Zuca ou pode ser o Zuca falando em terceira pessoa de si mesmo, ou o Descoiso

falando. Então, a adaptação, na verdade, é decidir quem fala o que, o que é interessante destacar, né?! Onde você vai botar o foco e, a partir disso, você constrói a cena porque se você só deixa na boca do Deluxe e do Austin que estão lá lendo o relatório, eles podem falar aquilo ali e aquilo vai ter um destaque x, mas se você tira deles e aquilo ganha vida em personagens, aquilo vai ter um outro destaque. Então, a adaptação é só isso, é escolha, é escolher o que interessa mais mostrar. Você não mexe no texto, você não mexe na obra literária no sentido do que está escrito, como está escrito, você mexe só no que você destaca.

Então, essa adaptação seria o “texto amulhercariocado” que você me cedeu?

Sim, exatamente, aquela é a adaptação.

Mas, quem assina o texto amulhercariocado é só o Aderbal enquanto que no programa, o nome do Dudu Sandroni e do Gillray aparecem juntos.

Por que... O que aconteceu foi o seguinte: Molero, a gente ensaiou durante 8, 10 meses. O Aderbal... No início a gente ensaiava duas vezes por semana, três vezes por semana. A gente se encontrava e ia tentando levantar as coisas e o Aderbal não podia estar presente nessa época. Ele tava em outros projetos, não tinha... Ele foi se aproximando mais pro final então quem tocou muito esse projeto no início foi o Dudu que era o assistente de direção e o Gil que era o que tava... Que é o alter ego do Aderbal. Mas a palavra final é do Aderbal, eu sinto que o Aderbal foi muito mais generoso em dividir os créditos porque a palavra final era sempre dele. Inclusive quase tudo que a gente levantou antes dele chegar ele refez tudo (risos).

Eu queria que você comentasse como é a dinâmica do processo com Aderbal, especificamente em “O que diz Molero”, como é esse passo-a-passo de trabalho?

O Aderbal tem um jeito muito singular de trabalhar, ele... Nos primeiros ensaios é uma loucura porque parece que nada está rendendo; o Aderbal é muito prolixo, fala muito, ele geralmente fala sobre coisas que não tem nada a ver com o trabalho em si, ou assuntos que até podem ter a ver com o trabalho, mas não

parecem práticos. Mas, de uma certa forma, ele vai imbuindo a gente, a gente vai entendendo um pouco o estilo, a gente vai percebendo o que não serve. Em vez de ele dizer o que é, ele vai dizendo o que não é e a gente vai tentando. Mas a primeira coisa, o básico pra ele, isso em qualquer projeto que trabalhei com ele... Enquanto ele não define onde aquilo se dá, o espaço físico daquilo, até ele definir que é uma mesa, duas cadeiras, uma cama de rodinha e um bando de arquivos, nada serve. Por que como ele vai começar a marcar uma coisa se ele não sabe onde aquilo se passa? Isso vale para tudo que eu fiz com ele “Púcaro”, “Jacinta”, demora muito tempo pra isso, mas depois é muito rápido. Você acha que você está perdendo tempo, mas não, quando você define isso, levantar o espetáculo é a coisa mais fácil do mundo. Aí o espetáculo pode ter duas horas, três horas, quatro horas, ele levanta muito rápido, nisso ele é craque. Então basicamente é isso, ele interfere pouco na coisa da interpretação, assim, de... Ele é muito do estilo, então a gente vai tentando entender. Tipo, ele ama o Gil... O Gil é um ator muito bissexto né?! Muito específico né?! Então, assim, a gente tentar entender o que no Gil chama tanto a atenção dele, porque o Gil é uma referência para ele, entendeu?! Onde é que tá essa loucura do Gil... Por exemplo, o Gil foi fundamental para gente no Púcaro Búlgaro, ele deu o tom do absurdo, ele conseguiu fazer com muito brilhantismo esse absurdo, aí vem um e diz “ah, mas ele fez ele mesmo”, não é... Ele foi a nossa locomotiva ali do trem, a gente ... O Molero foi o primeiro... eu era o único que não tinha feito, eu apanhei um pouco até entender, era todo mundo fera, bom pra caralho e eu era o caçula, corri muito atrás. Até acho que depois, durante a temporada eu amadureci muito, eu sou um ator investigativo que gosta de continuar trabalhando, sem me acomodar, mas eu sofri muito nesse processo, de entender...

Você falou que o básico para o Aderbal é a definição do espaço. Eu queria saber o que ele faz antes, de que forma ele chega nessa definição de espaço?

A gente lê muito, experimenta, experimenta muito.

Vocês ficam improvisando?

A gente lê, faz um trabalho de mesa grande, esse trabalho de adaptação, de “fala você”, de ouvir, de ir mexendo, tentar levantar.

A adaptação é feita então durante os ensaios? Não é um trabalho solitário do Aderbal?

A coisa espacial não é uma coisa que a gente tá ali na mesa estudando e um dia ele chega e fala “vai ser assim”. A gente experimenta... Sei lá “vamos ver com oito cadeiras, não, tira, deixa só duas”, “ah, mas aí vai faltar”, “foda-se, a gente vai trabalhar nessa ausência”. Ou você... Tem uma coisa que ele fala que é assim “não ache solução para o problema”, tipo ah, não sei o que fazer com este objeto, então eu joga pela coxia (risos) Não, os problemas geram soluções incríveis então “quando aparecer um problema, não tente resolver rápido, abrace o problema”, daqui a pouco aquilo vai gerar uma solução criativa, uma saída para o espetáculo e... Adoro, adoro problema, eu sou um ator que hoje em dia adoro problema por conta disso. Às vezes, é difícil, mas não tem medo de experimentar, ele foge da facilidade.

Então, essa adaptação, esse texto *amulhercariocado* é feito na sala de ensaio, experimentado na boca dos atores e, a partir daí o Aderbal faz a divisão ou há uma divisão prévia que vai sofrendo alterações?

Ele previamente tem uma adaptação que ele vai mudando. Ele tem uma divisão que é lógica na cabeça dele, mas isso é passível de mudança.

E ao longo dos ensaios vai mudando também, não é?! Porque o texto que você me cedeu está todo rabiscado.

Muda muito.

Você diria que a improvisação é um método do Aderbal ou um instrumento?

A improvisação?

É. Por que, pelo que você falou, vocês experimentam muito.

É... Improvisação me parece um nome não adequado porque improvisação me remete muito a estes espetáculos onde tudo pode.

Ah, sim. Não, eu me refiro ao uso da improvisação durante o processo de ensaios.

Eu não diria improvisação, mas experimentação sim, sempre. Não tem nada melhor do que a experimentação no processo de ensaio.

Você disse que o Aderbal não interfere muito diretamente na criação do ator. Você se refere à composição de personagens?

É um pouco o que eu falei... Ele não diz o que é ele diz o que não é. Quando você pisa fora da raia, ele tem um “ataque epilético”. Mas ele não te diz como correr dentro da raia. Ele não te diz como dançar, mas não pode beijar a moça enquanto dança, é a regra do estatuto da gafeira. Mas como você vai dançar, não.

O Cândido Damm, em entrevista, diz que Aderbal levou cartoons e caricaturas do início do século XX para estimular os atores. Gostaria de saber se o Molero tem alguma referência externa?

Não... Não que eu me lembre. Lógico que a gente sempre conversa muito dos temas, mas específico assim não. Até porque o romance já tem tantas referências, personagens. Mas eu pesquiso tudo.

Há uma multiplicação de objetos no Molero ...

É, o Aderbal é muito tarado por objeto. Na época do... Eu não lembro quem fazia a produção de objetos no Molero, ah! Era o Bernardes. No púcaro, tem uns objetos que o Aderbal ama, selecionados pelo Fernando, ele é um artista. No Molero os objetos são do Bernardes, tem muito objeto. No início eu demorava quase uma hora para organizar tudo, como a gente não tinha camareira nem nada, tudo de cachimbo a bigode, os figurinos, tudo tinha uma ordem e um lugar certo para ficar. Tinha os seus objetos mais todos os objetos e figurinos dos outros que tinham que estar nos lugares certos na hora certa. E dentro das gavetas também, então não podia arrumar tudo depois que a plateia abrisse... Então era realmente...

E como estes objetos aparecem nos ensaios. Eu gostaria de saber, especificamente, o papel dos atores enquanto propositores. Há essa liberdade?

A gente tem total liberdade pra propor... Vamos dizer que uma média de cinquenta por cento do que a gente propõe é aceito. Mas a própria negação das nossas propostas vai lapidando nosso estilo, a gente vai entendendo mais... Você começa a entender o que ele quer, onde ele quer chegar. Geralmente são aquelas coisas de... Depende muito... Se são personagens episódicos muito rápidos, então tem que ser uma coisa que você olhe e tenha uma leitura rápida do que que é. É... Sei lá, um índio fumando um cachimbo da paz então, tem que ter o cachimbo da paz, ou a Esther Williams, “o que eu vou fazer com a Esther Williams? ah, uma touca de banho” – é o que dá! Um cara que morreu afogado fazendo mergulho? Uma máscara de mergulho- é o que dá. Isso também é uma discussão boa nesse tipo de espetáculo... A Biza Vianna sofreu muito com a gente no Púcaro por que... Qual é o critério? Eu boto um chapéu e sou uma pessoa ou eu tenho tempo para me vestir e coloco uma roupa inteira. Qual é o critério para o estilo do figurino? Eu tenho tempo pra trocar a roupa e aí eu posso trocar tudo ou é um simples objeto? Você precisa criar um código e esse código não pode ser o tempo que eu tenho pra me arrumar. Então qual vai ser? A importância do personagem? Sei lá, no Molero tem o Ângelo, que eu faço, que ele se descreve “tinha calças brancas, tocava gaita, assim, assim” são coisas importantes porque ele cita, então são coisas emblemáticas da composição daquele personagem. Outros já não, os moleques da rua não precisa ter nada, é só puxar uma camiseta, fazer um gesto (faz um gesto) e você já resolve, mas a gente fica batendo cabeça. O romance-em-cena não é um estatuto que funciona assim e acabou. Não é uma lei pétrea. O próprio Aderbal diz isso “o romance em cena muda de acordo com o romance”, mudou o romance, você tem que mudar... É... Não sei se te respondi.

Sim. Esses objetos vão entrando ao longo do processo? Por que são muitos, né?! É uma loucura.

É... Uma coisa que o Aderbal sofre muito. Por exemplo, no “púcaro” a gente não tinha o púcaro, então a gente ensaiava com uma forma de pudim. Mas para a gente, aquilo era só para marcar. E aí, quando ele ia chamar alguém para assistir, ele sofria horrores porque não dava pra ele explicar para as pessoas que estava utilizando objetos para marcar outros objetos. Então, na maior parte dos ensaios a gente utilizava coisas improvisadas. Sei lá, eu lembro do Orã

aparecer num ensaio com uma peruca do “Pé-de-cabra” que era de uma peça que ele fazia com Pedro Cardoso, aí quando acabou a peça ele ficou com a peruca. No dia que ele aparecer lá com a peruca, já era, virou a peruca do pé-de-cabra... Então tem essas novidades também que vão aparecendo, você experimenta é ou não é... Eu botei uma peruca ruiva para o “descoiso”, virou o “descoiso”. Então, tem as idiossincrasias do processo e tem umas coisas que vão melhorando, por exemplo, tem um momento na volta do mundo do rapaz que ele fala de um gol que tava impedido, que é uma coisa só dita. Então eu combinei com o Gil, eu produzi uma bandeirinha, peguei um cabo de vassoura, serrei, botei um pedaço de pano vermelho e tal e disse “Gil, você entra só e faz assim” (gesto de levantar a bandeira) porque é demais! Imagina o cara tá comemorando o gol e tava impedido. Mas isso, eu fiz isso com ele, já tinha três meses de peça em cartaz, então algumas coisas você vai entendendo depois... É um processo constante de transformação, imagina isso nos ensaios que tá tudo verde, ganhando vida, você começa a tentar se agarrar a alguma coisinha, pra depois continuar construindo o resto e, de repente, não é mais... É um constante processo de conquista e desapego, conquista e desapego.

São muitos detalhes, né?! Quando eu comparo o vídeo do Brasil e de Portugal, eu percebo muitas diferenças, principalmente nas personagens do Gillray. Parece que eles ganham mais dessa loucura que você falou. Até mesmo em termos de gestual, de partituras de movimento que são criadas.

Tem um aspecto aí também que é não só o tempo fazendo, mas também a sala de espetáculo. No vídeo de Portugal eles estão fazendo em um teatro gigantesco. Uma coisa é fazer no Teatro Leblon, outra coisa é fazer no Dona Maria I, essas escalas mudam, tem um pouco disso também. Tem também o dia, né?! Eu lembro que o Gil no “púcaro”, quando estreou, não tinha segurança total, tinha dia que ele fazia golaço e tinha dia que ele derrapava tentando. Tinha dia que ele entrava, solava e o público vinha a baixo e isso foi errando, acertando, errando, acertando. Depois ele só acertava - entendeu, e só acertava. Às vezes ele não errava o texto, não errava significativamente nenhuma marca, mas era o timing, o jeito, é muito cruel o teatro. Meio tom acima, já nada funciona. Humor, então... É uma coisa louca, você deixou passar meio segundo, nada. É da glória ao fundo do poço.

Queria perguntar sobre os cacos. Tem essa questão de não haver inserção no texto, mas eu observei em vídeo, o uso de alguns cacos. Como o Aderbal lida com isso? O jogo permite isso ou esses cacos são inventados no dia?

A única resposta que eu tenho pra dar é assim: tem caco bom e caco ruim. A gente evita fazer já que a gente tá dizendo que a gente tá fazendo o romance inteiro, que é super fidedigno. A gente procura não fazer, mas os cacos, muitas vezes, são irresistíveis. E é muito engraçado porque o ator é um bicho muito sem-vergonha; o primeiro caco ele fala meio baixinho, pra sentir. Dependendo da reação, aí ele já afina um pouco mais. Até que alguém pergunta “você vai continuar com aquele caco?” Ou então tipo “deixa apodrecer” e aí ele pode se efetivar ou cair por própria censura interna. Então, se você reparou nos cacos, provavelmente foram cacos autorizados, autorizados que eu digo, aceitos. Mas geralmente, não é uma coisa que a gente estimula muito não. São poucos.

Tem uma inserção que chama atenção no espetáculo, que é a citação ao filme grande ditador. É uma cena alheia ao romance. Eu queria saber se esse tipo de procedimento é sempre trazido pelo Aderbal, essa criação de uma cena externa ao romance ou se os atores são propositores neste sentido.

Somos. Mas, especificamente esta cena é... Tô na dúvida se foi o Aderbal que trouxe ou foi o Chico. O Chico foi trazendo alguns elementos de cinema, é... Era uma cena de passagem, de fato, e a gente precisava matar aquilo de alguma forma. A gente achou uma bola e tal e, era uma cena de virada do rapaz porque o rapaz até ali... É muito observador. Tanto que o Chico... Uma coisa que a gente achava muito louco é que o Chico achava que tava fazendo um personagem menor: “eu tô aqui todo quieto e vejo vocês brilhando, quebrando tudo e eu aqui nesse personagem caretinha”. Mas, imagina, é tudo em torno dele, só que até ali, ele tá muito observando a festa dos outros. A partir daquele momento, ele não sai de cena, vai todo mundo entrando e ele tem que reger todo mundo. Mas era um momento de virada grande do espetáculo. Do livro e do espetáculo. Mas acho que tanto faz, tanto pode ser do Aderbal quanto da gente.

Sobre a composição de personagem, nós falamos de objeto e tudo mais. Quanto o objeto influencia na composição ou não? Em geral, a composição parte de outro lugar já que vocês têm um trabalho corporal muito intenso? Como o objeto ajuda a compor ou não?

Acho engraçado você falar do trabalho corporal porque, de uns vinte anos para cá, você não monta nada sem preparador corporal, sem direção de movimento. O Aderbal é muito do discurso que as pessoas estão ficando preguiçosas. Antigamente, quem fazia luz era o Diretor, hoje em dia você tem o iluminador. O Aderbal apesar de trabalhar com pessoas incríveis como a Márcia Rubim, ele tem, ou pelo menos tinha, na época do Molero, o discurso de que isso era coisa de ator preguiçoso, que não quer pensar e deixa pro outro resolver. Então todo mundo que via nosso espetáculo ficava louco porque achava que a gente era “uns puta bailarino foda” com uma direção de movimento do caralho. Porra nenhuma! Inclusive as coreografias que tem no Molero fui eu que coreografei. Na versão grande que tem a agência de investigação no final fui eu que coreografei. Essa cena mesmo da xícara que é de uma precisão, tudo isso é a gente, louco inventando as coisas ali e fazendo. Realmente, eu concordo com ele, a gente tá aí para se investigar, para propor, tenhamos corpos bem definidos ou não, corpos inteligentes ou não. É... E claro, não só o objeto colabora muito como os figurinos também. Na maior parte das vezes a gente não tem o privilégio de... o figurino chega na semana da estreia ou o cenário .. Uma loucura porque a gente tá acostumado a ensaiar com uma coisa, chega na semana da estreia chega outra e a gente tem que se adaptar e... Eu mesmo, em cinema, TV, uma coisa é o que eu pensei da cena, quando eu chego no set, que eu vou ver o que o produtor, a direção de arte, pensaram e fizeram, aquilo vai bater em mim e é preciso que eu esteja muito disponível para que aquilo haja sobre mim. Não adianta eu vir com uma ideia pré-concebida e chegar lá e dizer “ah, não era o que eu pensei e não sei o quê” e começar a brigar com aquilo. Não, pelo contrário, eu sempre acho que o ambiente é no mínimo quarenta por cento ou pode ser mais, ele vai te trazer. No teatro é muito... Cada roupa que você tem e tem oito segundos pra se trocar, aquela roupa tem um caimento x, tudo influencia demais. Eu iria além, o cheiro das coisas... O Rubens Correa quando fazia “Artaud”, no porão do teatro Ipanema, ele usava uma roupa que ele nunca lavou,

segundo ele, ele vestia, só fazia assim (gesto de quem cheira a roupa) e já vinha o personagem, inteiro. Já vinha tudo. Coisa que não viria se tivesse usado um sabãozinho de coco e tal. Um louco que morou em hospício e tal, não combina com sabão de coco.

Então o diálogo com a figurinista também é muito importante. Esse acompanhamento dos ensaios, ela vai fazendo?

Sim, sim, quem era a figurinista do Molero?

Era a Biza Vianna.

Já era a Biza?

Sim. E o Bernardes era responsável pelos objetos.

O Bernardes era diretor de produção e, como diretor de produção, era ele quem acabava indo para a rua comprar os objetos, entendeu?! Não que a palavra final fosse dele, mas eu não consigo me lembrar tanto disso.

E o figurino, parece que saiu de um brechó, não é?!

Eu estranho muito... Eu não tenho lembrança da Biza .

É [...] o nome dela está no programa do espetáculo.

Está, né?! Está... Engraçado...

E o Castanheira como cenógrafo.

O Castanheira, sim. Esse português veio, faltavam uns três meses para estrear. Ele veio, fez uns desenhos e veio para... Três semanas antes da estreia para fazer tudo. O Aderbal tinha trabalhado com ele recentemente no “Casa de bonecas”, fizeram uma amizade e ele é realmente um excelente cenógrafo e era um luxo, para uma produção como a nossa que não tinha dinheiro pra nada, trazer um cenógrafo português, pagar hotel e essas coisas, mas geraram frutos, né?! O espetáculo depois foi pra Portugal... E era uma forma dele fazer uma homenagem também porque o autor era português, Dinis Machado. Mas a sensação que eu tenho é que a gente foi levantando os figurinos... Porque a gente não tinha dinheiro.

É... Tem o nome da Biza como figurinista e do Bernardes como aderecista.

A gente foi levando. Eu lembro de um telefone preto que tinha, que era da minha mulher na época, e a gente foi levando aos poucos, foi levando as coisas. A sensação que eu tenho é que a Biza chegou no final pra dar aquela organizada: “isso serve”, “isso não serve”, “veste isso”.

É um trabalho colaborativo então?!

Muito. A gente ensaiou muitos meses e a gente tinha muito pouco dinheiro. E a gente estreou no “Oi Casa Grande”, que tinha *pego* fogo. Então a gente, além de ter que produzir a peça, a gente teve que construir um teatro. O “Casa Grande” estava fechado, a gente teve que fazer bilheteria, alugar ar condicionado, construir arquibancada, todo o grid de luz, tudo, não existia. Com o orçamento que a gente tinha pra fazer a peça, a gente fez um teatro. Imagina que as pessoas sentavam na arquibancada pra ver 4 horas de peça... Era demais, era incrível.

Observando todos os romance-em-cena, o humor é uma característica em comum. Eu queria saber se em “O que diz Molero” esse humor está no texto ou na subversão que vocês fazem do texto na cena?

Não só está no texto, como o Aderbal achou uma crônica do Dinis Machado que o título da crônica é, se não me falha a memória... “existe sempre um lado cômico em qualquer situação da vida”, o título não era esse, mas era alguma coisa assim. Para todas, a morte, o velório, sempre tem um lado cômico e é um artigo lindo dele sobre isso. Então, assim, a gente ficou muito com isso na cabeça, sabe?! Você vê, mesmo nas cenas mais dramáticas do Molero, como a morte do pai, tem... Tudo vai indo para esse lado porque era uma vertente nossa, era um norte nosso segundo o próprio autor, que a gente respeitou muito. O Diniz era uma pessoa engraçada, ele conta a história de briga no bairro que podia ser traumático porque ele era criança e ele conta de uma maneira muito engraçada, o jeito que ele conta é divertidíssimo. Todas as situações... É sempre divertido. E o Aderbal tá acompanhado com esse tipo de ator, né?!

Sim, ele fala que vocês são ótimos comediantes! Quando a gente falou por telefone, você me falou da divisão entre o espaço dramático e o espaço narrativo. Como esta divisão se dá?!

(Augusto desenha a planta baixa de Molero) Esses dois personagens falam em discurso direto, então é dramático. Qualquer outra pessoa, fala em discurso indireto, então... O Aderbal... é épico e dramático, discurso direto e discurso indireto. Simples assim e sem muitas elucubrações. Mas se os personagens estivessem lendo o relatório em outro lugar, ainda é discurso direto - dramático.

Como se os espaços se interpenetrassem...

Como se a gente... O rapaz sobe, sobe nos arquivos quando vai pro Tibet. A gente inclusive usa a mesa para fazer várias coisas e é épico.

Eu estou analisando na minha dissertação a interpenetração destes espaços...

Tem uma hora que os dois personagens falam do eremita das mãos frias e fazem ele.

Isso, fica um em cima e outro embaixo.

Exatamente, eles saem direto do dramático e vão para o épico, eles saem de dentro do livro. O Aderbal, às vezes, gosta de fazer essas coisas só pra puxar o tapete do espectador... Só pra quebrar uma regra... A gente vai pegando essa inteligência cênica. Se o espectador está esperando isso, como é que desarma ele? É isso que gera a graça, é isso que gera o interesse.

ANEXO C - ENTREVISTA COM O ATOR GILLRAY COUTINHO

Você esteve nas apresentações do Rio de Janeiro e de Portugal. Durante as temporadas, o espetáculo foi sofrendo alterações? Ou apenas cortes?

Que eu me lembre, a maioria foi para diminuir o espetáculo, que sempre foi muito grande, e algumas substituições. Talvez, por causa de algumas substituições, pode ter aproveitado para fazer alterações, mas essas alterações de encenação o Aderbal fez durante o tempo de ensaio até a estreia, talvez alguma coisa depois da estreia, normal. Durante a temporada, muito pouco, se teve. Estrutural nada, com certeza não. E certamente mais coisa por conta de... Pra reduzir.

Eu observei que na fala final do “guarda da última fronteira”, em Portugal, há uma voz em off, do Aderbal, enquanto que, no Rio, era usada uma projeção.

Ah, sim, essa é uma mudança estrutural.

Há alguma razão específica para esta alteração?

Olha... Não, pra diminuir mesmo, uma parte. Quando a gente foi fazer aqui no Leblon... Depois do Casa Grande a gente teve uma temporada no Teatro do Leblon e nessa temporada a gente substituiu o vídeo, o Aderbal substituiu o vídeo por ... pelo texto original, editado e tal, cortado, e aí... pra convidar umas pessoas, era uma estratégia de marketing, que aí a gente tinha sempre umas pessoas que liam o guarda da última fronteira. Na hora do guarda da última fronteira, as pessoas eram chamadas para subir ao palco e tinham os convidados, por isso a gente tirou... também por isso a gente tirou o vídeo, pra essas pessoas poderem participar. Camila Pitanga leu, Zé Mayer leu, uma galera leu. Mas na primeira temporada era o vídeo mesmo. Em Lisboa era o Claudinho, eu acho, que lia.

Em Lisboa, era o off do Aderbal

Isso.

As substituições de grande parte do elenco para as apresentações em Lisboa trazem mudanças para o espetáculo? As contribuições dos atores trazem alguma modificação para o espetáculo?

(Gillray pausa para atender o telefone). Olha (em tom de piada) melhorou porque tirou o Orã, tirou uns caras ruim (risos). Não... toda substituição, foram muitas substituições... Toda substituição, em qualquer espetáculo, ela causa um impacto porque as pessoas veem a gente. (Pausa para atender o telefone). É... mas não, não vi nenhum problema, não. Faziam diferente, o Chico tinha um estilo de se apropriar do personagem, o Ísio era outra coisa, eram diferentes, mas o espetáculo em si manteve sua integridade, nenhum problema não. O Orã e o Telmo também, o Gugu e o Sávio também e assim, a gente se acostuma com essas mudanças. Depois, são atores que de um modo ou de outro andam sempre trabalhando ou com o Aderbal ou com a gente. Então entendem um pouco desse tipo de trabalho. O Sávio depois veio a fazer o “púcaro”, fez uma outra peça com o Aderbal, o Telmo participou em alguns processos de ensaio de outros espetáculos. Então, são atores, de certo modo, acostumados com a linguagem. O que tem é assim... Toda vez que você faz uma substituição, o espetáculo se ressent. Tende a... não que seja... uma coisa de ritmo mas... E depois, era menor o espetáculo.

Observando algumas composições, comparando os dois materiais em vídeo, percebo muitas mudanças.

Ah, sim. Cada ator faz de um jeito, imagino que sim. Cada um tem uma leitura, um estilo diferente, cada ator é diferente. Um mesmo ator, de um espetáculo para o outro, já faz diferente.

Sobre este comentário, em observação aos vídeos do espetáculo, percebo, principalmente no seu trabalho, certas modificações, uma gesticulação maior no vídeo de Portugal, criação de algumas partituras de movimento. O Gugu falou que pode ser pelo tamanho dos teatros.

Não faço a menor ideia. Pode ser isso, pode ser o teatro, mudança de uma versão e outra. Podem ser muitas coisas. Cada ator é de um jeito, eu não costumo repetir muito. As pessoas costumam dizer assim: “como vocês repetem

tudo igual todo dia?” E não é igual, tudo igual todo dia deve ser horrível, igual basicamente é o texto e tal, mas o personagem, não, pelo menos eu não faço igual, acho que ninguém faz. Você tem uma mudança, por causa da plateia, do colega de cena. Agora, pode ter mesmo, mudanças grandes, entre uma versão e outra pode ter mesmo, com certeza. O primeiro espetáculo que eu fiz e o espetáculo número 40 era muito diferentes. Primeiro pela forma que você vai se apropriando, não só pelas coisas do dia a dia, as mudanças... Um dia tem mais gente, outro dia tem menos gente, um dia você tá de ressaca, outro dia está doente, como as mudanças que vão se operando na forma de você se apropriar do espetáculo. Algumas coisas você entende, coisas que você não entendia antes, vai vendo coisas, vai mudando sua percepção sobre determinada ação do personagem ou do que ele fala. Nunca é... Às vezes pode mudar bem. Curioso você perceber isso no vídeo, porque, a olho nu, talvez as pessoas não percebam.

É... Eu percebi muito no personagem do “Mister Deluxe”, e principalmente no “Claudio”, que tem um crescente.

O personagem mudou muito ao longo da temporada, você vai se soltando mais, criando mais coisa, vai sempre mudando, qualquer personagem. Uns atores mais, outros atores menos. Alguns atores mantêm mais uma linearidade, são mais contínuos. Eu gosto dessa coisa mais... Você improvisa muito, cada dia é uma novidade, você não sabe o que te espera, você vai descobrindo coisas. E eu acho que um pouco da função do ator, do trabalho do ator, também pode ser isso, a performance, o calor do dia, o impulso do dia. Todo espetáculo é um escuro, é uma coisa que você sabe como começa... Ainda mais quando você já faz, que você sabe que você pode se soltar, mesmo porque você não tem nenhum perigo de errar, porque o erro já faz parte do seu... A contingência do teatro já está plenamente absorvida, né?! O teatro é muito contingente, um dia pode acontecer alguma coisa, sempre acontece alguma coisa: alguém pode morrer em cena (risos). Mas mesmo as coisas mais tolas, você pode estar com sede, algum ator esquece uma fala, alguém cai, uma pessoa tosse na hora da sua melhor piada. A contingência... O teatro é um evento contingente, então... E quando você está no começo de uma temporada, essa contingência, você tenta minimizar pra que ela não te atrapalhe porque você tem um percurso a fazer e você precisa percorrer esse caminho ou, se não o espetáculo não acaba ou

acaba mal. E todo início de temporada você tenta dar uma segurada no que você consegue controlar pra você garantir que ele vá ao fim, mas depois não, depois você já não tem esse receio, as contingências já estão plenamente absorvidas então, até que aconteça alguma coisa séria, tudo bem. Em Molero mesmo, teve um dia no Leblon que ficou sem luz, teve uma queda de luz, me lembro disso bem, acabou a luz geral e foi no começo da temporada; quando isso acontece e o espetáculo já está há mais tempo você tira de letra, você conversa, tranquilo, mas quando acontece no início de temporada, é sempre uma perturbação. As contingências são meio inevitáveis.

Sobre a questão da adaptação, nas entrevistas do Aderbal, que eu acompanhei, a princípio ele diz que o Romance-em-cena é um romance colocado no palco sem adaptação; depois ele reconsidera o discurso dele e diz que se trata de uma adaptação total das linguagens, do romance para a cena. No programa de O que diz Molero, a adaptação é atribuída ao Aderbal, ao Dudu Sandroni e a você.

Dudu Sandroni e eu? Nunca soube disso. A adaptação foi feita por mim? Não faço ideia porque ele botou isso. Ele no outro dia estava falando, numa entrevista que eu vi, sobre a adaptação, e é isso mesmo. Que no começo, ele dizia, na mulher carioca, que era o romance... Uma coisa feita sem adaptação porque ele se referia à literatura, ele vai ao palco como veio ao mundo. A adaptação literária que ele faz é cortar, cortar cenas ou cortar algumas partes, basicamente. Eventualmente, trocar uma cena e outra de lugar - é difícil, mas pode acontecer. E aí depois o discurso mudou porque é uma adaptação total de linguagem, o romance é escrito para ser lido, e quem faz/imagina a história é o leitor solitário... E o teatro pode ser visto e ouvido, então é outra linguagem, não tem nada a ver, então a adaptação é total porque o romance você tira do papel e passa para a cena. Você dá vida aos personagens, você escolhe. Às vezes o romance tem uma cena inteira escrita, por exemplo, a morte do Leduc, o romance descreve toda a história do Leduc, que ele foi lá, virou ginasta, o que ele fez, o que ele não fez e a transposição escolhe só o momento em que ele vai parar numa cadeira de rodas, para contar toda essa história. Então toda a história do Leduc, que no romance você tem não sei quantas cenas; no romance-em-cena do Aderbal ele escolhe um ponto e, nesse ponto, faz-se a cena de determinado jeito. E assim,

sempre, a viagem do rapaz, no texto no final do espetáculo, o rapaz está em cada lugar daquele, e na transposição não, ele tá fazendo aquela brincadeira com a bola, ele não está em lugar nenhum, os lugares é que vêm até ele, os personagens passam por ele, ele faz aquela viagem em torno da bola. Uma adaptação total ali, ele inventou uma cena que nem existe no livro. Se, no caso do Leduc, ele escolheu um pedaço de cena, parou ali e montou a cena, no caso da viagem do rapaz, por exemplo, ele criou uma cena, uma imagem que não tem no livro. O leitor poderia ter aquela imagem, mas ele inventou aquela imagem em cena, então é por isso que ele diz que a adaptação é completa.

Eu tive acesso a um texto que se chama texto “amulhercariocado”, que o Gugu me cedeu. Só que na capa só consta o nome do Aderbal, por isso eu fiz essa pergunta.

O que está escrito no programa eu não sei, mas eu nunca pedi esse crédito, não me lembro de ter esse crédito.

O Gugu falou que pode ser porque você e o Dudu Sandroni conduziram os primeiros ensaios.

Pode ser. O processo durou oito meses, eu não me lembro. Pode ser que eu e o Dudu tenhamos feito alguns ensaios, mas a adaptação é toda do Aderbal. O que acontece é que o grande trabalho também do Molero foi descobrir qual era a do Molero, porque cada romance-em-cena tem uma proposta, nem do Aderbal, mas dos autores diferentes, dos narradores diferentes. O narrador da mulher carioca é um narrador onipresente, tipo um narrador em terceira pessoa, que fala “Angélica foi não sei onde”, um narrador mais comum. O narrador do Molero não. Era um relatório. Molero já é escrito com uma dramaturgia, o diálogo do Austin com Deluxe, mas, na verdade, o diálogo não tem ação nenhuma, é só um jeito de dividir o narrador do romance. O narrador do romance é o Austin, o Deluxe comenta, lendo o relatório do Molero, então é um narrador atrás de outro narrador, foi mais complicado achar isso. Por exemplo, Molero é um personagem que não aparece. Não é?!

Ele aparece uma vez só na cena da casa de chá com La Petite Mireille.

Ah é, com o chapéu... Praticamente não aparece no espetáculo e no romance. Tudo que Molero diz é o Austin que fala “Molero diz que não sei o que”, então era um outro tipo. E o púcaro também era diferente, o púcaro tem um narrador só, o personagem principal que narra, se não me engano, o narrador é o personagem principal, o Hilário. Então são três narrativas diferentes, então descobrir como conduzir essas narrativas leva um tempão. E até isso, de saber onde começa um personagem, onde termina o outro, descobrir essa bossa de cada romance, dá trabalho descobrir: Até aqui é o Austin, até aqui já é o personagem de quem o Austin está falando, falando de si mesmo; até aqui já entra um terceiro personagem. Essa engenharia é complicada de montar.

E essa divisão é feita então pelo Aderbal ou em conjunto com vocês.

Essa técnica quem domina é ele. O romance-em-cena é uma invenção do Aderbal, então a técnica básica do romance-em-cena é ele que domina, eu acho que morre com ele, não vejo ninguém mais fazendo. Eu já vi, depois da mulher carioca, vi alguns diretores fazendo... Eu mesmo, alguns diretores fizemos umas experiências, não com romances, assim... Lembro do Luiz Arthur fazendo uns contos de Nelson Rodrigues, eu fiz uns contos e outros diretores também fizeram algumas experiências. Não me lembro de ninguém ter feito um romance, assim... É, recentemente a Raquel fez uma montagem do Madame Bovary, é... usando umas técnicas do romance-em-cena. Mas, como o Aderbal, acho que ninguém. Porque é uma coisa que ele criou: mulher carioca foi um ano e meio de preparação, depois Molero teve oito meses de preparação, então foi um desenvolvimento que ele deu. Mas, claro, os atores, evidentemente, sempre colaboraram, os atores são parte ativa na criação dessa coisa, dessa... desses limites: saber quem fazia quem, quem dividia isso, qual personagem... A gente sempre participou disso com certeza, mas a baliza, a técnica básica, sempre foi proposta pelo Aderbal.

O Gugu me falou que os ensaios de vocês começam com muita mesa, muito trabalho de mesa. E vocês iniciam com a leitura do romance, ou já com o texto adaptado? Como este trabalho se dá?

A gente começou pelo romance, a gente ficou um bom tempo lendo o romance, tirando coisas. Como foi um processo mais curto, ele foi trazendo propostas de

cortes, logo, logo, assim, depois de um mês. Mas a gente lia muito o romance, lia muito, até para entender o que era a história, fazíamos umas divisões, tentávamos coisas, porque era sempre uma experiência nova, diferente do outro. Então, a gente ficava tentando umas divisões, entre a gente, do texto, não necessariamente de personagem, mas para saber onde está o narrador, que narrador é, quem está contando a história, é... E até onde conta, tudo parece fácil, mas não é quando você tem ali o romance e só.

Então o texto amulhercariocado é um produto final dos debates de vocês?

É possível, mas também é possível que tenha existido um trabalho entre mim e o Dudu, eu não me lembro, sinceramente. Não faço ideia porque tem um crédito de adaptação pra mim e para o Dudu. O Gugu te deu um texto com “amulhercariocação”?

O Gugu me cedeu um texto, no qual vem escrito, na capa, “O que diz Molero- amulhercariocado por Aderbal Freire-Filho”.

É um jeito de chamar a adaptação, né?! Porque, por exemplo, o Aderbal fez o Moby Dick, mas ele não chama de romance-em-cena porque ele adaptou muito, no sentido de que ele criou cenas, escreveu cenas, aí já deixa de ser romance-em-cena porque você não está usando o material do cara, você já está fazendo... Tá enxertado, tá enxertado o Moby Dick. O Moby Dick, por exemplo, que eu me lembro, começa com uma cena que é lá do meio do romance, ele dá uma mexida.

Gostaria que você comentasse um pouco sobre o processo. Nós falamos do trabalho de mesa, o Gugu me falou das experimentações. Queria saber se você considera a improvisação como um método de ensaio ou como um instrumento utilizado pelo Aderbal.

A gente tem um norte, a gente sempre tem... A gente não experimenta a partir do nada, a gente experimenta a partir do texto, sim, mas a partir de alguns princípios, algumas ideias. Assim, a gente experimenta... É... Chega num princípio sobre o espaço, qual é o espaço de jogo? Qual é o local onde a gente está jogando? É uma sala? Um circo? Que que é esse espaço de jogo? É... e essa definição, por exemplo, a definição do espaço, de personagem, de situação... É... a situação proposta pela cena e aí essa situação, às vezes, ela

mesma vai se corrigindo. Então, no ensaio de amanhã, a gente vai mexendo nisso, a gente vai... A partir desse trabalho, dessa experimentação, a gente vai vendo o que... Coisas, se estão de acordo com as ideias, ou coisas que não tem nada a ver com as ideias, coisas que desmontam as ideias e colocam outras ideias no lugar... É um processo que não é a partir do nada, é um processo de improvisação, eu diria de criação, a partir de algumas balizas que são dadas pela cena que você vai estudar hoje, pela... pelo romance de uma forma geral, onde é que ele se passa? Isso foi um tema de longos debates, de longos questionamentos, de longos ensaios. Onde é que essa cena acontece? É no escritório do Deluxe? Até chegar àquele escritório, até chegar àqueles armários, até chegar àquele mundo, até criar esse mundo, a gente levou bastante tempo. Até porque, eu acho que o... Diferentemente da “mulher carioca” e do “púcaro”, o “Molero” não propõe um cenário. Na “mulher carioca”, cada cena propõe um cenário “de manhã, na redação do jornal”, propõe um horário, propõe um dia, propõe um lugar, “a mulher carioca” e o “púcaro” também propõem uma época, propõem “no alto da gávea eu ficava olhando” propõem um lugar pra cada cena até, para cada conjunto de cena, onde essas coisas acontecem; no Molero não. Onde é que está o Austin e o Mister Deluxe? A gente não sabe, a gente fica achando que é uma delegacia, mas pode também ser uma repartição pública, pode ser também “não sei o que”, pode ser muita coisa dentro de um certo espectro. Então, essa coisa que ele não descreve... Que mundo é esse? Isso te leva a essas improvisações, a essas experimentações, a gente monta e aí vai ler ali fazendo coisas e aí tem propostas, “faz assim”, “faz desse jeito”, até a gente descobrir como, qual é a melhor tradução pra aquela proposta, para aquelas questões todas. Qual é, o que, que mais... O que melhor traduz, o que melhor sintetiza as proposições contidas naquele monte de questões levantadas numa cena ou no romance inteiro, num pedaço do romance, é... Então tinha isso, quando partia pra cena, eu não me lembro, eu acho que a gente dividia... O Aderbal tem isso, ele vai até o fim levantando sempre. Começa e vai até o fim com um tipo de esboço, aí depois volta e vamos do começo de novo e cada vez que a gente volta, a gente volta alimentado de mais informações sobre os personagens, sobre a história, sobre a encenação, sobre os caminhos. Então, a cada vez que você volta, não que você jogue fora, ao contrário, algumas coisas

você perde, vão se perder, mas você vai fixando algumas e seguindo com eles, aprofundando com elas. Eu me lembro, não sei se era assim, mas a gente trocava, talvez a gente tenha trocado bastante de personagem, a gente sempre tem dúvida de quem faz esse personagem, até porque Molero tinha muitas questões e até você entender... Porque uma coisa é você ler, outra coisa é você dizer o que leu, ler pros outros, mostrar pros outros, você precisa entender muito, então, precisa dar muito por ele, pra você conhecer muitos dos caminhos, pra você saber que esse ator fez “esse aqui” e agora não pode fazer “o tal” porque “o tal” vai se encontrar com “o tal” e é ele que fez, então tem que trocar “esse” ou então você tem que assumir que dois fazem um só, então tem toda essa engenharia que também é montada enquanto se conhece os personagens. E você também precisa saber que humor é esse, o humor de Diniz... Cada ator de romance tem um humor diferente, o humor do Campos de Carvalho, o humor do João de Minas, são humores, são diferentes. O João de Minas é sexual, é grosseiro, é escroto, o Diniz é o contrário, o Diniz é cheio de imagens poéticas, mesmo quando ele faz alguma referência escatológica, ou de putaria, ou de sacanagem, ele tem um nível mais elevado (risos). Mais elevado, eu diria, não do ponto de vista da qualidade, mas do ponto de vista do estilo, do que o João de Minas, e o outro é maluco, o outro tem um humor desencontrado, o do Púcaro que é o Campos de Carvalho, tem um humor desencontrado, completamente absurdo. Você encontra um pouco de cada um deles neles todos, claro, mas cada um... Isso também é uma descoberta que a gente vai fazendo, que os atores vão fazendo. Como é esse humor? Que personagem é esse? Qual o limite desse humor? Qual é a proposta de humor? Isso é um entendimento que não é um entendimento intelectual, é um entendimento de ir fazendo. Por isso que você precisa improvisar ou exercitar bastante para você ir se adequando, se adestrando para fazer esse humor; pra descobrir esse estilo, esse humor desse autor. Então precisa muito ir fazendo e fazendo, e ir entendendo o romance. Quem que pode fazer cada personagem e porque eu não posso fazer “esse”, que eu já fiz “aquele”, é uma engenharia, é um quebra-cabeça a se montar e faz parte do processo também. Montar esse... essa coisa e... Eu não me lembro da gente trocar; a gente trocava durante um tempo os personagens, depois que se

definia, nunca mais. O Molero era muitos personagens, era 40 cada um, 30 cada um, uma loucura, que a gente foi criando, foi descobrindo.

O Cândido Damm, em entrevista, diz que Aderbal levou cartoons e caricaturas do início do século XX para estimular os atores no processo de “A mulher carioca”. Gostaria de saber se o Molero tem alguma referência externa?

Com certeza. Tem, tem. Agora lembrar é que é foda. Eu não me lembro, mas com certeza a gente usou alguma coisa... Vou tentar lembrar, me manda um e-mail, vou tentar lembrar os materiais que a gente usava nos ensaios, de literatura portuguesa e outras referências mais comuns que o Aderbal costuma usar, mas tinha referências específicas com certeza.

Essas referências mais comuns que você fala...

Ah, sim... Umas citações do Borges, umas citações de... uns autores mais do mundo dele.

Eu gostaria que você comentasse um pouco sobre os objetos. De certa forma, eles compõem esse quebra-cabeça que você falou. Eu gostaria de saber em que momento eles são inseridos no processo, se são propostos pelo Aderbal ou se vocês propõem...

Ele propõe, a gente propõe, isso é meio misturado, é... Isso é uma parte da definição do que é aquele mundo, do que é esse mundo, o que esse mundo precisa para ser contado, o que é esse universo cenográfico, esse universo que você vai usar, como é essa cena. Então, faz parte de entender esse mundo, então tem objetos sugeridos pelo Gugu, outros pelo Chico, outros por mim, outros pelo Aderbal, muitos sugeridos pelo Aderbal. Os objetos... Você tem uma cena, aparentemente, extremamente econômica, você não tem muita firula, você não tem decoração; em geral o teatro do Aderbal, mas eu diria que no romance-em-cena você não vê um cenário, uma composição decorativa, nada tá ali para compor, digamos assim, basicamente. Tudo tem uma função, um sentido, um lugar naquele mundo e... Então isso... E a cena nunca é realista, ainda mais no romance. Embora você esteja tratando de universos realistas, a cena, a encenação não é realista, não tem nada a ver com realismo, não tem nem como,

teria que ser cinema, Molero teria que virar um filme. Aliás, tem: um dos projetos de Molero é virar filme; isso é um projeto que existe. Tem um diretor que, junto com Aderbal, não sei se é o Sérgio Rezende, tem essa viagem também de fazer um filme, andaram discutindo roteiro e tal, mas também não saiu do lugar, quer dizer, não terminou, mas existe também essa pretensão. Tenho a impressão que o cenário seria aquele de arquivos, mas os personagens iriam para um lugar real, porque o cinema pode fazer isso e o teatro pode fazer outras coisas. Então, os objetos são acessórios a essa cena, os adereços, o figurino, tudo faz parte da criação desse universo e os objetos, muitas vezes, ajudam, dão uma, um caráter, uma personalidade, uma exclusividade para aquele personagem, só aquele personagem... Ou sintetizam uma situação, o uso de um determinado objeto, um livro, uma bengala, é a expressão cênica daquele personagem, daquela situação. Então, às vezes, como a cena é muito econômica, basta um objeto para dizer um monte de coisas a respeito daquele personagem. É o suficiente. Então eles vão surgindo, mas podem surgir de qualquer um. Na maior parte das vezes, surgem do Aderbal e a gente testa. A gente sabe mais ou menos o que a gente quer, a gente quer alguma coisa que diga que o personagem é um aviador, mas a gente não sabe o que é, se é um capacete, se é uns óculos, se é uma echarpe ou se é o próprio avião, como tem na cena do aviador, do Molero. Por exemplo, a cena da viagem não seria possível sem os objetos porque eles são o cenário, são o figurino, são a cena, são tudo. Cada objeto daquele permite que a cena aconteça sempre no mesmo lugar do palco, mas cada objeto leva ela para um mundo diferente. Eles têm essa função, eles são funcionais, fazem parte de contar o que está acontecendo, então nenhum deles é decorativo. Ainda mais num espetáculo de 4h30, não tem espaço pra uma coisa sem função, se não o espetáculo fica ilegível. Para que ele seja compreendido, tudo tem que ter muita função.

(interrupção - funcionária do CBTIJ fala que vai precisar da sala em dez minutos).

As inserções de cena, como a cena que faz referência ao Grande Ditador, são propostas sempre do Aderbal?

É o trabalho dele, ele ganha pra isso.

Ah, sim. Mas eu imagino que, por vezes, os atores podem trazer essas contribuições para as cenas externas ao romance.

Não, não. Os atores até propõem, mas isso é trabalho de direção, de encenação. Os atores podem até propor, contribuir, mas o diretor que vai sintetizar essas ideias, isso é uma... Claro que isso é discutido, não é imposto. Às vezes, é imposto, dependendo do diretor. O Aderbal, não, ele é um conversador, ele é conhecido como um cara que fala muito, ele é argumentador, você argumenta o tempo todo, com Aderbal, o tempo todo, se você quiser. Se não quiser, também não é obrigado. Ele faz muita questão que você saiba o que está sendo feito, por que está sendo feito desse jeito e não daquele, é... Por que essa opção e não aquela. Essas questões são escolhas né?! Tem muitas formas de contar uma história, você escolhe, mas depois que você escolhe, você deve manter uma certa coerência, então o papel do diretor também é manter essa coerência, trabalhar para que essa coerência seja mantida e que os atores saibam, porque, afinal de contas, os atores que vão tomar conta daquilo, são eles que vão fazer aquilo. Então se eles não souberem por que, pra que, como, eles não vão poder interferir naquilo, ou vão interferir mal, totalmente fora do contexto, então... E para isso eles mesmo contribuem, os atores, conversamos e trocamos ideias, conversa, discute conceito. Não é uma coisa que o cara chega com uma coisa pronta e diz “vai ser assim”, não. É uma coisa elaborada junto, claro que é função do encenador, transformar aquilo numa cena, fazer isso cenicamente, expressar isso cenicamente, é para isso que ele ganha ou deveria ser pra isso que ele ganha. Ele vai... É o trabalho dele, ele treinou pra isso, ele passou a vida fazendo isso, ele não prescinde da colaboração de ninguém. Qualquer ator pode colaborar, propor, mas é claro que o encenador... O trabalho dele é construir essa cena, então a gente não está pensando nisso, não está preocupado com isso, pode estar, mas não é nossa função. Estamos ali para fazer o personagem, pegar o dinheiro na bilheteria e ir embora (risos). Então... Mas a gente colabora, sugere, troca ideias, até pra gente saber, a gente dá uma ideia, quer saber se a gente tá pensando certo, se tá pensando errado, se tá pensando junto ou distante e... Se a gente entendeu o que os outros colegas estão pensando, ou se os colegas estão se entendendo, se a gente tá entendendo o diretor. Claro, no nosso caso facilita a vida porque somos companheiros de vários outros

trabalhos, então facilita a gente se entender para construir aquilo, facilita a gente entender a viagem do cara, o cara entender a viagem da gente. Todo mundo conversa, não existe, no caso do Aderbal, pelo menos, uma proposta pré-concebida, não. A proposta é elaborada nos ensaios com as pessoas, por isso tantas experiências. Mas confiando no taco do encenador, ele está ali para isso, ele não precisa estar de fora, mas precisa estar cuidando disso, ele pode estar em cena, mas é função dele cuidar dessa transposição cênica, da cena.

Observando todos os romance-em-cena, o humor é uma característica em comum. Eu queria saber se em “O que diz Molero” esse humor está no texto ou na subversão que vocês fazem do texto na cena?

Acho que as duas coisas. O Molero é muito engraçado, o livro é muito engraçado e a gente... Mas o Molero é um humor lusitano, eles têm outro jeito. Mas a gente aqui, brasileiro, deu uma outra contribuição, acho que é um pouco junto as duas coisas. Diz o Aderbal que é uma das regras do romance-em-cena, ele tem que ter humor. Ele falava assim: tem que ter muitos personagens, ser engraçado e... Tem uma outra coisa, são três coisas, eu me lembro dessas. A sensação é de que não dá para transformar um livro sério num romance-em-cena, pelo menos ninguém ainda tentou. Porque o humor ajuda a aceitar essa proposta, essas pessoas que trocam de roupa, mudam de personagem. Feito a sério, talvez o público demore a aceitar isso. O humor facilita a... Porque precisa ser muito rápido.

Ajuda a aceitar o distanciamento?

É, é... Porque é muito rápido, precisa ser... São muito longos e as pessoas precisam aceitar logo, porque senão você não fica nem meia hora. Se você não entrar logo naquele barato, você não tem muito tempo de ficar ali curtindo, pensando, tem que entrar logo. Então, para isso o humor facilita porque a “bagaceirada”, o despojamento do humor, facilita esse contato entre ator e plateia. Acho que dá uma facilitada e pro romance-em-cena é muito bom porque ele é longo. Uma peça curta, um drama, uma tragédia, uma coisa curta ou mesmo longa e dramática, as pessoas tem um tempo para aceitar... Vê sempre aquele personagem, volta ele, agora ele volta com um punhal, agora ele volta

para assassinar o tio, então você vê aquele personagem e aceita mais facilmente do que ver essa troca, esse rodízio e todos sérios, é complicado. O humor facilita.

Em relação aos figurinos, a Biza Vianna acompanha o processo?

O Molero é Biza também?

É... O Gugu também não lembrava, mas é o que consta no programa do espetáculo. É a Biza.

Cara, os três romances são Biza? Por que o Molero também é Biza, não é?!

O Molero é Biza.

O púcaro com certeza eu me lembro da Biza, me lembro da Biza nos ensaios, das brigas que tinha de figurino.

O meu interesse é saber do papel do figurino na composição porque alguns personagens não são tão marcados pela roupa, o trabalho de composição está em outro lugar. Por exemplo, se você tira a roupa e os acessórios do Orã, você continua vendo um bêbado ali. Mas outras personagens entram muito rapidamente e a roupa que...

A roupa que define ele.

Tem o trabalho de corpo e de voz, mas eu fico interessada em saber como é feito esse trabalho junto à figurinista.

É uma batalha. O romance-em-cena pro figurinista é uma batalha, é uma dificuldade de entender porque, imagina, você entra pela primeira vez na sala, para ver as pessoas fazendo aquele espetáculo sem roupa, com jeans, com camisa normal, você não distingue um personagem do outro, ainda mais que os atores ainda estão descobrindo o corpo, a voz, a cena. Então, você entra pra ver e é uma loucura, primeiro pra entender que personagem é, se é uma mulher, se é um homem e depois pra propor uma coisa que seja rápida, que seja eficiente, que diga quem é o personagem, que seja prática, que seja... Depois pode voltar num outro personagem, um outro personagem pode usar aquilo também. É uma... eu não sei como ela fazia aquilo não.

Então, independente do figurino, a composição está em outro lugar?

Não. Pra mim, não. Depende de cada ator. Eu adoro usar uma coisa que vai ser do personagem, adoro usar uma roupa que não é a minha. Em determinado momento do ensaio me incomoda muito se o personagem tem um casaco e eu estou sem casaco. Tem coisas que são mais tranquilas, por exemplo, no “Jacinta” tinha um monte de peruca, até a última hora eu não sabia qual era a minha peruca e não me importava nem um pouco, mas algumas coisas, assim, básicas, às vezes me incomoda não ter. E o figurino demora, né?! Mas nesse processo de romance os figurinos nunca são entregados na última hora. Se ele teve oito meses, lá pelo penúltimo mês a Biza já devia estar frequentando. Eu me lembro dela, agora me lembrei dela lá no Casarão do Austregésilo. Eu não me meto muito em figurino.

Então ela chega mais para o final do processo?

Com certeza, ela chega pro final. Porque ela não tem o que ver antes disso. Ela não teria muita função, não é como uma peça comum. A gente não tem nem os personagens definidos no início. Nem o rapaz a gente sabia quem ia fazer no início, nem era o Chico, nem sei como veio a ser o Chico. Pode até ter alguma definição *a priori*, a Raquel era a única mulher do romance-em-cena, então de cara ela já ia fazer a Mireille, mas, tirando isso, um ou outro, porque quando você coloca um ator para fazer um personagem no romance, você tira ele de um monte de outros. Aí tem que ver o humor dos atores com o humor dos personagens, é complicado. Por isso que demora muito mais que uma peça. O mais rápido foi o púcaro que demorou três meses, mas a mulher carioca durou um ano e meio e o Molero durou oito.

ANEXO D- TEXTO AMULHERCARIOCADO

O QUE DIZ MOLERO

ROMANCE DE
DINIS MACHADO

AMULHERCARIOCADO POR
ADERBAL FREIRE-FILHO

ATUADO POR AUGUSTO MADEIRA

Alberto Campos
~~XXXXXXXXXX~~

Lena
~~XXXXXXXXXX~~

Vema
~~XXXXXXXXXX~~

Qui 12:00
Sex 13:00

Chacal

~~XXXXXXXXXX~~

~~XXXXXXXXXX~~

Wagner
Rocha

~~XXXXXXXXXX~~

Márcio

~~XXXXXXXXXX~~

- ① SUJO
- ② LEDUC — MÚSICO DO COCKTAIL (BATERISTA)
- ②½
- ③ BERTINHO RANHOSO
- ④½
- ④ UM CRÍTICO < MULHER DO LEILÃO
HOMEM DO LEILÃO
- ⑦ LUCAS PIREZA
- ⑧ BIGODES PIAGANA
- ⑨ ÂNGELO
- ⑩ UM ENFERMEIRO
- ⑪ DESCOISO
- ⑫ ERCULANO
- ⑬ EX-PROXENETA
- ⑭ O IRMÃO ESCAFANDRISTA
- ⑮ A IRMÃ INDECISA
- ⑯ A SOBRINHA AMAZONA
- ⑰ ESTHER WILLIAMS
- ⑱ RAYMOND LETEUR
- ⑲ ~~ALFREDO~~
- ⑳ WILSON
- ㉑ SICILIANO MAFIOSO
- ㉒ ESPECIALISTA DO PESO (MAIOR VENDEDOR DE SAPATOS)
- ㉓ PONTA-ESQUERDA
- ㉔ CHINESA
- ㉕ ÁGUIA PRATEADA
- ㉖ GARÇON DE PRAGA
- ㉗ FILHA DO POLÍTICO ABISSÍNIO
- ㉘ PUTA DE BORDEL
- ㉙ HENRY MILLER
- ㉚ ESTUDANTE SÍRIO
- ㉛ ~~ALUNO PRIMÁRIO~~
- ㉜ DOENTE DA CAMA AO LADO
- ㉝ ALFARRABISTA (LIVREIRO)
- ㉞ FILHO DA VIÚVA DINAMARQUESA
- ㉟ ~~WINTER PRIMO~~

AUSTIN – Teve uma infância estranha.

MISTER DE LUXE – Em última análise todas as infâncias o são.

AUSTIN – Molero diz que a infância do rapaz foi particularmente estranha, condicionada por questões de ambiente que fizeram dele, simultaneamente, ator e espectador do seu próprio crescimento, lá dentro e um pouco solto, como se um elástico o afastasse do corpo que transportava e, muitas vezes, o projetasse brutalmente contra a realidade desse mesmo corpo.

MISTER DE LUXE – O que?

AUSTIN – Curioso pensar que o rapaz tirava meleca do nariz quando era pequeno mas não comia logo.

MISTER DE LUXE – Hã?

AUSTIN – Não comia logo, colava a meleca à parede para comer no dia seguinte. (Pausa.) Gostava dela seca.

MISTER DE LUXE – É óbvio. Não estou falando da meleca, estou falando das idiosincrasias de Molero. (Vira uma folha do calendário de mesa.) Ainda estávamos no dia de ontem.

AUSTIN – Temos várias pistas, um tabique, uma ^(DIVISÓRIA; TAPUME) casca de laranja, uma escarrada, uma tela de Miró, uma mancha negra debruada a vermelho. Há passagens do relatório que esclarecem o problema, passagens aparentemente insignificantes, mas que talvez sejam efetivamente outra coisa.

#

O PAI – (Bêbado.) Como o fato do pai jogar ^{boliche} ~~bowling~~ com garrafas, quando lá no bairro ainda ninguém sabia o que era o ^{boliche} ~~bowling~~, isto depois de beber o conteúdo das garrafas, eram garrafas de vinho, cerveja, aguardente e o mais que viesse, ele ficava bêbado e depois jogava ^{boliche} ~~bowling~~ e partia as garrafas com uma grande bola de papel prateado de chocolates.

RAPAZ – O rapaz ficou sempre com o som nos ouvidos, o som de garrafas partidas enchendo as noites, um perpétuo estilhaçar de nervos.

#

MISTER DE LUXE – O pai foi o inventor local do ^{boliche} ~~bowling~~, é isso?

#

O PAI – (Bêbado.) O pai estava sempre bêbado e jogava ^{boliche} ~~bowling~~ com as garrafas vazias.

#

MISTER DE LUXE – Tem qualquer coisa queimando no cinzeiro.

AUSTIN – É papel. (Apaga apressadamente o cigarro.) Molero detém-se numa tia que lhe comprou um aparelho para endireitar os dentes, os outros rapazes se riram por causa disso, um aparelho daqueles estava deslocado no meio ambiente, ali os dentes tortos cresciam em perfeita liberdade.

MISTER DE LUXE – Hum.

AUSTIN – Molero diz que tudo se conjuga, bate certo. (Acende outro cigarro.) Temos aqui uma anotação, na margem da página catorze, uma anotação feita a lápis. Diz: coração, bússola doida.

MISTER DE LUXE – Literário, e, além de literário, devia ser para apagar porque está escrito a lápis.

AUSTIN – É óbvio.

MISTER DE LUXE – Chegaram as andorinhas, tem uma no parapeito da janela.

AUSTIN – Se estivéssemos no dia de ontem, se Mister DeLuxe não tivesse mudado a folha do calendário, esta andorinha teria vinte e quatro horas de atraso.

MISTER DE LUXE – De avanço, Austin, de avanço. Quantas páginas tem o relatório?

AUSTIN – Trezentas e doze, relatório propriamente dito, extremamente envolvido naquilo a que Mister DeLuxe chama idiosincrasias de Molero, transcrições verbais e escritas, gráficos, folhas amarelas para os inventários e alguns espaços em branco para meditação. (Tempo.) Quarenta páginas são dedicadas a Paris, Molero esteve lá por causa da tal história relacionada com La Petite Mireille.

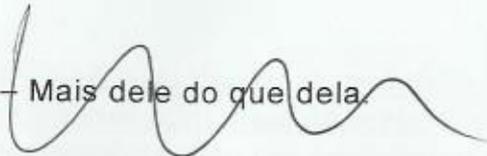
#

MIREILLE – La Petite Mireille, a candidata ao elenco da Comédie Française. Ela não chegou a entrar para a Comédie, o que, de resto, é secundário, apenas deu oportunidade a Molero para tecer considerações de várias ordens sobre algumas facetas da sua personalidade.

#

MISTER DE LUXE - Dele? 

#

RAPAZ - Mais dele do que dela. 

#

AUSTIN - As fontes de informação, se excluirmos aquilo a que Molero chama, com ambigüidade resvaladiça, o oásis pantanoso da infância, eram muito dispersas e ele teve necessidade de selecionar.

#

MIREILLE - Daí ter escolhido La Petire Mireille.

RAPAZ - Havia a ligação, foram amantes, a tendência artística mútua aproximou-os.

MIREILLE - Ela propunha-se fazer um estudo sobre Matisse, o pintor.

RAPAZ - Ele andava a coligir elementos sobre outro pintor, Miró, ele viu uma vez uma tela de Miró e foi devastado pela tão manipulada inocência da paleta. Encontraram-se no Museu do Louvre.

MIREILLE - Tinham vindo do Museu de Arte Moderna, onde viram os seus Matisse.

RAPAZ - E os seus Miró.

MIREILLE - Acabaram por encontrar-se no Louvre, diante de um quadro neutro, talvez a inevitável Gioconda.

~~AUSTIN~~
~~RAPAZ~~ - Molero diz que vastas multidões de peregrinos solitários se encontram, a dois, diante da tela da Gioconda, cedendo ao apelo publicitário do mais enigmático de todos os sorrisos. Bem, conheceram-se no Louvre.

MIREILLE - Não esquecer a ^{RAPAZ!} tendência artística mútua, daí o Louvre.

#

#

MIREILLE - O principal, segundo Molero, era a frustração dela, tratava-se de uma mulher com mais de trinta anos que não podia ter filhos, tinha sido casada anteriormente com um negociante de antiguidades.

SVOBO - Um tal Svobo.

MIREILLE - Homem que praticamente não é chamado para esta história. O rapaz acordou nela o adormecido, mas sempre latente, instinto maternal, há que considerar a diferença de idades.

#

AUSTIN - Molero sublinha isto e a circunstância dele encontrar nela o refúgio para todas as suas complexidades congênicas e assimiladas.

#

MIREILLE - Houve um encaixe de necessidades, ela e a sua frustração maternal.

RAPAZ - Ele e a imagem desoladora, ainda tão fresca, de uma infância golpeada.

#

MISTER DE LUXE - Ela queria fazer teatro, não era?

#

MIREILLE - Foi isso da Comédie Française, mas não resultou, de qualquer modo ela era dada às artes plásticas, assinou um manifesto chamado Situação de Vanguarda, que teve o seu efeito explosivo, embora efêmero.

RAPAZ – O que parece ter efetivamente acontecido foi a revelação para ele, vindo de um meio em que proliferava a cópula a taxímetro, em quartos alugados, de uma ligação sexual adornada de mimos e ternuras.

MIREILLE – ~~Muitas dentadinhas no lóbulo da orelha, muitas festinhas no sexo, muita languidez no olhar.~~

RAPAZ – Ela fazia-o sair lentamente...

MIREILLE – Com uma paciência infinita.

RAPAZ – ...das águas negras do bowling e de outros jogos tenebrosos, o rapaz tinha o ego desfeito, o ego era uma papa, ouvia o pai resfolegar e a mãe gemer bem ao lado, separados por um tabique e havia o ranger da cama, o pai estava quase sempre bêbado, a mãe não se queixava, era massacrada todas as noites, a memória do rapaz recolheu noites e noites de gemidos, ele na cama ao lado fechava os olhos e cerrava os punhos, eram noites alucinantes.

#

MISTER DELUXE – Hum.

#

RAPAZ – Eles se juntaram.

MIREILLE – Depois daquilo do Matisse e do Miró.

RAPAZ – E então dormiam numa cama, mas tinham relações no chão porque o rapaz não podia ouvir o ranger da cama, era sempre no chão.

MIREILLE – E ela sempre silenciosa.

RAPAZ – Porque ele tinha nos ouvidos os gemidos da mãe.

MIREILLE – Uma vez ela gemeu.

RAPAZ – E ele começou a gritar, teve uma crise e, durante três dias, houve um afluxo do inconsciente ao nível da epiderme, ele tinha continuamente nos ouvidos os gemidos da mãe, o ranger da cama e o som de garrafas partidas, apertava a cabeça com as mãos, esteve no limiar da loucura.

MIREILLE – Foi ela que o salvou, inventou as carícias mais leves, mais suavemente penetrantes, punham um cobertor no chão e ela não gemia, ~~era fundamental que ela não gemesse, ela sabia isso, entregava-se a isso, segundo Melero, com a maior das volúpias, a volúpia da entrega silenciosa, não havia~~

prazer ou dor que profanasse aquele santuário de silêncio, foram as noites dos beijos mais úmidos e do amor mais surdo.

MULHERES
RAPAZ - O rapaz emergia lentamente das águas negras através do mais aberto e silencioso dos corpos, ficava horas sobre ela, a manhã chegava e encontrava-os abraçados.

MIREILLE - Ela apertava-o muito e murmurava te amo, a dentadinha no lóbulo da orelha, o sol escorrendo pelas coxas e pelas espáduas. *como planta*

RAPAZ - E ele, de olhos fechados, a ouvir o mundo lá fora com uma grande paz no coração.

#

MISTER DE LUXE - Muitas pessoas fazem essas coisas no chão e fazem outras maneiras, animais ou civilizadas, mas isso não é a mesma coisa que fazer, por exemplo, num caixão.

AUSTIN - De modo nenhum, de modo nenhum, Mister De Luxe.

MISTER DE LUXE - Há uma situação e a interpretação assaz discutível dessa situação. Afinal, Molero nem estava lá para ver.

#

O TIO NAPOLITANO - Tinha um tio napolitano que, além de cantar, tentava acertar numa escarradeira, cuspidando de alguns metros de distancia. Quase nunca acertava.

A TIA - E era a tia que limpava o chão em volta da escarradeira.

#

INFÂNCIA
MISTER DE LUXE - É o destino do gênero humano.

AUSTIN - O quê?

MISTER DE LUXE - Quase nunca acertar.

#

RAPAZ – O rapaz presenciava a exibição, ficava fascinado por ela, isto quando ia à casa do tio napolitano.

O TIO NAPOLITANO – Ou que cantava canções napolitanas, o relatório não especifica.

#

MISTER DE LUXE – Se você procurar bem na sua infância, Austin, há de encontrar nela um gato sarnento que lhe roçou o lombo nas pernas cinquenta ou sessenta vezes, e isto, segundo Molero, marcou a sua vida. Se não encontrar um gato sarnento encontra outra coisa qualquer.

AUSTIN – Isso é verdade.

MISTER DE LUXE – Pois é, e daí ser imprescindível considerar o jogo de bowling e o jogo da cama, o tio que não acertava na escarradeira, como sinais de todas as infâncias. Simplesmente, divergem as manifestações, são inesgotáveis os recursos do acaso. Eu, por exemplo, tive um primo que me urinava nos sapatos, fazia isso de noite quando eu estava dormindo, de manhã eu metia o pé no sapato e era como se metesse o pé no penico. (Sorri.) Uma vez, dei-lhe uma surra e acabei com isso. (Pausa.) Isto marcou a minha vida?

AUSTIN – (Encolhendo os ombros.) Que sabemos nós, Mister DeLuxe, que sabemos nós?

MISTER DE LUXE – É óbvio que não sabemos nada de nada, inventamos a roda e o avião, construímos barragens e arranha-céus, sujeitos bizarros julgam ter entrado naquilo a que chamam parapsicologia, mas a verdade é que não sabemos nada de nada.

AUSTIN – Molero também diz isso quando a páginas cento e oito observa a dificuldade de separar, muitas vezes, defeitos inatos de defeitos adquiridos.

MISTER DE LUXE – Hum, não sabemos nada de nada, mas com licença. Alexandre, o Grande e Napoleão podem ter tido uma infância a que Molero chamaria estranha, mas acabaram por ser Alexandre, o Grande e Napoleão. Quanto a essa porcaria da meleca seca é perfeitamente inata. Percebe o que eu quero dizer, Austin?

AUSTIN – (Folheando o relatório.) Leduc, o da cadeira de rodas. Há muitas páginas do relatório dedicadas a Leduc.

MISTER DE LUXE – Esse é o ginasta, não é?

#

LEDUC – Ele tinha feito ginástica a vida inteira/ especializou-se em argolas/ a sua ambição era fazer um Cristo perfeito/ e demorado/ trabalhou quinze anos para isso./ Tudo aconteceu no dia seguinte, como se o destino quisesse brincar com ele/ Ele tinha feito um Cristo perfeito e demorado, os braços bem abertos/ e o cronômetro marcando o tempo que era a sua meta/ isto ao fim de quinze anos erguendo o corpo nas argolas, acima abaixo, acima abaixo./ No dia seguinte, ele foi celebrar, ergueu a taça de champanhe, ~~via as bolhinhas estalarem no líquido dourado,~~ não chegou a beber o champanhe, deu-se a desordem./

O AGRESSOR – Um sujeito deu-lhe com uma cadeira nas costas.

LEDUC – E ele ficou reduzido àquilo./ Quinze anos para fazer um Cristo perfeito e demorado/ e depois, estupidamente, a cadeira de rodas para o resto da vida/

#

MISTER DELUXE – Leduc foi um homem e um homem é um drama, foi feliz quinze anos com essa história um tanto frívola do Cristo, outros são felizes quinze dias, outros não chegam a saber o que é a felicidade, palavra que de resto, se quer a minha opinião pessoal, Austin, ninguém sabe explicar o que é. Digamos que a vida tem os seus bocados bons.

#

RAPAZ – O rapaz tinha-lhe grande afeição, a explicação é a seguinte, segundo Molero: o rapaz via-o numa cadeira de rodas e isto era o suficiente para lhe transmitir algo de tão importante como a circunstância de ser útil, a prática da utilidade pode levar um homem a resolver muitas das suas contradições.

LEDUC – Leduc fazia traduções de livros para crianças/ e também gostava muito do rapaz./ passavam dias inteiros a falar dos sonhos de Leduc, ~~ele tinha visões relacionadas com argolas, trapézios, saltos em mesa alemã, ginástica respiratória, ele então erguia o corpo nas argolas, tinha uma taça de champanhe suspensa um pouco acima do nível dos olhos, havia uma explosão de luzes, sentia uma grande dor nas costas, começava a suar, as gotas de suor tinham gosto de champanhe, depois o sonho diluía-se nas pernas mortas, nascia-lhe na boca, pouco a pouco, a saliva/ da impotência, o sabor acre da vida./~~

RAPAZ – ~~O rapaz fez poemas sobre isto, poemas que falavam do corpo que a alma tem, isto segundo a expressão de Molero, devia referir-se à ginástica feita em sonhos. Certo é que o rapaz ajudava-o a traduzir os livros, contava-lhe da mãe, do bairro, das suas primeiras incursões nos domínios da palavra mais ou~~

menos escolhida, de um rosto de mulher num compartimento de trem, de uma certa mancha negra debruada a vermelho. (LA MER)

LEDUC – Leduc declamava com a sua bela voz alguns versos do rapaz: La Petite Mireille se perdera na distância. Bem, houve uma tarde em que Leduc lhe pediu para irem ver o mar, foram ver o mar, Leduc pediu-lhe depois para ir comprar fumo para o cachimbo, disse-lhe que ficava ali na estrada vendo o mar, que não era preciso levá-lo.

RAPAZ – Quando o rapaz voltou da tabacaria ainda viu a espuma feita pela queda na água, Leduc tinha destravado a cadeira de rodas. O rapaz começou a gritar, mas não passava ninguém na estrada, gritou durante muito tempo.

POLICIAL – As autoridades tiveram uma certa dificuldade em reconstituir o que se passou.

#

MISTER DE LUXE – O rapaz devia ser mesmo amigo de Leduc embora bem no fundo, paralelo ao desejo de ser útil, despontasse também um certo sentimento de superioridade. Ele estava grato por ter diante dos olhos um tipo de infelicidade que era maior do que a sua, empurrar a cadeira de rodas era mesmo alcançar a plenitude desse sentimento de superioridade.

AUSTIN – Isso é extremamente agudo, Mister DeLuxe. (5,6,7,8... Banda de Cocktail)

#

RAPAZ – O rapaz fez uma ode a Leduc, verso branco falando de uma fuga para o mar, maravilhosa viagem com ondas, mistérios e peixes dentro. (sobe banda)

O EDITOR – A editora publicou o poema como prefácio de um livro que tinha sido traduzido por Leduc, mas sugeriu que o poema do rapaz, por razões comerciais, se chamasse Maravilhosa Viagem, ficando a ode a Leduc como subtítulo. Acabou por ser feita uma edição de luxo, com cocktail de lançamento. (sobe banda)

RAPAZ – O rapaz ganhou algum dinheiro e começou a elaborar textos vários, poéticos e teatrais, suspendendo por algum tempo o persistente mas sempre adiado estudo sobre Miró. (sobe banda)

O EDITOR – O livro era A Maravilhosa Viagem de Nils Olgersson Através da Suécia. (sobe banda)

#

AUSTIN – Segundo Molero, havia em Leduc o contorno do pai compreensivo e generoso, a sua sombra imóvel projetava um espaço de entendimento, Leduc era o pai que todas as crianças deviam ter.

MISTER DE LUXE – La Petite Mireille seria a mãe.

~~AUSTIN – Creio que não.~~

MISTER DE LUXE – O que poderá levar um homem a destravar uma cadeira de rodas?

AUSTIN – A monotonia, a solidão, os sonhos espremidos até o osso, o falhado desejo louco de correr até o coração saltar pela boca.

MISTER DE LUXE – Acho que não, Austin, acho que é a cadeira de rodas, ela mesmo.

AUSTIN – *(Folheia o relatório.)* Em certa medida, Molero diverte-se a páginas sessenta e oito.

MISTER DE LUXE – Ainda mais?

AUSTIN – Ele diverte-se com Zuca, o adolescente azougado.

↓ ENTRA TURMA

#

ZUCA – O primeiro do grupo a ir às mulheres da Rua Larga, o único que teve a coragem de quebrar a vitrine da Sapataria Popular, o que andava a procura de homossexuais a fim de arranjar dinheiro para ir ao cinema, que contava depois os filmes aos outros.

RAPAZ – Todos sentados nos degraus de pedra da igreja, a cabeça apoiada nas mãos, os ouvidos muito atentos aos efeitos sonoros de Zuca.

ZUCA – O tiroteio, pum, pum, pum, a porta que se fecha nas costas do mocinho, traque, o banzé na sala, ó mocinho, olha o bandido, Zuca esmerava-se por fazer o barulho de uma platéia completa, lançava hoje o grito do Tarzan, fazia tinir amanhã a espada do Zorro, transmitia o som da tela e, mudando de posição, sublinhava a algazarra da platéia, curvava o tronco e balançava o corpo, catapum, catapum, catapum, era o cavalo de um tal Hopalong Cassidy no filme que Zuca tinha visto naquela tarde, charape dizia o xerife ao chefe dos bandidos quando se encontravam na taberna, depois voavam mesas e cadeiras, os efeitos sonoros atingiam aqui o seu clímax.

BERTINHO RANHOSO – O Bertinho Ranhoso ~~bedia~~ a música de ~~v~~undo, ~~v~~az com música de ~~v~~undo, Zuca, ~~v~~az com música de ~~v~~undo.

ZUCA – Zuca desfazia-se em socos, tiros, mesas partidas e música de fundo.

INTEGRAÇÃO

(foram um bolinho longe do sacristão)
ROQUE SACRISTÃO – Até que o Roque Sacristão aparecia à porta da igreja e corria todos à vassourada.

ZUCA – Zuca cultivava aquele gênero de habilidades que deslumbra os mais novos.
(senta-se novamente à escada)

#

MISTER DE LUXE - É óbvio que a autoridade dos líderes assenta quase sempre sobre autênticas puerilidades.

AUSTIN – ~~Zuca fazia aquilo que Molero descreve como masturbações públicas, iniciação dos mais novos,~~ o rapaz tinha por ~~ele~~ ^{Zuca} uma certa admiração, impressionava-se com a sua vitalidade, a sua arrogância, as suas masturbações exóticas, com arames metidos na uretra e não sei que mais.

#

(vão para o museu).
ZUCA – Zuca iniciou o rapaz nos cigarros, nos toques nas campainhas das portas, no apalpar o traseiro das criadas no mercado, e depois fugir, bem entendido, nas mijadelas de parede a parede, o que fizer o esguicho menor é veado e dos antigos, agora vamos medir as picas, é proibido esticar a pele para fazer a pica mais comprida, a vistoria das picas era efetuada na escada da tipografia do Celestino, o Peida Gadocha tinha a fábrica coberta e Zuca tecia considerações um pouco pejorativas acerca disso, e depois Zuca descobriu os leilões de roupa em segunda mão.

(foram o leilão)
UMA MULHER – Os leilões eram extremamente concorridos, vinham muitas mulheres de outros bairros, enchiam a velha sala.

ZUCA – Ali Zuca roçava-se por elas, aquilo era o supremo prazer de Zuca, um verdadeiro frenesi.

RAPAZ – O rapaz acompanhava-o, ficava vendo as habilidades de Zuca.

ZUCA – Zuca primeiro fazia experiências, encostando-se às mulheres, pra ver se davam, como ele dizia, se uma se afastava Zuca procurava outra, depois metia as mãos e não sei que mais.

UMA MULHER – Um dia, uma mulher fez escândalo.

(pegando sua cabeça e batendo contra a mesa)
UM HOMEM – Um homem agarrou Zuca pelo pescoço, com a mão esquerda levantou-o do chão, com a outra mão esbofeteou-o dezenas de vezes.

ZUCA – O sangue espichou do nariz e da boca de Zuca, ele fugiu com as mãos nos olhos.

(voltam as mulheres ao leilão)

RAPAZ – O rapaz presenciou tudo aquilo, nunca mais encarou Zuca da mesma maneira, Zuca deixou de aparecer à porta da igreja, o grupo passou a viver sem Zuca.

#

AUSTIN – ~~Zuca um dia fugiu de casa, e isto é tudo o que há, por agora, acerca de Zuca.~~

MISTER DE LUXE – ~~Tive um amigo que enlouqueceu de repente e fugiu. Era um homem muito equilibrado, lembro-me que era um excelente jogador de bilhar, chegou a entrar em campeonatos, dedicou-se ao bilhar para emagrecer, para ele era um exercício, pois tinha uma vida sedentária, tornou-se um craque das tabelas, um dia não sei o que lhe deu, fugiu para a América Latina num navio de carga. Mas que tem esse Zuca a ver com o caso?~~

AUSTIN – ~~A influência~~, Zuca foi, num curto espaço de tempo, alfa e omega na existência do rapaz, deus e boneco de trapos.

MISTER DE LUXE – Não há nada mais vertiginoso e alucinante do que a queda de um mito. (*Pequena pausa.*) Acho que todos nós, eu, você, Molero, tivemos o nosso Zuca, mais ou menos Zuca.

AUSTIN – Isso é agudo, Mister DeLuxe.

MISTER DE LUXE – ~~Eu próprio fui Zuca para o meu primo, depois de lhe ter dado uma surra por causa daquilo da urina no sapato. Fui Zuca, bem entendido, num certo plano, percebe o que eu quero dizer, Austin?~~

AUSTIN – Perfeitamente, Mister DeLuxe, ~~Zuca é aquele que queremos ser ou que julgamos que queremos ser.~~

MISTER DE LUXE – ~~É óbvio, Zucas nascem e morrem por insignificâncias, o acaso está lá para pôr tudo no seu devido lugar. Estou-me lembrando do meu Zuca, isto tinha eu doze anos, ele deixou de ser o meu Zuca porque tinha um fecho brilhante na braguilha, prendeu nele a pele dos testículos e começou a chorar. Berrava como um cabrito desmamado, o Marco António da minha infância. (*Pausa.*) Tudo isto apenas significa que tudo isso é apenas o que é.~~

Gostaria de saber qual teria sido o Zuca de Molero. (*Pausa.*) Olhando o dia que escurece, recordando o que tenho recordado, ouvindo-o falar, Austin, pensando em Molero e no rapaz, vendo o tal Leduc destravar a cadeira de rodas, sorrindo das tropelias de Zuca, preocupado com o meu sobrinho mais novo que só pensa no fungagá das guitarras elétricas, e agora proibido de fumar pelo idiota do meu médico, não consigo furtar-me, Austin, a uma sensação indefinível daquilo a que alguns tipos patuscos chamam o absurdo... embora já se saiba que há estados de espírito que não conduzem a parte alguma.

AUSTIN – Em caixa alta, também a lápis, Molero escreveu: como diz Flaubert, Madame Bovary sou eu.

MISTER DE LUXE – Hum, vejo isso escrito por toda parte Flaubert e Madame Bovary já entraram na mitologia da citação.

AUSTIN – Molero quer dizer, suponho, que tudo o que criamos é apenas o que somos, fez esta anotação a lápis na página cento e vinte e dois, ao analisar a obra poética do rapaz.

↘ (entra o crítico)

#

RAPAZ – O livro do rapaz intitula-se Angel Face.

~~UM CRÍTICO – Um crítico, algo arguto, e também um pouco especulativo, segundo Molero, chama ao livro a mais secreta sangria lírica dos últimos cinco anos, sic.~~

~~RAPAZ – O tema de Angel Face é um rosto de mulher construído pouco a pouco, página a página, a páginas três o contorno da face, a páginas quatro o desenho da boca, a páginas cinco a curva das sobrancelhas, a páginas seis os olhos, e assim até ao fim, sendo a segunda parte, chamada inesperadamente Maquillage, dedicada à pintura do rosto e à máscara patética que nele formam as lágrimas, terminando o livro com a visão pungente do empastelamento das cores.~~

#

MISTER DE LUXE – ~~Eu, se fosse mulher, não me pintava.~~

AUSTIN – Molero muda de tom quando, como um boomerang, regressa à infância do rapaz onde, segundo ele, a despeito de tudo, está o cerne da questão. Molero deambulou pelo bairro, desenterrou situações e frases, gratificou aqui e ali, ouviu relatos espontâneos e venceu reservas, o gravador ligado, estou fazendo uma espécie de romance da vida do rapaz, fez transcrições textuais no relatório, utilizou a linguagem própria, tentando apanhar, como ele diz, o peixe vivo, muita gente puxou pela memória de olhos apertados, aquele ali lembra-se bem do que se passou, viu tudo, conta quem sabe.

#

DICK TRACY – (O próprio policial do bairro, que mais do que ninguém conhece todas as "fichas", é quem faz as apresentações a Molero. Começa talvez falando para um gravador.) Temos a seita dos Vai ou Racha, que já tinham sido os Malhoas e os Roquetes, e que mais tarde seriam os Sertórios.

RAPAZ – O rapaz via-os, ^(entram os sertórios ginguando) rua acima, rua abaixo, gingando o corpo, fazendo gestos vagamente obscenos para a janela das costureirinhas, provocando quem passava, uma discussão, uns tabefes, uns copos de vinho tinto, a ronda noturna pelas casas de prostitutas, as últimas anedotas contadas sob a lua alta e as estrelas, fantasmas movendo-se na tranqüilidade do bairro adormecido.

DICK TRACY – (Outras opções: filmar e projetar com dois ou três atores fazendo todos os tipos; fazer com atores, ao vivo, mostrando os personagens "à mulher carioca" e não na voz única do policial.) O Pé de Cabra, que era o chefe e que fazia contrabando de tudo, desde relógios suíços a cigarros Camel e Lucky Strike, que tinha como passatempo favorito dar cascudos, principalmente nos menores, para enrijar a moleirinha, dizia ele; o Gil Penteadinho, que vivia de mulheres, brigava com a mãe todos os dias por causa disso e andava sempre atirando uma moeda pro ar como, deduz Molero, George Raft em Scarface; o Bexigas Doidas, que não era bexigoso, como se poderá supor, tinha uma doença de pele e coçava-se muito, às vezes os outros coçavam-lhe as costas porque ele não chegava lá; o Lucas Pireza, que ganhava todos os concursos de tango nas sociedades dançantes, tinha o pai na Mitra ^(arguediocese) e dava cem toques na bola com o pé esquerdo sem a deixar cair; o Metro e Meio, que nem Metro e Meio parecia ter, crescia para os lados, não para cima; o Tonecas Arenas, que usava sombreiro, falava de touradas que nunca tinha visto, nunca viu nenhuma, vendia imagens religiosas à porta das igrejas, e também fotografias pornográficas para eventuais turistas depravados, tudo isto à comissão, o fabricante era o mesmo.

PEITO RENTE – O Peito Rente, que tinha uma expressão muito dele quando achava bem qualquer coisa, dizia isso é rachmaninófico, é rachmaninófico, e que golfava sangue quando chegava o Outono.

DICK TRACY – Um lema: passe ao largo e não chateie, que já tinha sido outra, no tempo dos Malhoas: está aqui entre as pernas mas não é para ti. Rua acima, rua abaixo, uma parada nesta esquina, outra naquela, um dia passaram a ser os Sertórios, fundaram a Liga dos Amigos da Falange, a sede era na carvoaria do Galego, começaram a fazer rifas, ~~mandaram imprimir as rifas na tipografia do Celestino, que era para a Falange e ele tinha de ajudar, o Celestino disse que a falange dele era a mulher e os filhos, o Gil Penteadinho disse que aquilo era conversa de bolchevista,~~ rifavam uma camisa de seda, uma bandeja com arabescos dourados, um frasco-gigante de fixador para o cabelo marca Ramon Novarro, uma coleção completa da Gazeta do Fado, uma caldeirada para três no Passa-Fome, a caldeirada para três saiu para o Vovô Resmungas, que quis comê-la sozinho, apanhou uma congestão e ia morrendo.

O Lucas Pireza que ganhava todos los concursos de Tango en las sociedad dançantes, tenía su padre en la arguediocese e dava una centena de toques con la pieerna esquierda en la pelota, sin ¹⁴ deixa-la caer

BIGODES PIAÇABA – Quem o levou ao hospital foi o Bigodes Piaçaba da casa de guarda-chuvas, tudo quanto era complicações, dores de barriga e falta urgentíssima de dinheiro ia desaguar na loja do Bigodes Piaçaba, que era contra o Governo, parecia estar sempre zangado e tinha a cara vermelha, passava a vida levando gente ao hospital no seu calhambeque caindo aos pedaços, as mulheres grávidas, as crianças anêmicas, o César louco quando tinha ataques, a Maria Bicharoco quase cega, o Vovô Resmungas que comia demais.

DICK TRACY – Os Sertórios patrulhavam a rua, mais um copo e uns sanduíches de presunto, diziam a gente amanhã vai pra guerra da Espanha e depois de amanhã já não tinha guerra.

PEITO RENTE – Depois morreu o Peito Rente, chegara o seu último Outono, o Peito Rente levou na carreta uma coroa de flores que dizia: os Sertórios estão contigo, um abraço rachmaninófico.

ÂNGELO – Olhando de longe os Sertórios, que tinham sido Malhoas e Roquetes, cumprimentando quem passava com um aceno de cabeça, perguntando todos os dias ao rapaz se a mãe dele estava boa, comprando os gêneros que ele próprio cozinhava, dizendo obrigado sempre que recebia o troco, silencioso nos seus sapatos de tênis, a calça creme bem vincada, fosse Verão, fosse Inverno, óculos catitas, muito modernos, sem aros, as lentes levemente azuladas refletindo estrelinhas quando a luz batia de um certo ângulo, estou falando do Ângelo da Gaita de Boca.

BIGODES PIAÇABA – Filho do Bigodes Piaçaba, o que era contra o Governo, tinha estado preso em vários lugares, até na Torre do Bugio, que era lá no meio do mar, falava na falta de hospitais e de escolas, ajudava os mais pobres, ~~falava de falta de higiene e de educação~~, punha-se a dizer o pior do Governo.

UM POLÍCIA SECRETA – Depois os secretas iam lá no bairro e levavam-no.

ÂNGELO – O Ângelo tomava conta da loja, às vezes durante meses, até o pai voltar, depois pegava no seu banquinho de madeira e sentava-se à porta da loja muito cuidadoso com o vinco das calças, tirava a gaita do bolso e tocava de cor todos os tangos.

UMA COSTUREIRINHA – As costureirinhas vinham à janela ouvir.

ÂNGELO – (Por ti eu me rompo todo.) (TOCA "ADEUS AMOR")

UM MENINO – A meninada rodeava-o e fazia-lhe pedidos, ó Ângelo toca aquela que é assim tatataritata, ó Ângelo toca o hino nacional.

RAPAZ – O rapaz nunca pedia nada, mas ouvia tudo.

ÂNGELO – A gaita parecia uma orquestra, dava todos os sons e imensos trinadinhos, depois o Ângelo dizia finish, sacudia a saliva da gaita, guardava-a no bolso, ajudava o pai a fechar o estabelecimento, e iam os dois para casa, um quarteirão acima, o Ângelo nunca saía à noite.

(TOCA "BESAME MUCHO")
RAPAZ – Só que nas noites mais quentes, enquanto os Vai ou Racha jogavam à luz dos postes, lua alta, da janela ainda aberta do Ângelo saía o som da gaita.

→ ANGELO – Um corridinho, o fado Alexandrino, La Cumparsita, a Malagueña, o Concerto de Varsóvia, o Toque de Silêncio.

#

↳ (TOCA "TOQUE")

↳ (Roquetes, Malloran, Surtidor, vai ou racha...)

MISTER DE LUXE – Toda essa curiosa nomenclatura tem que ver, suponho, com os mitos locais?

AUSTIN – Pois. Roquete, por exemplo, era um goleiro de futebol que voava de canto a canto da baliza, defendia tudo, até pênaltis, conta quem sabe que os atacantes apareciam sozinhos a cinco metros da baliza, chutavam no canto, ele estendia o braço, agarrava a bola, ria-se e começava a palitar os dentes.

MISTER DE LUXE – Estou vendo, estou vendo.

#

ÂNGELO – Contavam-se histórias do Ângelo, que ele era, segundo a expressão que Molero diz ter recolhido em fonte idônea, danado para a porrada.

ZEFERINO – ~~Que uma vez, isto contava o Zeferino Torrão de Alicante.~~

CHINÊS – ~~E o Chinês que vendia gravatas confirmava com a cabeça.~~

ZEFERINO – ~~Uma vez o Ângelo ia passando no Largo do Navegante, três ciganos meteram-se com ele, bem, dizia o Zeferino, não queiram saber, um dos ciganos sacou de uma navalha, o Ângelo enfiou-lhe a navalha no buraquinho que as pessoas têm no fundo das costas, ao segundo cigano torceu-lhe o braço até dar estalido, e o Padeirinha, que o vê às vezes, diz que ele ficou sempre com o braço ao contrário, dava um bom guarda de trânsito, ao terceiro cigano deu-lhe uma tal cabeçada na testa que ele ficou toda a vida com os olhos tortos, há de estar olhando para a ponta do nariz até ir para a cova.~~

#

MISTER DE LUXE – Sempre houve o culto da desordem um pouco por toda parte, isso já vem do fim dos tempos.

#

UM CAMONE – Chegou uma esquadra e aqueles a quem chamavam os camones invadiram a cidade, tingindo-a com a brancura das suas fardas. Meia dúzia deles enfiou pela rua acima, passou pelos Vai ou Racha.

~~METRO E MEIO – Estes cuspiram para o chão em sinal de desprezo.~~

ZUCA – O Zuca foi atrás deles de braço estendido, esfregando o dedo polegar no indicador, eh camone, money, money.

UM CAMONE – ~~Um camone atirou um monte de moedas pro ar.~~ Os camones continuaram a subir a rua, pararam junto do Ângelo. Um deles aproximou-se e disse girls, e fez com o braço o movimento respectivo, we want girls.

ÂNGELO – O Ângelo disse girl é a tua mãezinha, estás percebendo ou precisas de explicador *a perceber*

UM CAMONE – O camone riu-se para os outros, avançou e fez uma espécie de passe a Fred Astaire.

ÂNGELO – De repente o Ângelo já tinha guardado os óculos e a gaita no bolso, começou a despachar os camones/enfiou um pela loja de móveis do Ventura, outro foi cair numa das cadeiras da Barbearia Hollywood, exatamente em cima do Pimentel, que estava sendo barbeado pelo Joaquim Navalhinhas, um terceiro mergulhou no tanque de roupa da Miquelina Fortes, outro foi remetido para a loja do Ventura, encontrou o primeiro no caminho, vinha de regresso, e estatelaram-se os dois numa cama de casal, o Ângelo com os pés, com as mãos, com a cabeça, vai disto, os camones enfiavam por tudo quanto era porta, positivamente distribuídos a domicílio. //

PADREIRINHA – A certa altura, com os camones, estóicos, a irem e virem, os Vai ou Racha começaram a subir a rua, meteram-se no vespeiro, foi o Pé de Cabra que disse chegou a hora, || o Padeirinha ouviu a frase histórica e havia de transmiti-la mais tarde, nunca se chegou a saber a que hora se referia ele, também nunca se chegou a saber se tencionavam ajudar o Ângelo.

ÂNGELO – O Ângelo, se havia alguma coisa de que ele precisasse não era com certeza de ajuda, ou ajudar os camones, ou apartá-los, simplesmente o Ângelo começou também a despachar os Vai ou Racha, o Gil Penteadinho deu duas voltas no ar e foi aterrando na carroça das couves do Hipólito, o Tonecas Arenas ficou sentado no primeiro andar do andaime de um prédio que estava sendo pintado, entornando uma lata de tinta cor-de-rosa sobre o príncipe de gales novo do Joca Farpelas, isto depois de passar pela banca de peixe de Zeca Trampa, espadanando carapaus e lulas por todos os lados, o sombreiro, esse,

INFÂNCIA

DE FRENTE

DE COSTAS
ALONGADA

DE FRENTE

voou e entrou pela janela do segundo andar da Dona Ermelinda, o Bexigas Doidas, que quase tinha sido atado pelo Ângelo a um camone, conta quem sabe que fez nó com o braço direito de um e a perna esquerda do outro, entrou com ele sem pedir licença pelo ^{BAR} As de Espadas. ~~Levaram ambos consigo o Rufino, o Aranhico, o Roque Sacristão e o Vovô Resmungas, que estavam jogando sueca, saíram todos pela porta do fundo, aceresentados do Douglas Fazbanços e do Chico Dominó, que estavam ali discutindo o Sporting Benfica do domingo anterior.~~ ~~O pé de cabra foi de cabeça contra a parede e até fez eco, abrissem-me a cabeça, dizia ele, abrissem-me a cabeça, o que, segundo Molero, devia ser por demais evidente.~~ O Peito Rente foi chutado com efeito para a tipografia do Celestino, deu duas voltas lá dentro fazendo parar máquinas que estavam trabalhando e pondo pra funcionar máquinas que estavam paradas, alguém tinha espetado uma faca na barriga do Lucas Pireza, talvez um camone.

ZUCA - De certeza que foi um camone, diria mais tarde o Zuca, os camones são uns naifistas safados, garantia ele.

ÂNGELO - O Lucas Pireza segurava os intestinos com as mãos, falava baixinho para eles, parecia rezar, os camones iam e vinham.

~~Quando o Ângelo tinha-os juntado a todos num molhinho, enfeitou-os com o Metro e Meio, tudo pelo ar, rumo ao Marocas Papa-Milhas.~~

MAROCAS PAPA-MILHAS - O Marocas Papa-Milhas tinha uma motocicleta cheia de cromados e a mania das curvas rápidas, já tinha atropelado três gatos e duas pessoas, ia fazer uma bela curva naquele momento, foi contemplado com a coleção de camones coroada com o Metro e Meio, desviou-se, disse foda-se, foda-se, subiu a calçada, virou de cabeça pra baixo o mostruário do Raul Pechisbeque, ~~cheveram cotares de vidro, pulseiras, broches e anéis.~~ ~~o Marocas continuou em frente, descontrolado, devolveu para dentro de casa o berço que a Gertrudes tinha colocado na porta com o bebê, atravessou a rua aos ziguezagues, estabacou-se na caixa da criação da Mafalda Capoeira e terminou a prova contra o balcão da carvoaria do Galego.~~

UM EXCURSIONISTA - Lançando o pânico nos elementos do Grupo Excursionista Moscatel, que estavam bebendo o seu meio litro de praxe.

ÂNGELO - Enquanto as pessoas assomavam alvoroçadamente às janelas, as mulheres gritavam, o bebê da Gertrudes, que era o melhor pulmão lá do bairro, berrava como nunca, o papagaio do Pimentel, que tinha caído do poleiro e dançava suspenso na correia de metal, esganiçava a sua expressão preferida, ó da guarda, ó da guarda, ~~multíssimo apropriada, segundo Molero, às circunstâncias,~~ o fox-terrier do Silva Farmacêutico filava um camone pelo fundilho das calças e fazia questão de não o largar, as galinhas da Mafalda

Capoeira corriam espavoridas num cacarejar infernal e num dilúvio de penas/ o burro do Hipólito zurrava/ os gatos da Dona Maria Bicharoco miavam e pulavam/ o Alsácia do Tó Peneiras ladrava com aquela fúria só dele/ camones entravam por aqui, os Vai ou Racha saíam por acolá/ parecia que o Ângelo tinha controle sobre a confusão, à distância.

ZUCA - O Zuca diria mais tarde que, tirando algumas partes cômicas que pareciam à Carlitos, aquilo tinha sido uma coisa iglantônica, o Ângelo era igualzinho a um tal Lone Ranger, só lhe faltava a máscara.

RAPAZ - O rapaz assistiu a tudo isto dentro da mercearia do João Azeiteiro, atrás de um saco de feijão, atônito perante aquilo que Molero denomina o maior fogo-de-artifício de que há memória em matéria de pancadaria, a maior zaragata de todos os tempos, resolvida numa só sessão e sem ser preciso comprar bilhete, sem cenários de papelão, sem trucagens, sem intervalo, cabeças, pernas e braços indiscutivelmente partidos, a cara do Pé de Cabra tapada pelo sangue que lhe escorria da cabeça, o Lucas Pireza transportado para o hospital no calhambeque do Bigodes Piaçaba, os intestinos enfiados às pressas na barriga, as mulheres trazendo bacias de água e toalhas para limpar os feridos, as acusações mútuas, o camone porque é que não vais sair na porrada nas tuas streets? não foram os camones, foi o Ângelo, o Ângelo é que começou, isto foi coisa dos Vai ou Racha, os Vai ou Racha e os camones juntos são a lepra e a diarreia. ^{BIGODES PIAÇABA:} Vovã Resmungas de bengala no ar despontando na esquina no colo do Roque Sacristão, a Mafalda Capoeira correndo atrás das galinhas, o Zeca Trampa procurando lulas e carapaus nas couves do Hipólito, o Metro e Mejo vomitando coisas com cores esquisitas, esverdeadas e lilases, o Celestino dizendo ao Peito Rente mas tu não podias foder o material a outro? o Tonecas Arenas pedindo para o ajudarem a sair do andaime, o Joca Farpelas de casaco na mão chamando todo mundo de filho da puta para cima, o Gil Penteadinho à procura do dente de ouro, se virem um dente de ouro é meu, o Pimentel na porta da barbearia com meia barba por fazer e a toalha no pescoço.

~~A Gertrudes, com o bebé no colo, alternando o ó papão vai-te embora, deixa o menino dormir, com o cambada de malandros, cambada de malandros.~~

RAPAZ - ~~O Raul P. ^{ARMAM O CALHAMBEQUE} recolhendo, de nariz no chão e no boné de um dos camones, pérfidas coloridas, colares, broches e anéis. o Silva Farmacêutico tentando tirar da boca do fox-terrier os fundilhos das calças do camone, os Moscatéis perguntando ao Marocas se a carvoaria era uma pista de corridas.~~

MAROCAS PAPA-MILHAS – O Marocas coxeando e dizendo foda-se, foda-se, não mexam na moto, não mexam na moto.

RAPAZ – O Tô Peneiras rua abaixo em grande velocidade agarrado à coleira do Alsácia que perseguia um dos gatos da Dona Maria Bicharoco, o Ventura dos móveis explicando a um camone que a bed estava partida, o camone contando com os dedos os galos que tinha na cabeça, ~~o Zeferino Torrão de Alicante~~ dizendo que desta vez ainda tinha sido melhor do que com os ciganos, o carro da Polícia chegando, o Joaquim Navalhinhas perguntando mas o que é que a Polícia vem fazer agora? vem contar os mortos?

ÂNGELO – O Ângelo pondo os óculos e desaparecendo.

ZUCA – O Zuca havia de dizer mais tarde que ele desaparecera no ar como o Mandrake.

~~Alfama~~ – A Dona Ermelinda devolvendo o sombrero do Tonecas Arenas pela janela por onde tinha entrado, ^{RAPAZ!} o sombrero descrevendo uma curva larga, planando e caindo suavemente aos pés do Dick Tracy, que era o polícia à paisana lá da área.

DICK TRACY – E o Dick Tracy, segundo Molero, conta quem sabe, de sombrero na mão, perguntando a todo mundo e a ninguém: o que é que se passou? o que é que se passou? o que é que se passou?

#

AUSTIN – Há muito mais, havia um amigo da família que tinha o Mickey Mouse tatuado no peito e que pedia ao rapaz para bater na tatuagem, bata com força, com mais força, agora uma esquerda, agora uma direita, mete um crochet, mete um uppercut.

MISTER DE LUXE – Sim, sem dúvida alguma, o Mickey tornou-se um mito.

#

O AMIGO TATUADO – Tirava a cera do ouvido com a unha do dedo mínimo da mão direita, depois metia a unha do polegar debaixo da unha do dedo mínimo, tirava de lá a cera, desfazia depois a cera entre o polegar e o indicador, massageando levemente, tinha o Mickey tatuado no peito, estava sempre dizendo ao rapaz para se pôr em guarda, levanta essa guarda, campeão, contava histórias de combates entre campeões mais ou menos homéricos, demorava-se de preferência na luta entre um tal Bowen e um tal Burke, foram

110 assaltos, campeão, sem tirar nem pôr, sabes durante quanto tempo lutaram? o senhor Bowen e o senhor Burke lutaram sete horas e dezenove minutos, ~~deu para tudo, até os espectadores desmaiavam, uns de cansaço, outros de emoção, estiveram mais de sete horas olhando para o ringue, à espera de ver o Bowen despachar o Burke ou o Burke despachar o Bowen, dois gigantes toma lá dá cá, dizem que um espectador apostou a casa no Burke, outro apostou no Bowen as economias de trinta anos, outro tinha os olhos cheios de lágrimas e dizia se algum deles perder é porque Deus não é tão grande como dizem, ainda a luta ia pela metade e parecia que tinha começado não se sabia quando, Bowen e Burke cobertos de sangue vagueavam no ringue, à procura do canto, quando acabava o assalto, mas de pé, campeão, sempre de pé, não havia nada que os derrubasse, quando caíam era para se levantarem, vinham da lona ainda mais homens do que quando caíam, foi o maior toma lá dá cá que se viu até hoje, a coisa mais bonita e mais brava, um combate que acabou empatado porque ambos eram invencíveis, isto foi em 1893, não é patranha nenhuma, o senhor Bowen e o senhor Burke não foram inventados, estiveram lá em cima mais de sete horas, e aquilo acabou porque não podia durar eternamente, eles eram invencíveis, o público e o árbitro é que desistiram, eles é que perderam, porque Bowen e Burke iam para o chão e vinham de lá as vezes que fosse preciso, tinham molas na alma, ~~acabaram de pé, cheios de sangue e em guarda, afinal Deus tinha sido tão grande como dizem, Bowen e Burke não podiam perder, há alturas da vida em que um sujeito tem tanta alma que não pode perder, mesmo que do outro lado esteja um gigante Adamastor, dizem que quem viu aqueles 110 assaltos nunca mais olhou para as coisas da mesma maneira o olhar passava por cima delas como se não existissem, dizia-se aquele ficou com outra idéia da vida, viu o Bowen e o Burke, até pensaram em fazer um ringue simbólico no local de combate, as pessoas podiam ir lá como vão aos túmulos dos faraós e às ruínas da Grécia, o ringue seria uma das maravilhas do mundo, depois havia um guia que explicava, este foi o canto de Burke, aquele foi o canto de Bowen, houve um assalto em que Bowen golpeou tanto Burke que parecia que ia matá-lo, noutra assalto houve uma série tão rápida e tão longa de esquerdas-direitas de Burke que Bowen fez o resto do round com os joelhos dobrados à espera do gongo, as pessoas respiraram fundo quando o combate acabou.~~~~

RAPAZ – Até que enfim.

O AMIGO TATUADO – E depois houve o Corbett, trazia nas pernas uma nunca pensada maneira de bailar, aquilo pra ele era mais do que um ringue, era uma pista de dança, tinha o feitiço no corpo, as luvas do adversário não encontravam nada no caminho, Corbett era a arte da esquiva, não estava lá quando o golpe vinha e batia logo à saída do golpe, somava pontos, somava pontos, punha-os doidos com aquela dança só dele, havia uma espécie de música que ele acompanhava e mais ninguém ouvia, um dia apareceu-lhe Fitzimmons, era um grande pegador, conseguiu pegar Corbett, vidrou-lhe o

olhar, Corbett caiu no 14.º assalto, foi tão triste como morrer alguém muito chegado, não por causa de Fitzimmons, que era muito valente, mas porque quem um dia viu Corbett ficou com a dança das danças nos olhos, era outra maneira de descobrir mistérios da vida e depois houve o Johnson, um negro que tinha toda a coragem da raça e a força que têm as árvores, acabou por perder com Willard ao fim de 26 assaltos, o combate Johnson-Willard foi tão bonito como o de Bowen e Burke, mas houve um soco de Willard, há socos que levam neles e fim de tudo, os socos combinados de tempo, força, certeza e sorte, há boxeers que vivem para encontrar esse soco e nunca o encontram, e depois houve a luta Dempsey-Tunney.

RAPAZ – E então relatava o combate com o tempo exato, parava a um sinal de gongo imaginário para recomeçar depois, a outro sinal de gongo imaginário, todos os rounds perpassavam pelos olhos do rapaz, a direita demolidora de Dempsey, o contra da esquerda de Tunney, a saraivada de socos junto às cordas, outra vez o gongo imaginário, uma pequena análise sobre o assalto descrito, novo round, Tunney somando pontos aqui, Dempsey recuperando acolá, até à vitória final de Tunney.

ENTRA COM BALDE E ESPONJA

ENTRA
CI BALDE
E ESPONJA

O AMIGO TATUADO – Foi a maior quebra de braços entre a bravura e a ciência, ainda hoje não se sabe como Tunney conseguiu agüentar Dempsey, ~~mas isso era a ciência dele, só ele sabia, mas saberia mesmo? quem sabe foi inventando a ciência à medida que Dempsey apertava com ele. (Pausa.)~~ Contava anedotas obscenas, largava gases quando queria, era só levantar a perna, fazia rir as pessoas.

A MÃE DO RAPAZ – Era mesmo a única pessoa do mundo que fazia nascer um sorriso no rosto triste da mãe do rapaz.

O AMIGO TATUADO – ^{RAPAZ!} Era estivador como o tio que tentava acertar na escarradeira, mas trabalhava mesmo, tinha sido pugilista na mocidade, não tinha cana do nariz, levou tantos murros no nariz que perdeu a cana, tinha uma voz de trovão e uma enorme barriga de cerveja. ~~la a casa do rapaz de vez em quando,~~ era também amigo do pai do rapaz, levava-o para casa nas costas quando a bebedeira não lhe permitia agüentar-se de pé, outras vezes ia lá à noite, mastigar um palito, uns dedos de conversa sobre boxe, Bowen e Burke ainda eram capazes de estar lá até hoje e etecetera.

O AMIGO

RAPAZ – Um dia apareceu lá em casa com dois pares de luvas de boxe, vá campeão, uma esquerda, uma direita, tudo isto aconteceu mais ou menos na altura das primeiras grandes tropéias de Zuca.

O AMIGO TATUADO – Um dia, no ringue improvisado com cordas de estender roupa, o homem que tinha o Mickey tatuado no peito colocou uma esquerda mais violenta no rosto do rapaz, que começou a sangrar do nariz.

A MÃE DO RAPAZ – A mãe acorreu imediatamente, ambos procuraram fazer estancar o sangue, ela foi buscar algodão e uma toalha.

O AMIGO TATUADO – Depois ele virou a cabeça do rapaz para baixo e começou a rir, dizendo que tinha sido um bom combate e que ele, o rapaz, era corajoso, ~~que supertar uma esquerda daquelas era coisa de campeão, eu me lixe todo se tu não hás-de ser um campeão, eu me lixe todo se tu não os deitares abaixo com esses pés sempre em movimento, esse jeito de meter os braços onde não há espaço,~~ ^{com} essa bravura de um Burke à procura do seu Bowen, essa tenacidade que nem o Dempsey, essa elegância que nem o Corbett.

RAPAZ – E então o rapaz viu.

#

MISTER DE LUXE – Hã?

AUSTIN – O rapaz viu.

#

A MÃE DO RAPAZ – A mão da mãe tocar no rosto do homem que tinha o Mickey tatuado no peito.

RAPAZ – E viu o olhar do homem.

O AMIGO TATUADO – Um olhar triste, triste, e depois ele fez uma carícia no rosto do rapaz, adeus campeão, pôs o casaco sobre o ombro, ainda hesitou ligeiramente, saiu e nunca mais voltou a casa do rapaz.

#

AUSTIN – As flores nascem do estrume, diz Molero, olha a novidade, digo eu. E garante, sem receio de se enganar, que todo aquele ambiente sórdido forjara um amor sem esperança, carregado da mais pura das ternuras, que é a do silêncio.

MISTER DE LUXE – Estou percebendo. A mãe do rapaz e o tal homem do Mickey Mouse gostavam um do outro?

AUSTIN – É do estrume que nascem as flores.

MISTER DE LUXE – Você já tinha dito isso.

AUSTIN – Pois, a repetição do lugar-comum é de Molero. Utilizou-o na página cento e noventa e quatro, e voltou a utilizá-lo na página duzentos e vinte e oito

INFÂNCIA

quando, ao referir-se à morte da mãe do rapaz, após doença indeterminada e que ele supõe se possa resumir numa excessiva acumulação de desgostos, diz ter sido encontrada na sua mala de solteira, amarrada com cordas, que um dia trouxera da província, os habituais retratos e cartas de família, meio metro de cabelo castanho entrançado, vestidinho da primeira comunhão e dois pares de luvas de boxe. (Depois de um tempo.) Segundo Molero, quase não houve ponte de passagem para o rapaz entre La Petite Mireilie e Leduc.

MISTER DE LUXE – Do chão para a cadeira de rodas.

AUSTIN – Leduc foi para o rapaz o tal encontro com a infância que lhe faltou, a transferência de afeto foi automática, enquanto o afeto que chegou a existir entre La Petite Mireille e o rapaz terá de ser medido através de um processo bastante complicado de ajustamento físico e psíquico. O rapaz veio a conhecer Leduc por intermédio de um indivíduo que fazia ilustrações para os livros infantis traduzidos por Leduc.

#

O ILUSTRADOR – Era compatriota do rapaz, emigrara por razões políticas. À noite, entre duas cervejas, entoava uma estranha melopéia, o meu país não anda, o meu país não anda, está como o Miranda, desenhava depois uma criança descalça no tampo da mesa, ou uma minhoca pestanuda, disneyana, ou uma gôndola, ou um moinho, um girassol, ou uma mulher deitada, depois dizia vamos ver o nosso Leduc que está precisando de bonecos para as suas Brancas de Neve. Um dia o desenhador foi atrás de uma turista nórdica, nunca mais lhe puseram a vista em cima, apenas um dia ele mandou um postal a Leduc, estava na América Latina, dizia por aqui tudo bem, se descontarmos que não anda, como o Miranda, um abraço ao poeta e uma palavra irmã a quem perguntar por mim, depois souberam que tinha entrado numa revolução e não se chegou a saber o que lhe aconteceu.

#

MISTER DE LUXE – É o destino dos doidos, a América Latina.

AUSTIN – A amizade entre Leduc e o rapaz cimentou-se rapidamente.

#

RAPAZ – O rapaz começou também a trabalhar, embora em pequena escala, para a editora a que Leduc estava ligado, foi lá que publicou Angel Face.

O ILUSTRADOR – Com capa feita pelo ilustrador, depois o ilustrador disse que tinha encontrado a sua Angel Face, era uma nórdica boa como o trigo e loira como ele, nem chegou a ver o livro impresso, chegou uma manhã na casa de Leduc e disse vou agora mesmo para Pasárgada por causa de uma mulher que apetece como um barco e tem qualquer coisa de gomo, uma das suas especialidades era a de misturar versos de poetas diferentes, tirou do bolso um ratinho-da-Índia e pediu a Leduc que lhe desse abrigo, ~~antes de sair meteu outra vez a mão no bolso e puxou de lá uma pata de coelho, deu a a Leduc, a sorte não é demais, disse, tenho outra pata para mim no bolso das calças,~~ abraçou Leduc e o rapaz, quando vocês menos esperarem eu apareço por aqui com minha bela nórdica, vendemos as nossas propriedades dos Países Baixos e vimos instalar-nos aqui, tenham cuidado com o ratinho, chama-se Zatopek, mas também atende pelo nome de Rembrandt, não o deixem comer as lâminas de barbear. Lá foi.

RAPAZ – Leduc e o rapaz tiveram muita pena de o ver partir, falavam amiúde dele, da sua alegria e da sua generosidade, e também da melancolia um pouco espessa em que às vezes se refugiava.

#

AUSTIN – O pai escorregou numa casca de banana, caiu pela escada abaixo e morreu, isto voltando à infância do rapaz. (Pausa.) Mas ao que parece o jogo de bowling continuou a ser jogado na cabeça do rapaz.

#

RAPAZ – Ele não chegou a endireitar os dentes, a tia comprou-lhe o aparelho, mas aquilo durou pouco porque os outros rapazes troçavam dele.

ZUCA – Especialmente Zuca, que começou a propagar aos quatro ventos as origens marquentas dos aparelhos para endireitar os dentes. Segundo Molero, um aparelho para os dentes num ambiente daqueles está tão fora do lugar como uma manada de elefantes num iceberg.

#

MISTER DE LUXE – A tia era a mulher do tio napolitano?

#

A TIA – Não, a tia era irmã da mãe, irmã mais nova, solteira, coxa, tinha dado uma queda em criança, morava no outro lado do bairro, era faxineira num grande armazém de lanifícios, tinha uma grande afeição pelo rapaz, comprou-lhe o melhor aparelho, dizia que os dentes eram muito importantes na apresentação, que era um crime deixar os dentes da criança ~~encavalitarem-se~~ daquela maneira. *encavalitaram-se*

O TIO NAPOLITANO – O tio napolitano era irmão do pai, também bebia muito, mas tinha uma jovialidade que contrastava com o carácter desagradável do outro, era estivador, mas quase nunca trabalhava, andava sempre metido em negócios mais ou menos escuros, estava sempre rindo e cantando, só que tinha aquela mania de querer acertar na escarradeira, o que, segundo Molero, é uma forma primitiva de protesto à sujeição da mulher. Bem, ele batia na mulher, e muitas vezes botou ela pra fora de casa.

A MULHER DO TIO – Mas ela voltava, sujeitava-se às pancadas, sujeitava-se a tudo.

O TIO NAPOLITANO – E ele depois deve ter-se lembrado daquilo da escarradeira só para a humilhar mais.

A MULHER DO TIO – Ela limpava o chão em volta da escarradeira sem uma palavra ou um gesto de censura.

RAPAZ – O rapaz se fascinava com a exibição.

O TIO NAPOLITANO – Aquele enrolar da saliva e o seu lançamento súbito, a gente nem sabe do que as pessoas são capazes para iludirem a ausência de um sentido para a vida, para escaparem à miséria ou ao peso dos outros.

RAPAZ – Podemos, pois, considerar a escarradeira como objeto de encontro do rapaz com o tio.

TIO NAPOLITANO – Este empenhado na arquitetura de um determinado absurdo caseiro.

RAPAZ – O rapaz vendo-o erguer esta arquitetura sem nunca ter sabido bem porquê, o olhar caindo entristecido sobre o vulto da tia.

#

AUSTIN – Estávamos em pleno ciclo da cuspidela, Zuca e o tio napolitano uniam-se na mesma forma de expressão com propósitos diferentes.

MISTER DE LUXE – Acertar numa escarradeira.

AUSTIN – É isso, tentar acertar numa escarradeira, fazer barcos de madeira com paus de fósforo, colecionar moedas, tudo isso são manifestações de recusa do inconsciente à realidade que se oferece.

MISTER DE LUXE – Colecionar moedas é um hobby instrutivo, cuspir para o chão é uma autêntica porcaria.

#

O TIO NAPOLINTANO - Exato, Mister DeLuxe, mas tudo tem a sua recusa na origem, simplesmente o recurso é mais ou menos estilizado, depende da pessoa em questão, não podemos esquecer que o tio napolitano era um primitivo, as suas reações seriam forçosamente grosseiras.

RAPAZ – Bem, o rapaz não quis o aparelho.

A TIA – A tia disse que não valia a pena fazer sacrifícios por gente daquela.

O PAI – O pai disse-lhe para ela meter o aparelho num certo lugar.

A TIA – Houve uma grande discussão e ela nunca mais voltou a casa deles.

A MÃE – Às vezes, a mãe do rapaz é que lhe dizia para ele ir ver a tia, na casa dela ou no armazém.

A TIA – A tia dava-lhe dinheiro, a tia depois começou a regular mal da cabeça, ficava olhando para o rapaz com ar ausente, deixou de trabalhar.

A MÃE – Era a mãe que ia a sua casa fazer a comida e as limpezas.

A TIA – A tia ficava olhando não se sabe para onde, às vezes tinha um leve sorriso nos lábios, ou então passeava pela casa de testa franzida como se quisesse lembrar-se de qualquer coisa, perguntava a que horas chegava o trem. Ou então dizia para não espalharem mais serragem no chão, eram perguntas ou observações sem nexos, claro, não havia nada acerca de trens nem ninguém espalhava serragem no chão, mas ela insistia naquilo a que Molero chama limites da loucura benigna, extraordinariamente mansa e de uma infantilidade quase estúpida. Acabaram por levar a tia para um manicômio.

RAPAZ – O rapaz começou a não querer ir ver a tia. Já não podia ver aquele sorriso, já não podia ouvir falar do trem e da serragem, continuou a ir com a mãe ao manicômio mas ficava do lado de fora das grades.

A TIA – Isso não fazia diferença alguma porque a tia parecia não conhecer ninguém, apenas continuava a sorrir, ou com olhar morto, ou com a testa franzida.

UM ENFERMEIRO – De vez em quando passava um enfermeiro que lhe dizia que o trem estava quase chegando e que não se preocupasse com a serragem, que ninguém mais espalharia serragem no chão.

RAPAZ – ~~O rapaz continuou a ver o espetáculo do lado de cá das grades, aquilo a que Molero chama representação mímica da loucura e que fez alastrar no seu subconsciente a mancha irracional do horror e da repugnância.~~ Foi um período difícil para o rapaz, o pai sempre bêbado jogando bowling, a mãe enchendo as noites de gemidos, a visita semanal ao manicômio, espadeiradas ao acaso numa sensibilidade em formação.

#

FIM DO 1º ATO

INÍCIO DO 2º ATO

AUSTIN – Molero diz não lhe ter sido fácil, aqui e além, dar a este relatório o tom necessariamente impessoal e pede desculpa a quem de direito se alguns trechos acusem uma forma sofisticada de *nausée*. (Pausa.) Diz Molero que há um sótão mágico onde vasculhar entre memórias, embora ele não saiba onde fica o sótão, e sobe-se para ele não se sabe como.

MISTER DE LUXE – O sótão da infância, às vezes vou lá buscar o meu tambor dos cinco anos.

AUSTIN – E eu às vezes vou lá buscar a emoção de roubar ninhos ou então o cheiro da borracha das botas de pescar do meu avô. (Pausa.) Mais ou menos na altura em que a tia começou a regular mal da cabeça, deu-se lá no bairro um acontecimento, acessório à primeira vista, essencial numa análise mais demorada, como ficará provado.

#

DESCOISO – Certo é que o Descoiso, que fazia parte do grupo do rapaz e que andava sempre agarrado ao Zuca, um pouco atrás e à direita, tentando acertar o passo pelo dele, foi um dia ver a fita do Drácula e veio de lá estarecido, nem

LOUCA FAMILIAR

VAMPIRO HUMANO

dormia de noite, só falava em vampiros, os olhos esbugalhados e a voz trêmula, perguntou ao Zuca, ouve lá, Zuca, nós também temos vampiros?

ZUCA – Zuca disse que até havia um vampiro lá no bairro.

VAMPIRO HUMANO – O Vampiro Humano, aquele que morava na segunda travessa, que andava sempre vestido de preto e com os olhos encovados, magro que nem um palito, não falando com ninguém, com embrulhos de baixo do braço.

ZUCA – O Zuca dizia que quando se passava perto dele cheirava a mortos, ~~tinha um cheiro igualzinho ao da Dona Felisberta quando ela estava deitada no caixão com a barriga grande~~, os vampiros eram mortos que andavam em pé, num filme que ele tinha visto chamavam-lhes possessos, quer dizer que o Diabo entrava no corpo deles e fazia lá os àpartes que os punham possessos, incentivou a campanha contra o Vampiro Humano, sugestionou o Descoiso e os outros, auto-sugestionou-se, dividiu o grupo em brigadas para vigiar os movimentos do Vampiro Humano quando entrava ou saía de casa, punham-se à espera dele para o ver passar com os embrulhos, o Zuca dizia que deviam ser restos de pessoas que ele levava para casa e depois sugava, já devia ter sugado a família toda, ou então estão todos em casa e não aparecem, são uma cambada de mortos-vivos e o Vampiro Humano é o chefe, ~~colocou restas de alhos à volta do pescoço dos outros~~, eles não podem com o cheiro de alho, garantia ele, o cheiro de alho ou uma cruz, quando os vampiros vêem uma cruz ainda ficam mais amarelos do que já são.

DESCOISO – O Descoiso ia fazer plantão na esquina que lhe era indicada, depois assobiava quando o Vampiro Humano saía de casa, as várias brigadas seguiam a viagem dele até ao Largo do Navegante, o Descoiso aparecia correndo, afogueado e atropelando as palavras, ele ia com um embrulho redondo, dizia, devia ser uma cabeça.

ZUCA – O Zuca então reunia o grupo e fazia a sua preleção, vamos fazer uma armadilha para o Vampiro Humano, um dia vamos à igreja pedir ao Roque Sacristão aquela cruz grande que tem lá, depois esperamos por ele na escada, enchemos a escada de cabeças de alho e depois o Descoiso avança para ele com a cruz e diz-lhe arrenego-te, arrenego-te.

DESCOISO – O Descoiso, estarecido, perguntava quem, eu? quem, eu? eu nem posso com a cruz.

ZUCA – O Zuca dizia tem de ser, fazemos uma reza mágica pra te dar força, acendemos uma vela ao Santo António e pedimos-lhe para te dar força, és o mais novo, tens o sangue mais fresquinho, a reza assim dá mais resultado, eu fico no vão da escada, depois quando ele vir a cruz e cheirar o alho cai redondo

no patamar dizendo Satanás me valha, eu então saio do vão da escada, os outros agarram-no pelas pernas e pelos braços, tu tens de pôr a cruz em cima dos olhos dele que é para ele ficar transido, depois eu espeto-lhe a estaca no coração e ele desfaz-se em pó, nessa altura a Lua fica encoberta pelas nuvens, ouve-se um trovão, brrrooom, e depois vem uma rabanada de vento que leva o pó pelos ares, desaparece do mapa o Vampiro Humano.

DESCOISO – E se ele não ligar pra cruz? perguntava o Descoiso, se ele me dá com a cruz na cabeça e me suga?

ZUCA – Não há perigo, ~~garantia o Zuca~~, temos é de fazer como naquele filme que eu vi, dá sempre resultado, tens é de estar sempre dizendo arrenego-te, arrenego-te, que é uma senha contra os vampiros, os mortos em pé, os lobisomens, os esqueletos andantes, os fantasmas das correntes, as bruxas das vassouras e os outros carinhas todos da seita do Diabo, a gente vai fazer como eu digo. Fazemos-lhe a armadilha na escada e caçamos ele, o Vampiro Humano nem é um vampiro de primeira, não é como o Drácula e o Bela Lugosi, esses são uns vampiros com muito mais àpartes, vivem em castelos no meio de teias de aranha e de morcegos, ~~têm até criados que os metem nos caixões~~, são vampiros com muitas manhas, seitas bem organizadas.

VAMPIRO HUMANO – O Vampiro Humano é mais mixuruca, repara que ele nem tem os dentes saídos, não é vampiro de primeira, se calhar corta um dobrado para arranjar sangue, se já sugou a família toda é porque não arranja sangue aqui fora.

PEIDA GADOCHA – Então o Peida Gadocha, que só pensava em comida, perguntava o que é que eles comiam quando não tinham sangue, se podiam comer outras coisas, croquetes, bacalhau com feijão fradinho, melão, favas guisadas e coisas assim

ZUCA – O Zuca dizia que era conforme, que às vezes alguns comiam de dia para disfarçar, quando tinham pessoas por perto, mas depois iam vomitar.

~~PEIDA GADOCHA – E depois o Peida Gadocha perguntava se eles também iam à privada.~~

~~ZUCA – O Zuca então dizia ó Peida Gadocha tu não percebes nada disto, os vampiros não são caras como a gente, se lhes falta o sangue começam a ficar podres, os olhos ficam brancos, as unhas verdes, a carne desfaz-se, dão urros e cabeçadas na tampa do caixão, ficam com muita força, isto é de noite, quando lhes dá a aflição, porque eles dormem de dia, só quando a Lua aparece é que eles começam à cata de sangue, têm de voltar para o caixão antes do nascer do sol, o sol é que os desespera, no filme que eu vi chamavam-lhes os~~

~~senhores das trevas, quer dizer que os caras sentem-se bem é no escuro, quando não se vê um palmo à frente do nariz.~~

PEIDA GADOCHA – O Peida Gadocha então dizia que o Vampiro Humano também devia ter alguns bons à partes, que já o tinha visto entrar na leiteria do Três Dedos e comer sanduíches de mortadela e que uma vez comprara uma lata de bolachas Maria que levava para casa.

ZUCA – O Zuca replicava que ele era completamente ceguinho sobre vampiros, que os vampiros, mesmo os que não eram de primeira, também tinham as suas manhas, que às vezes andavam de dia, mas muito mal dispostos, repara que o Vampiro Humano nunca se ri, a luz do dia deixa ele desesperado, ~~mas ele faz de conta, deve ter comprado as bolachas Maria para ninguém desconfiar, saí de dia porque tem de ser, quem sabe vai encontrar com os da seita dele para combinarem como é que vão arranjar sangue.~~

PEIDA GADOCHA – Então o Peida Gadocha dizia ~~que as coisas podiam ser de outra maneira, que se os vampiros andavam sempre à perigo, e as pessoas também por causa das sugadelas,~~ podia-se fazer de outra maneira, faz de conta, os mortos morrem, não é? bem, tira-se dos mortos o sangue com uma agulha antes de eles ficarem secos, depois leva-se o sangue para um restaurante, os vampiros vão lá comer, até podem fazer comidas com molho de sangue como se fosse molho de tomate, e coisas assim, aí eles não precisavam andar sugando as pessoas, tinham um restaurante só para eles.

TOZÉ GAGUINHAS – Nesta altura o Tozé Gaguinhas começava a dizer os vam, os vam, os vam.

ZUCA – ~~O Zuca impacientava-se,~~ fica calado, ó Tozé, ouve lá, ó Peida Gadocha, então tu não vês que os vampiros querem é o pescoço das pessoas, o sangue fresquinho, ~~que não são caras como a gente?~~ então tu julgas que Deus, os polícias e os padres deixavam os caras comer em restaurantes com o sangue dos mortos? vê-se mesmo que tu entendes disto, ó Peida Gadocha.

~~PEIDA GADOCHA – Então o Peida Gadocha dizia que tinha se lembrado daquilo do restaurante por causa das sugadelas nas pessoas, sabia que os vampiros eram uns sacanas completos, que eles se lixassem, aquilo do restaurante era uma experiência para ver se os caras deixavam de sugar.~~

ZUCA – Então o Zuca dizia deixas-me falar? deixas-me falar? ~~estás fatando de assuntos que não interessam, não entendes nada disto.~~

BERTINHO RANHOSO – Nesta altura o Bertinho Ranhoso ~~falava~~ ^{valava} no Boris Karloff, que o Boris Karloff andava sempre ~~meio~~ ^{meio} na morgue gortando as pessoas, ~~dirava-lhes bifes.~~

DEGRATEIRO

ZUCA – Mas qual Boris Karloff? ~~perguntava o Zuca aos berros,~~ o que é que o Boris Karloff tem a ver com isto? o Boris Karloff é o sábio louco dos laboratórios com tubos fervendo, da seita do Frankenstein e do Máscara de Cera, tem àpartes diferentes.

PEIDA GADOCHA – Então o Peida Gadocha dizia ah, sim? ah, sim? e os esqueletos andantes? os esqueletos andantes também são de outra seita, se bebessem sangue ou comessem qualquer coisa caía-lhes logo, não tem barriga para agüentar, são só ossos.

ZUCA – ~~O Zuca então dizia que eles eram uma cambada de imbecis, vou-lhes explicar, são todos da seita do Diabo, mas cada seita tem os seus àpartes, os esqueletos andantes aparecem chocoalhando os ossos para dar cagaço às pessoas, o Boris Karloff tem a mania de colar cabeças de uns nos corpos de outros e de andar emborcando frascos para ficar outra vez novo, os vampiros são outra coisa, são mortos atravessados, os sacanas mais completos, o melhor prato para eles é sugar nos pescoços, limpam uma pessoa em cinco minutos, os vampiros de primeira, da seita do Bela Lugosi, têm uns dentes compridos que os ajudam a furar o pescoço, são os caras dos castelos caindo aos pedaços, que olham para o espelho e não vêem nada, quando um vampiro não aparece no espelho já é de primeira, acho que o Vampiro Humano ainda se vê no espelho, talvez assim um bocado sumido, deve é dormir num caixão lá na casa dele, e só conseguem dormir sem sonhos se estiverem bem satisfeitos de sangue, senão têm pesadelos com Deus, que para eles é o piorzinho que há, há sempre chatices entre eles e Deus, Deus não os engole porque eles são mortos de faz de conta, andam sempre driblando Deus, uns sacanas completos.~~

TOZÉ GAGUINHAS – O Tozé Gaguinhas acrescentava que os vam, os vam, os vam.

~~PEIDA GADOCHA – O Peida Gadocha interrompia e dizia que lá sacanas eram, mas a maior culpa era do Diabo que lhes metera no corpo o àparte do sangue, sim, o Diabo podia ter metido lá outros àpartes, faz de conta deixava-os comer algumas comidas que eles não vomitassem, gatos, ratos, baratas, lagartos, bichos que não interessam, e então já podiam fazer um restaurante, Deus já não ligava.~~

~~ZUCA – O Zuca punha um braço no ar, acabou-se a conversa, ó Peida Gadocha, essa merda de restaurante não interessa nada para a conversa, o nosso assunto é o Vampiro Humano, não venhas pra cá com merdas.~~

~~RAPAZ – Durante muito tempo, andaram todos, inclusive o rapaz, com uma réstia de alhos no pescoço.~~

~~DESCOISO – O Descoiso só falava para dizer arrenego-te, arrenego-te.~~

ZUCA – Enquanto o Zuca fazia os preparativos para a armadilha, dizia que se o Roque Sacristão não emprestasse a cruz ele roubava-a da igreja, era só por um instante, ia estudar a reza para dizer ao Santo Antonio, tinha de ser uma reza com palavras mágicas no meio, uma coisa assim Santo Antoninho Santo Antonieta paralapapim paralapapeta, tinha de arranjar uma estaca bem afiadinha, ~~dizia vocês têm de apontar bem quando ele cair~~, estava cada vez mais peremptório e determinado, temos de limar esse cara senão, qualquer dia, começa a sugar a gente aqui do bairro, depois ficamos também vampiros ~~temos de andar espetando estacas nos corações uns dos outros, tu, Descoiso, sugas o teu pai e a tua mãe, sempre sugando, vivendo em cemitérios e falando com os mortos, mexendo nas sepulturas, cheio de cagaço da cruz, Deus lá em cima encarando a curriola toda e os lobos a uivarem lá na casa do cacete: uuuuuuuuuuuuuu».~~

#

AUSTIN – ~~Molero transcreve a reza anti-Vampiro Humano, em cuja organização textual participaram todos os elementos do grupo, supervisionados pelo superior conhecimento de causa de Zueca, privilégio que cabe a quem comanda, orienta e sabe.~~ Um feliz acaso levou Molero a quase esbarrar com um colecionador de rezas, sinas e ladainhas residente no bairro e permitiu-lhe fazer a recolha deste texto na sua versão integral, texto decorado e dito mexendo os lábios na frente de uma pequena imagem de barro de Santo Antonio, na escada da tipografia do Celestino.

#ZUCA, DESCOISO, PEIDA GADDOCHA E TOZÉ GAGUINHAS.

ZUCA – Santo Antonio que estás no céu, ~~santificado seja o vosso nome~~, ajudai-nos na espera do Vampiro Humano, dá força de boi ao Descoiso para ele segurar a cruz, Santo Antoninho Santo Antonieta paralapapim paralapapeta, que ninguém tenha cagaço quando ele começar a espernear, que o Zuca lhe acerte no coração logo de primeira, ~~se lhe acerta no bote não dá resultado~~, que Deus faça vista grossa para a nossa armadilha, e que a Virgem Maria também dê uma ajuda, e o São José e o São Cristóvão dos automóveis, bem, a seita toda, Santo Antoninho Santo Antonieta paralapapim paralapapeta, que o Descoiso não se esqueça do arrenego-te, que todos tenham força de boi assim na terra como no céu, ~~que esta reza vá direitinha aos anjos, aos santos e ao espírito santo pai e filho.~~

#

AUSTIN – Molero fez um pequeno arranjo ortográfico no texto, procurando, de qualquer modo, manter-lhe o espírito original.

MISTER DE LUXE – Hum, sempre quero ver como tudo isso vai acabar.

#

VAMPIRO HUMANO – O Vampiro Humano morreu na véspera da armadilha, foi atropelado por um automóvel no Largo do Navegante, o embrulho que transportava foi atirado a grande distância, saíram dele, estilhaçando-se, peças de cerâmica de vários tamanhos e feitios, a perna direita ficou torcida debaixo do corpo, o sangue alastrava-se lentamente em volta dele.

RAPAZ – O rapaz viu, estava de sentinela no largo naquele dia, começou a subir a rua lentamente e aproximou-se de Zuca, o Vampiro Humano morreu, disse o rapaz, foi agora mesmo atropelado no Largo do Navegante, já não precisamos fazer a armadilha.

#

MISTER DE LUXE – Ao contrário de muita gente, sempre considerei o fator previsão como matéria de difícil manejo. A minha aversão aos projetos já vem do dia em que me preparava para ir esquiar nos Alpes, escorreguei num pedaço de sabão na saída do banheiro e tive de andar dois meses de muletas. Aliás, essa história do Vampiro Humano me dá razão, o acaso reduziu o projeto de Zuca a pó. *(Pausa.)* É melhor fechar a janela, está subindo uma araganzinha insidiosa. Olhe, Austin, a andorinha voltou. A mesma ou outra, não sei.

AUSTIN – Parece que é a mesma.

MISTER DE LUXE – A mim parece-me que é outra.

AUSTIN – Talvez.

MISTER DE LUXE – É óbvio que é outra, tem uma postura diferente e é mais gorda.

#

ZUCA – Zuca passou do projeto de caça ao Vampiro Humano para as masturbações exóticas, começou a dizer, com uma obstinação inquietante, que a vitrine da Sapataria Popular era grande demais para ficar inteira, contava filmes, catapum, catapum, era o galope do cavalo branco de Buck Jones atravessando a pradaria. Um dia foi às mulheres da Rua Larga e disse que era entesuativo e iglantônico, tinha muitos espelhos no quarto e via-se o material da mulher completo, contou uma história altamente movimentada de passagens sucessivas de buraco para buraco, posições destorcidas, enquanto aqui fora, no

corredor, a madame batia palmas e dizia toca a despachar, menino, toca a despachar. Zuca garantia que valia o dinheiro, mas não era fácil arranjar dinheiro para tudo, o cinema, as revistas do Fantasma, os cigarros, as mulheres da Rua Larga, inventou masturbações complicadas, deu-lhes o toque claramente exibicionista do arame na uretra, entrou num período verdadeiramente endiabrado, promoveu as excursões para apalpadelas às criadas que vinham de outros bairros fazer compras no mercado, com fuga em debandada, nova reunião na esquina, uma contagem rápida, estão todos, vá roubar uma cebola do saco que estava na porta da mercearia do João Azeiteiro, riscar com um prego um dos móveis do Ventura, atirar bostas de cavalo para dentro da Barbearia Hollywood ou da farmácia do Silva, quem não roubar uma cebola, não riscar o móvel ou não atirar uma bosta é maricas e dos mais ranhentos, à noite era o rei, capitão, soldado, ladrão, o grupo em fila, o passo apressado, soava tudo quanto era campainha de porta, as pessoas vinham à janela e olhavam umas para as outras.

DESCOISO – Uma vez, o Descoiso, que ia no fim do cortejo, levou um balde de água em cima, chegou em casa encharcado que nem um pinto e ainda tomou o chinelo da mãe como reforço.

ZUCA – Nova reunião na esquina, conferência sobre a espessura e resistência do vidro da vitrine da Sapataria Popular.

TOZÉ GAGUINHAS – O Tozé Gaguinhas dizia se a gen, gen, gente, quebrar a vi, vi, vi, vitrine, vamos ter o Di, Di, Dick Tracy na nossa co co co cola.

ZUCA – O Zuca dizia que a vitrine era com ele, um dia pegou numa pedra, tomou distância de alguns metros e atirou-a contra a vitrine, o vidro foi quebrado em forma de estrela, até ficou mais legal com aqueles risquinhos todos que saíam do meio.

RAPAZ – Nunca mais se falou do Vampiro Humano, mas o rapaz via muitas vezes, segundo Molero, nos locais e nos momentos mais despropositados, pequenos pedaços de peças de cerâmica, o vermelho e o negro do sangue e da roupa.

ZUCA – Então a tua tia pirou? perguntou um dia o Zuca, como é que ela faz? tem ataques? é maluca de ter de ficar amarrada? de ter ataques com espuma na boca ou é só maluca de não ligar pra nada?

RAPAZ – O rapaz disse que era maluca de falar em trens e em serragem, que era um bocado triste e não fazia mal a ninguém, ele ficava impressionado porque ela já não o conhecia, estava paradinha sentada.

BERTINHO RANHOSO – Então o Bertinho Ranhoso dizia que os malucos com uma grande calma às vezes eram os piores, estão com uma grande calma e só pensam em meter vacas no bucho das pessoas.

PEIDA GADOCHA – O Peida Gadocha dizia que também tinha uma tia maluca, mas era só maluca de comprar vestidos, tinha mais de quatrocentos vestidos, comprava os vestidos e passava-lhes a mão, era maluca de passar a mão pelos vestidos.

— ↓ (TURMA SE REUNI)
— ↑ (TURMA SE DESFAZ)

ZUCA – O Zuca dizia que quatrocentos vestidos era uma mentira das antigas, isso ninguém tinha.

PEIDA GADOCHA – O Peida Gadocha dizia que se não eram quatrocentos eram duzentos, isso não interessava, ela era pirada de mexer nos vestidos e de estar sempre dizendo os meus vestidinhos, os meus vestidinhos, depois ficava nervosa e ia comprar mais vestidos. ↑ (lentamente)

~~ZUCA – O Zuca então dizia que também tinha um tio maluco, andava sempre de boca aberta e sem pensar em nada, andava aí pelas ruas com livros debaixo do braço, vai lá em casa só no Natal, dizia ele, no último Natal ficou de boca aberta no meio do jantar, me fez uma festa na cabeça e foi-se embora, deixou a perna de peru no prato, às vezes encontro-o e me faz uma festa na cabeça, depois ficamos olhando um para o outro, pergunta-me se eu já estou na escola, eu começo a falar e ele fica de repente de boca aberta, me faz outra festa na cabeça e vai-se embora, ninguém consegue falar com ele, desliga quando lhe dá o âparte de ficar de boca aberta e de não pensar em nada, o que ele gosta é de dar milho aos pombos nas praças, um dia o meu pai deu-lhe uma grande descompostura, disse-lhe e piorzinho, e depois no fim perguntou-lhe e agora o que é que vais fazer? vou dar milho aos pombos, disse ele, e foi-se embora de boca aberta, anda de largo em largo, senta-se nos degraus das estátuas e põe-se a ler uns livros que ninguém entende nada de um cara chamado Pessoa, quem sabe é um livro sobre pombos, não sei, uma vez foi para a tropa e desertou, foram dar com ele numa praça dando milho aos pombos, perguntaram-lhe porque é que ele tinha desertado e ele disse que marchar-lhe fazia bolhas nos pés, acabou por ser preso e apanhou um monte de castigos, mas punha-se de boca aberta e não ligava a nada, depois mandaram-no para um manicômio e foi uma grande confusão, o médico perguntou ao meu pai se o meu tio tinha uma coisa que era intermitências não sei quê, o meu pai perguntou ao meu tio se ele tinha essas intermitências, o meu tio perguntou de que cor? acabaram por mandá-lo embora porque não tinha lugar, os lugares eram precisos para os malucos assassinos e para os que espumam da boca, há malucos que não são perigosos, o meu pai diz que o Bigodes Piaçaba é maluco de ajudar os pobres, de querer pias limpas e banheiras, e de acabar com os percevejos, e de querer endireitar o mundo, é um maluco que pensa nas coisas, em escolas e em hospitais, há malucos com outros âpartes, de andarem falando sozinhos ou de fazerem discursos que não interessam nada, e os malucos de contar dinheiro, contam o dinheiro quinhentas vezes, depois falta-lhes um tostão e voltam a contar, se a porra do tostão não aparece até ficam doentes de cama, todos os caras têm um tio maluco, às vezes há caras que têm uma porrada de malucos na família.~~

PADEIRINHA – O Padeirinha diz que a avó dele é maluca de dizer que lhe roubam coisas da caixa da costura, os dedais, as agulhas e os botões, um dia foi uma zoeira por causa de um botão de madreperla, o avô do Padeirinha pulou nos cascos e disse que queria que o botão se fodesse, e bateu com a porta como de costume, o Padeirinha anda sempre consertando a fechadura, pede à avó que acabe com a mania que lhe roubam a caixa da costura e ao avô para não bater com a porta, mas eles não ligam, os malucos não ligam, é esse o âparte deles.

ZUCA – Até a minha mãe um dia acordou maluca, subiu-lhe à cabeça uma coisa que é a uréia, começou a dizer ao meu pai que tinha um cágado nas dunas, o meu pai puto dizia um cágado nas dunas? um cágado nas dunas? levou-a para o hospital das pernas quebradas, conhecia lá um enfermeiro, o meu pai começou a dizer às pessoas todas que a minha mãe dizia que tinha um cágado nas dunas, uma enfermeira disse que ali era o hospital das pernas quebradas, das doenças de pus e coisas assim, dizia que as doenças de cágados nas dunas era no manicômio, uma velhinha caquética perguntou qual cágado? quais dunas? um sujeito que estava perto disse gozando que devia ser um cágado de patins nas dunas do Pólo Norte, o meu pai disse para o sujeito ir gozar com os cornos do tio dele, o gozador perguntou quais cornos? qual tio? foi uma grande esculhambação, o polícia que estava lá puxou o cacete e disse daqui a pouco dou-lhes o cágado, depois o enfermeiro conhecido do meu pai foi falar com o médico que o atendeu, ele disse que o cágado nas dunas era da uréia, nessa altura a minha mãe já não falava no cágado, dizia ao meu pai para ele não comer as prateleiras e as cortinas, que as cortinas e as prateleiras faziam falta, para ele comer a sopa que estava na panela, o médico disse ao meu pai que tivesse calma, ele sabia que o meu pai não comia as prateleiras e as cortinas, depois deram uma injeção na minha mãe, ela ficou melhor, vieram de táxi e a minha mãe no meio do caminho perguntou ao chofer se ele tinha cortado as unhas dos pés e tomado o remédio para a tosse, o chofer perguntou ao meu pai se a minha mãe estava gozando com ele, o meu pai disse que era da uréia, o chofer disse que até cortava as unhas dos pés todas as semanas, desejou as melhoras da minha mãe, chegaram em casa e a minha mãe começou a dizer que o meu pai a tinha trazido para ali para lhe tirar as calcinhas cor-de-rosa com pintinhas verdes, mas que ele se enganava, que ela não estava com as calcinhas cor-de-rosa com pintinhas verdes, estava com umas calcinhas pretas de renda, o meu pai telefonou para o enfermeiro e só dizia que puta de vida, depois deram outra injeção na minha mãe, ela ficou de cama dois dias e acordou boa, não se lembrava de nada, o meu pai é que até fica amarelo quando se fala naquilo. Tua tia é maluca de trens e de serragem, a tia do Peida Gadocha é maluca de vestidos, o Mané Borbulhas teve logo um tio e uma tia malucos, a avó do Padeirinha é maluca de caixa de costura, até a minha mãe andou maluca de cágados, prateleiras e cortinas, outros são malucos de mulheres, cortam as veias com uma lâmina quando elas não ligam pra eles, são os malucos de amor. /

#

TODOS ACOMPANHAM OS SERTÓRIOS COM O OLHAR

MISTER DE LUXE – E esses tais Sertórios acabaram indo para a Guerra da Espanha?

AUSTIN – Não. | o Pé de Cabra meteu-se no contrabando a sério, com desembarques noturnos em vários pontos da costa, um dia entrou numa rixa, mataram-no com um tiro à queima-roupa, o cadáver apareceu boiando, junto à margem. (o Lucas Pireza arranjou um emprego nos Correios e casou com uma das costureirinhas) o Metro e Meio emigrou para o Canadá, foi um tio que o

o Lucas Pireza conseguiu um emprego em 3 dos
cornos e se casou com uma de las
costureirinhas

chamou; ao Gil Penteadinho saiu-lhe o segundo prêmio da loteria, tirou da vida uma das suas mulheres, têm dois filhos, moram nos arredores da cidade; o Bexigas Doidas é contínuo numa companhia de seguros e aparece às vezes no bairro para conversar com o Tonecas Arenas; o Peito Rente partiu, como já disse, numa manhã de Outono; o Tonecas Arenas ainda mora no bairro, já não usa sombreiro, pode ser visto às vezes no Largo do Navegante conversando com o Bexigas Doidas e vai muitas vezes à tipografia do Celestino buscar e entregar livros que o Celestino lhe empresta, falam sobre Capitães de Areia, A Estrada do Tabaco, Humilhados e Ofendidos, quando acabares de ler A Peste empresto-te Guerra e Paz, depois tens de ler o Herculano, o Eça e o Bocage, não tires o papel de jornal em volta da capa, que é para não estragar/ ~~A turma dos Sertórios desfez-se no dia em que os secretas espancaram o Bigodes Piaçaba da cabeça aos pés durante um interrogatório, os Sertórios fizeram uma grande fogueira com as camisas negras no meio da rua.~~

~~O Ângelo tivera um ataque de choro e enterrara as unhas nas palmas das mãos, os punhos cerrados de raiva e de dor.~~

#

SARA – Dizem que Sara, a cigana, disse uma vez ao rapaz, pegando-lhe na mão, há mais espaço na tua mão do que aquele que a águia pode alcançar, há-de andar e andar até encontrar a última fronteira.

#

AUSTIN – Sara tinha deixado de aparecer no bairro há muitos anos, parece que acertava às vezes, isso do rapaz era possível.

MISTER DE LUXE – Nunca fui homem de sinas, mas um amigo meu, que Deus lhe tenha a alma em descanso, morreu da malária que lhe tinha sido prognosticada por uma cigana. Se uma pessoa dá bola até acaba por procurar o que foi profetizado.

#

ERCVLANO – Erculano trouxe com ele a espera da palavra, esperava a palavra-resumo das fontes do instinto, ~~tinha o brilho dessa espera nos olhos ratados de sangue pelas noites de vigília, tinha as faces cavadas de um místico, uma fome feita de tempo e de espaço interiores, Era de uma auto contemplação obsessiva se considerarmos, segundo Molero, que a palavra-resumo, também palavra-origem, ou palavra-madrugada, era a palavra-espelho de um Narciso feito de negações sucessivas, ignorando tudo o que estivesse além de si mesmo, ignorando o oceano em favor da gota de água.~~

#

MISTER DE LUXE – Isso está no relatório?

AUSTIN – Molero desenvolve curiosas teorias acerca de Erculano, determinando-o como figura substituta de Zuca, os mitos estão dentro das pessoas, apenas se transferem de objeto para objeto.

#

ERCULANO – A solidão de Erculano era uma forma de auto-martírio como outra qualquer. Condições muito especiais podiam levar Erculano a abrir uma pequena janela de convívio. Molero chama de uma fatia de bolo da solidão, que para isso eram necessárias circunstâncias que tivessem tanto de ocasionais como de inesperadas.

RAPAZ – No dia em que foi enterrado o pai do rapaz, ele não quis ir logo do cemitério para casa. Molero acha que ele foi apenas passear a liberdade subitamente franqueada, senti-la penetrar nos pulmões com o oxigênio, olhar para a cara de pessoas que nunca vira, dissolver no movimento das artérias o som das bolas de papel prateado derrubando garrafas vazias. Podemos adivinhar um encontro no café para onde os passos do rapaz o dirigiram.

ERCULANO – O café onde Erculano aguardava a palavra-origem.

RAPAZ – Podemos adivinhar que o rapaz estava vestido de preto e que disse, por qualquer razão que Molero ignora, ter-lhe morrido o pai.

ERCULANO – Algo muito importante para Erculano, esteticamente atingido pela presença da morte na boca de uma criança, aquilo tinha um certo parentesco com a história da espera da palavra. Molero supõe que Erculano encontrou no rapaz, ou supôs que encontrou, aquela evidência do vazio que no fundo era a mesma coisa, a palavra que não vem e o pai que morre. Começou depois a espera mútua da palavra. Erculano falava do estorço poético a que a palavra sempre se negara, dos poetas sem sentimento de espera, os funcionários públicos da frase rimada, o que havia a fazer era esperar com olhos raiados de sangue, a palavra estava lá onde ninguém podia ir buscá-la. Os poetas violentavam a palavra, eram impacientes e experimentais, quando não eram simplesmente idiotas chapados, que era a mesma coisa que serem épicos ou parnasianos, violentar a palavra não podia levar ninguém à palavra-origem, havia apenas que esperar, e a vigília não podia ser perturbada, a vigília alimentava-se do solidão, havia que dar solidão à vigília até que a vigília, ou a solidão, não fossem mais do que uma dor intensa nos rins, ali espetada como uma flecha.

#

MISTER DE LUXE – Isso da palavra, se estou percebendo, era uma espécie de versos?

AUSTIN – Molero diz que era um invisível crochê interior feito com mãos de sombra e agulhas de nevoeiro, uma plácida, embora aparentemente tumultuosa expectativa estéril sem recurso, desfeita um dia, inopinadamente, nos olhos de uma prostituta.

MISTER DE LUXE – O quê?

#

ERCULANO – Erculano olhou um dia para os olhos de Paraíso, disse que talvez a palavra estivesse adormecida no fundo dos olhos dela, ~~que a palavra era a pérola do fundo do mar dos olhos dela, metáfora, segundo Molero, que é sintoma alarmante da rápida decadência de Erculano.~~

PARAÍSO – Ela disse que ele era do cacete, que era um poeta do cacete, um poeta magrinho, ela gostava dos homens magrinhos, levou-o para casa dela.

ERCULANO – Erculano nunca mais apareceu, ele agora já tinha a palavra, ela estava no fundo dos olhos de Paraíso.

RAPAZ – O rapaz ficou sozinho com o seu bricabraque de heranças, o jogo de bowling, os gemidos da mãe, a tia louca, a mancha negra e vermelha, Zuca esbofetado, e todo o resto, incluindo naturalmente a palavra, algo que não é de somenos importância no cômputo geral, segundo diz Molero.

#

FIM DO 1º ATO

AUSTIN – Todos os indícios estão na infância do rapaz, ela não é mais do que um prefácio de todo o resto.

MISTER DE LUXE – Trata-se de uma constatação que não adianta nem atrasa.

AUSTIN – Bem, antes de Paris, antes de La Petite Mireille e de Leduc, temos um artigo que foi encomendado ao rapaz por um jornalista esgrouviado que parava na mesa de Erculano, caçador de talentos filosóficos, poéticos, econômicos e políticos. Molero manifesta a opinião de que o rigor desse artigo não seria possível sem o espartilho imposto por Erculano, feito de recusas sistemáticas, esse repelir constante da palavra que se insinua, e se ela insiste, a sua desmontagem, letra a letra, sob o holofote da exigência na mesa de operações da alta estética. É o que diz Molero, há os que tomam o peso à palavra, os que lhe medem o comprimento e a altura, os que cheiram a palavra, os que espreitam para dentro dela, os que se empoleiram nela, os que a trazem nas costas, os que a limpam constantemente, que a guardam avaramente na algibeira, que dormem com ela debaixo do travesseiro, que a colam ao céu da

boca, que andam na rua com ela dançando diante dos olhos e depois dão com a cabeça num poste, que tomam posse dela, e depois jogam-na fora sem mais nem menos, esta palavra já está, agora venha outra, e há os outros, aqueles que amontoam palavras, que estão atulhados de palavras, caem-lhes palavras do bolso quando tiram o lenço com um gesto abrupto, e cada folha de árvore tem um nome, e cada grão de areia também tem, e as palavras que existem já não chegam, fazem palavras novas com tudo o que aparece, tiram palavras do ombro quando sacodem a poeira, e depois nascem palavras por geração espontânea, são já as palavras que se escrevem a si próprias, umas puxam as outras, nunca mais acaba, e há aquela história ^{entre} um pouco à moda Kafka, do homem que se fechou por dentro enquanto as palavras se amontoavam do lado de fora da porta, espalhavam-se pela escada e chegavam à rua, apoderavam-se da cidade e do país, faziam pressão sobre a porta, o homem colocava cadeiras e mesas do lado de dentro para as palavras não entrarem, nunca se chegou a saber o fim desta história.

#

AUTOR SUICIDA – O autor tomou arsênico à colheradas antes de escrever o último folhetim, a história era em folhetins passados ao stencil e enviados pelo correio aos assinantes de O silêncio É de Oiro, publicação ostensivamente muda que nada pretendia dizer, e realmente nada dizia.

EX-PROXENETA – Editada por um ex-proxeneta pensativo entre o assexuado e o misógino que tinha deixado de falar, voluntariamente, há muitos anos, e que era amigo permanentemente silencioso do homem que, de propósito ou por engano, nunca se chegou a saber, tomou arsênico à colheradas.

AUTOR SUICIDA – Este, aliás, membro de uma família onde era ponto pacífico não se morrer de morte natural.

6 O IRMÃO DO AUTOR SUICIDA – O irmão escafandrista, grande bisbilhoteiro de profundezas oceânicas, finara-se cem metros abaixo do nível das águas, alguém lhe cortou o tubo da respiração no momento exato em que ele descobria o galeão número três, cheio de baixelas de prata, do Capitão Morgan.

OUTRO IRMÃO DO AUTOR SUICIDA – E outro irmão, explorador infatigável de zonas quentes, zonas úmidas e outras zonas, que tinha sido mordido por uma mosca tsé-tsé e adormecia de repente sem avisar, caiu, ressonando, da borda de um vulcão para dentro da cratera.

A IRMÃ DO AUTOR SUICIDA – E a irmã, conhecida em toda a vizinhança pela sua indecisão, usava o relógio no pulso esquerdo às segundas, quartas e sextas, e no pulso direito às terças, quintas e sábados, ao domingo colocava-o na mesinha-de-cabeceira e tentava equacionar o problema, calçava o pé direito com chinelo de trança e o pé esquerdo com sapato de salto alto, ~~dormia com a fotografia do Tino Rossi entre os seios e a do Nelson Eddy entre as coxas, tinha dois apaixonados, o Bartolomeu ^{Acobusado} e o Amanuense Geraldino, oscilava angustiadamente entre as ~~palmas de bronze~~ ^{costeletas de vitela} que o primeiro lhe mandava e as cartas de amor que lhe eram remetidas pelo segundo, um dia, no auge da~~

indecisão, perturbadíssima, Bartolomeu ou Geraldino? Geraldino ou Bartolomeu? ingeriu cartas de amor tostadas na brasa enquanto amarrava costeletas de vitela com uma fitinha cor-de-rosa, ~~parece que comeu dezessete cartas com envelope, solo e tudo, escritas com tinta roxa, e mais seis cartões postais com coraçõezinhos, cupidozinhos de arco e flecha, o pacote Queen Mary e o retrato, em pose de grupo, de uma excursão anônima de oitenta e nove pessoas a uma exposição chamada O Uso da Cartola Através dos Tempos~~, o médico foi chamado às pressas e escreveu laconicamente na certidão de óbito: morte epistolar.

O PAI DO AUTOR SUICIDA – E já o pai, colecionador de armas de fogo, estava sempre a limpá-las, espreitara um dia pelo cano de uma espingarda que devia estar descarregada, o fato é que não estava.

A PRIMA DO AUTOR SUICIDA – A sua sobrinha amazona tinha ~~o~~ carregado de noite para ir caçar raposas vermelhas de manhã, e falando desta sobrinha, Molero diz que ela morreu de susto quando, após fazer xixi, lavar os dentes e gargarejar, se meteu na cama e encontrou um hipopótamo entre os lençóis.

GROUCHO MARX – A questão é que, como não podia deixar de ser, Groucho Marx tentou adquirir os direitos desta tragédia familiar para o cinema.

ESTHER WILLIAMS – Mas houve alguém que se antecipou e acabou por ser feito um musical romântico com Esther Williams nos cinco principais papéis, nadando em technicolor de uns para os outros.

FERNANDO LAMAS – Enquanto Fernando Lamas fazia o galã ciumento, procurando um hipopótamo em camas quentes e úmidas.

#

MISTER DE LUXE – O reino da arte sempre se me afigurou um tanto inóspito, quer dizer, tudo tem um ar de corrida de velocidade sobre areias movediças.

AUSTIN – Acho, Mister De Luxe, que, sob um determinado ponto de vista, isso é uma boa imagem.

MISTER DE LUXE – Não tenho nada contra as imagens, Austin, no fundo não tenho nada contra o que quer que seja, apenas às vezes a minha disposição, a falta do cigarro e o reumatismo não me ajudam. *(Pausa.)* Acho que todas as pessoas são mais ou menos infelizes, mas os artistas são infelizes de outra maneira, talvez de uma maneira dramaticamente infeliz.

AUSTIN – Isso é muito agudo, Mister DeLuxe, a isso me interessa mesmo chamar uma definição. *(Pausa.)* Por artimanhas muito suas, Molero conseguiu encontrar em Marselha com Madame Mireille Letour.

#

MIREILLE – Mireille, Madame Mireille Letour, afinal podia ter filhos, pois o seu segundo casamento ~~desta vez com um sociólogo relativamente laureado...~~

RAYMOND LETOUR – Chamado Raymond Letour.

MIREILLE – ...Resultou em cheio como vida de família, tiveram duas crianças.

RENÉ – Um rapaz, René.

JACQUELINE – E uma rapariga, Jacqueline.

MIREILLE – Madame Letour encontrou-se com Molero numa casa de chá de Marselha, ela trouxe o seu René.

RENÉ – René, um menino diabólico que metia os dedos nas chávenas, entortava os olhos e dava pontapés a Molero por debaixo da mesa. *viciana*

MIREILLE – Ela começou a falar do rapaz, teria ele adquirido os necessários mecanismos de defesa? não se pode andar a ler e a reler o Tom Sawyer naquela idade, andar de depressãozinha em depressãozinha entre o Mark Twain e o Breton não é solução para ninguém, sabe se ele acabou o estudo sobre Miró? não acredito nisso, dificilmente levava algo até ao fim, principalmente o que necessitasse de uma certa disciplina, o senhor é editor? ~~não sei que foi feito dele, ouvi dizer que publicou um livro de poemas, uma coisinha sem importância, mas nunca mais o vi, para lhe ser franca aqueles mutismos repentinos, aqueles recolhimentos inexplicáveis não auguravam nada de bom, não me surpreendia que ele andasse com idéias mórbidas, depois via coisas, manchas negras e vermelhas, contava uma historiazinha sem importância de um homem que dava milho a pombos, relacionava esta história com a obra de Pessoa, o poeta português, conhece? fez uma grande mistura disto com os problemas da mãe e de uma tia que limpava uma escarrador~~ *para* depois veio-lhe a idéia de escrever uma peça a que chamava Rosas Brancas, depois achou que Primavera ficava melhor, falava da peça mas nunca a escreveu, tinha uma certa capacidade de sonho, isso é verdade, mas era uma fonte permanente de instabilidade, ~~passava do homem dos pombos para o Tom Sawyer e daqui para o estudo sobre Miró, depois os simbolistas e os surrealistas ainda vieram baralhar mais a situação, bem vê, ou há uma certa preparação, uns determinados alicerces intelectuais, aquilo a que o meu Raymond chama caráter, ou então as pessoas perdem-se em coisas sem importância, dispersam-se, evaporam-se, quieto, René, senão leva tau-tau, decididamente não se pode saltitar daqui para ali, de galho em galho, o galho do Mark Twain, o galho do Breton, o galho do Pessoa, repare que eu não tenho nada contra a capacidade de sonho de cada um, a vida sem sonho seria excessivamente monocórdia, mas há um mínimo de regras para tudo, não se podem alimentar os fantasmas do passado, sei que tudo isto é complicado, não me arrojo a pretensão de julgar os outros, mas tive a oportunidade de publicar um estudo sobre Matisse, foi um trabalho muito árduo, horas e horas de estudo e de pesquisa, o meu Raymond ajudou-me muito, são dele todas as notas em rodapé, a verdade é que eu cheguei a ter por ele uma grande ternura, ele era tão, como dizer? desamparado, vi muitas vezes lágrimas suspensas dos seus grandes olhos brilhantes, dedicou-me uma vez um poema muito bonito, deixe-me dizer-lho: Apenas água. Água, mãe da pureza. (O sangue que te dou é água rubra.) Água de tudo Mas água viva. E antes que o silêncio da água nos~~

descubra. Água das fontes para os teus ouvidos. Água da minha mão na tua mão. Água para veleiros adormecidos nos telhados de cada solidão. Apenas água. Só eu sei como a água dos teus sonhos canta no coração de toda a gente. Está pegando a idéia? vê onde quero chegar?, a verdade é que às vezes ainda penso nele lendo o Tom Sawyer, dizendo gosto muito deste capítulo e fechando os olhos, depois sorria e perguntava se eu queria ir com ele ver a Katharine Hepburn e o Spencer Tracy, gostava muito de um certo cinema americano, dos filmes românticos da Metro e dos filmes negros da Warner, dos grandes atores simultaneamente rigorosos e melodramáticos, ~~cultivando a galanteria ou o perigo em preto e branco entre o puritanismo censor das ligas de decência e as chagas purulentas da depressão econômica, o James Cagney, e Ronald Colman, o Wallace Beery, o Fredric March, o John Garfield, o Edward G. Robinson,~~ dizia que a Greta Garbo continuava a ser, através dos tempos, o romance da sua vida, e para eu não revelar o segredo às outras bem amadas, à Claudette Colbert, à Joan Crawford, à Paulette Godard, à Marlene Dietrich, nem à Rita Hayworth, que eu amo tanto e é tão perversa, ~~falava de Cukor, do Lubitsch, de Walsh e do Hawks, e dizia o meu amigo Cukor, o meu amigo Lubitsch, o meu amigo Walsh, o meu amigo Hawks, depois dizia que havia de fazer um estudo sobre John Ford e a insuperável qualidade física do melhor cinema americano,~~ tinha períodos em que andava de sala em sala, fazendo aquilo a que chamava visitas terapêuticas a templos-mercados escuros e luminosos, o seu shampoo dos miolos, colecionando imagens para o mais fabuloso e embriagador dos álbuns imaginários, depois voltava às obsessões de infância ou aos poetas, navegava assim ao acaso, tinha pequenas atenções inesperadas e maravilhosas, trazia-me um livro, um aquário com peixinho dentro, um xilofone de brinquedo, ou apenas uma flor, é para si, minha senhora, que há-de explicar Matisse a quem de Matisse nem sabe a falta que sente, aceite esta flor de alguém que um dia há-de correr mundo e encontrar a última fronteira, ~~dizia isto muitas vezes, garanto-lhe que desejo muito que ele tenha estabilizado um pouco, se souber alguma coisa dele peço-lhe que me diga, gostaria que ele estivesse bem e fizesse o estudo sobre Miró,~~ Raymond também gosta muito de Miró.

RAYMOND - Da sua inteligência dos sentidos e da sua capacidade para explodir periodicamente, aí o ser à deriva e o sociólogo encontram-se no sortilégio de uma tela.

MIREILLE - Até eu comecei a ver Miró de outra maneira, tudo isto é muito complicado, longe de mim querer julgar os outros, talvez ele encontre o que procura no meio de tanta dispersão, espero mesmo que sim, desejo isso ardentemente, esteja quieto, René, senão este senhor leva-o no saco.

#

AUSTIN - A páginas cento e noventa e oito, e para mais fácil enquadramento de tudo o que se passou, Molero fez um pequeno gráfico onde assinala as balizas da infância do rapaz, aquilo a que chama pontos de referência, de

atração ou de repulsa, para uma ilha humana cercada de idéias mais ou menos fixas por todos os lados: o pai e o jogo de bowling, a mãe e o culto da família, a tia louca e o trem e a serragem, o homem do Mickey tatuado no peito e o boxe, Zuca e a constante trepidação inventiva, o tio napolitano e a escarradeira e, já na adolescência, Erculano e a espera da palavra. Um ponto de referência inesperado, bola cinzenta colocada a certa distância das outras, que são negras, um pouco acima e à direita, na zona de influências de segundo grau, onde se encontram Angelo, Buck Jones e os Vai ou Racha, Tarzan e Flash Gordon, um ponto de referência inesperado, bola colocada um pouco acima das outras e à direita, introduz nesta história uma outra personagem.

#

CESAR – César, deficiente mental que babava e vivia de esmolas, morava no fundo da rua, tinha dores lancinantes no corpo nas noites de lua cheia e saía para a rua gritando, parando apenas ao romper da manhã, regressando então sossegadamente para casa, que era um rés-do-chão, sentava-se no ~~passarelo~~ e ficava a ver o movimento da rua. *calçada*

BIGODES PIAÇABA – Às terças-feiras o Bigodes Piaçaba ia buscá-lo para o levar ao hospital a fim de fazer tratamento, depois trazia-o, comprava-lhe os remédios e dizia não te esqueças, César, de tomar os remédios.

RAPAZ – Molero diz que o rapaz ia de vez em quando lá embaixo dar a ele um pedaço de pão com toucinho ou um ovo roubado na despensa da mãe. Um dia encontrou César morto na cama, estava descalço e tinha as mãos cruzadas sobre o peito como se tivesse ficado à espera da morte, o tугúrio exalava o cheiro da mistura de coisas velhas, gordura e morte, a luz da manhã entrava pelo postigo, iluminava a poeira prateada do ar, espalhava-se baça sobre um casaco rasgado, um prato de louça creme todo roído nas bordas, um canivete enferrujado, pedaços de pão seco e de folhas de alface, uma maçã podre, um copo de alumínio, tudo espalhado pela mesa que tinha apenas três pernas, a outra perna estava a um canto, tinha sobre ela cascas de ervilhas e pedaços de cal que tinham caído do teto, uma meia furada pendia da borda da bacia de lavar a cara, no chão um pente quebrado e um pedaço de sabão, as paredes estavam úmidas e tinham grandes manchas escuras e claras, da torneira caía um pingo de água sem ruído, Cesar partira descalço, os pés brancos e sujos, para andar mais à vontade lá onde ele julgava que ia, o rapaz viu e pensou tudo isto num relance.

MAFALDA – Foi sobressaltado pela voz da Mafalda Capoeira, chamem a Polícia, tirem daqui as crianças e chamem a Polícia.

BIGODES PIAÇAPA - As pessoas do bairro quotizaram-se, o Bigodes Piaçaba pagou metade das despesas do funeral, a outra metade foi paga pelos outros.

GIL PENTEADINHO – O Gil Penteadinho disse que essas coisas deviam ser com o Governo.

DICK TRACY – O Dick Tracy arranjou os papéis e tratou com o carregador.

MAROCAS PAPA-MILHAS – O Marocas Papa-Milhas disse que ia arranjar uma sepultura sossegada, o padrinho dele era coveiro.

MAFALDA – A Mafalda Capoeira e a mulher do Celestino é que o vestiram e aprontaram, a Mafalda ainda lhe pôs uma rosa branca entre os dedos.

ÂNGELO – A certa altura o Ângelo sentou-se ao pé do caixão, tirou a gaita do bolso e tocou uma música de enterro.

UMA COSTUREIRINHA – As costureirinhas choraram quando ele acabou.

#

AUSTIN – Molero diz que só descobriu César na França, chamou-lhe a atenção um dos poemas do rapaz chamado Lua Cheia e, na segunda visita ao bairro, soube então de quem se tratava. Diz ainda que o assinalou com bola cinzenta por se tratar para o rapaz, supõe, apenas de uma sombra louca e dolorida que mora nas nossas noites de lua cheia, e um dia se esfuma num dos funerais da nossa existência.

MISTER DE LUXE – Lá está Molero a passar do particular para o geral. Mas isso do gráfico foi uma boa idéia porque se trata de uma forma de síntese, mesmo discutível, como pode ser o caso.

#

RAPAZ – O rapaz fez a Guerra Mundial cirandando, com o grupo, entre a facção germanófila, com sede na carvoaria do Galego, e a facção anglófila, que se reunia em volta do Silva Farmacêutico, com passagem pela equipe de peritos, mais técnica e estratégica do que política.

ALFREDO – A equipe de peritos era orientada pelo Alfredo da Sapataria Popular, que cultivava uma linguagem arrevezada à base de Hurricanes, Messerschmitts, Stukas, Spitfires, o Rommel e o Montgomery, o Afrika Korps, de como era rijo o 8.º Exército.

DESCOISO – ~~O Descoiso achava que se o 8.º Exército estava no território onde a guerra era maior os outros sete deviam lá ir dar uma ajuda.~~

ALFREDO – ~~O De Gaulle, o Ciano, que era um cara que era conde, um certo Antonescu, o Zukhov, muito Churchill, o Goebbels fala-barato, e cerco de Leningrado. A importância para as operações, segundo o Alfredo, do trigo da Ucrânia, a equipe do Alfredo tinha um bocado a mania do aço e do petróleo, o Alfredo punha-se a falar de frentes e de retaguardas e de repente, comezinho, segundo Molero, quem teria sido o meliante que me partiu a vitrine? as bombas em Londres e em Berlim, o ataque a Pearl Harbour, Tobruk para aqui, Kiev para ali, Guadalcanal para acóla, Bataan e Sebastopol.~~

ZUCA – O Zuca aproveitou a ocasião para crismar de Sebastopol o Sebastião Capelista, o Sebastopol Capelista, dizia ele, tem cromos da guerra, já comprei ~~o caderneta~~ Album.

PADEIRINHA – O mapa colorido que o Padeirinha trouxe uma manhã, em que os países eram animais, a Rússia era um urso branco, os outros eram tigres, leões, focas, elefantes.

MANÉ BORBULHAS – Qual é o bicho da Chescolováquia? perguntava o Mané Borbulhas.

RAPAZ – O mapa parecia um Jardim Zoológico, os países esganhavam-se uns aos outros, a propaganda alemã que o Quentes e Boas ia buscar na embaixada e que servia para embrulhar as castanhas assadas que vendia, o Mac Arthur e o Hirohito, a quem o Zuca chamava Pirolito, o desastre de avião em que morreu o Leslie Howard, ator que o Zuca considerava de segunda, tinha visto um filme dele com muita conversa, olhinhos e tremeliques, ~~a ruptura do Celestino com o Galego, não compro vinho a germanófilos, dizia etc, o Pé de Cabra vendendo senhas de racionamento, tirava senhas de racionamento dos bolsos como se tivesse uma fábrica delas, o retrato do Roosevelt colocado pelo Silva na vitrine da farmácia. O Reida Gadocha dizia que era parecido com o seu professor, um tal Antunes que tinha manhãs furibundas e distribuía reguadas a torto e a direito.~~

DESCOISO – O pavor que o Descoiso tinha dos submarinos, como é que eles fazem quando a água entra?

TOZÉ GAGUINHAS – A atração que o Tozé Gaguinhas sentia pelos tanques, os tan, os tan.

ZUCA - O Zuca explicava que os tanques eram camionetas com canhões, com um buraco em cima para respirar, um sujeito para acertar neles tinha de meter à mão, uma bomba no buraco. O inverno dos alemães na Rússia, o Zuca dizia que morriam em pé, eram milhões em pé, gelados e de olhos abertos, estavam atirando e, de repente, zás, ficavam quietinhos como no jogo do trava, geladinhos como um sorvete.

DESCOISO - O Descoiso perguntava porque é que eles não faziam fogueiras.

ZUCA - O Zuca dizia que nos gelos não se podem fazer fogueiras, as chamas ficam logo geladas.

TOZÉ GAGUINHAS - O Tozé Gaguinhas perguntava se havia tan, tan, tanques no gelo.

ZUCA - Há, mas andam pouco, dizia o Zuca, as guerras no gelo são uma grande merda, os soldados andam sempre à procura de um lugar quentinho, nem dá gosto fazer guerra, no deserto também são chatas por causa da sede, os soldados têm miragens, vêm chopés bem tiradinhos e garotas gostosas como as dos calendários, depois chegam lá e é mentira, é só areia.

MANÉ BORBULHAS - O Mané Borbulhas dizia que o Sargento Imortal era um filme disso, tinha mais areia do que na Costa da Caparica.] DESPAZ TURMA

MAROCAS PAPA-MILHAS - E um dia, a buzina do Marocas sublinhando o grito acabou a guerra, acabou a guerra.

RAPAZ - O Rufino e o Aranhicho dançando a valsa no meio da rua, o Celestino fazendo o V da vitória em frente do nariz do Pimentel, o cheiro do chouriço assado na porta da Miquelina Fortes, a marcha dos fuzileiros navais americanos tocando no gramofone, o Zeferino vendendo bandeirinhas de papel espetadas em batatas, é pros Aliados, é pros Aliados, o Silva e o Ventura fumando charutos, segundo eles, marca Winston, a Dona Ermelinda perguntando ao João Azeiteiro quando acabava o racionamento, o Alfredo dizendo que os americanos, os ingleses e os russos tinham dado o golpe certo, em conjunto, no momento ideal, mas não se podem esquecer os resistentes dos países ocupados, a sua ação de desgaste.

DESCOISO - O Descoiso perguntando se a guerra tinha acabado de vez ou se era só um intervalo.

RAPAZ - O João Azeiteiro instalando um barril de vinho à porta da Miquelina, o Raul Pechisbeque orientando a distribuição de chouriço, o Paulino dos Queijos comprando bandeirinhas do Zeferino e espetando no chapéu, o Padeirinha dizendo que havia festa no Rossio.

LUCAS PIREZA – O Lucas Pireza rondando a costureirinha de ancas largas, então, sempre acabou a guerra, dizia ele, gingando o corpo.

UMA COSTUREIRINHA – E ela, corando, pois, acabou a guerra.

RAPAZ – O Douglas Fazbancos saindo de repente do Ás de Espadas tocando bombo e entrando, vitorioso, na carvoaria do Galego, o Bigodes Piaçaba na porta da loja com os olhos úmidos de alegria, olhando as bandeiras, as colchas e as mantas coloridas nos parapeitos das janelas. ~~Mas o melhor de tudo, segundo Molero, tinha sido a perseguição que os aviões ingleses fizeram ao cruzador alemão Graf Spee, que tinha afundado o Hood com um tiro no paiol da pólvora, foram semanas a fio de curiosidade e de incerteza, o que é que diz o jornal? já o apanharam?~~

~~ALFREDO – O Alfredo dizia que a situação dependia muito das condições atmosféricas.~~

~~DESCOISO – O Descoiso perguntava porque é que os aviões não procuravam com uma lente de aumentar.~~

ZUCA – Até que ~~uma vez~~ o Zuca chegou perto do grupo e disse ~~o Graf já está, nos peixinhos, ouvi agora mesmo na telefonia, os caras da Raf fizeram-lhe uma armadilha em alto mar, despejaram bombas explosivas e incendiárias à bessa, o Graf ficou esturricado, e depois eles fizeram sinal uns aos outros com a mão fora da janela do avião e o dedo espetado para cima, que é a senha de missão cumprida, como nos Gigantes do Céu, esse filmaço igitantônico. O Graf já está, dizia ele, inesperadamente penteadinho, agora é correr que é dia de leilão.~~

#

AUSTIN – Último clichê do bairro, enquadrado na cidade, e esta no rio, envolvendo o segundo amor da sua vida, que o primeiro, esse, terá sido, segundo apurou Molero, a Greta Garbo, temos um poema dedicado à menina Mariana.

#

MARIANA – Formosa e intangível, a mais fugaz e pudica das aparições lá numa janela alta, o seu Amor de Perdição.

RAPAZ – Caiu nas mãos dele, certa noite, o romance de Camilo, leu-o de um fôlego, estava repleto de febre quando rompeu a aurora.

MARIANA – O poema diz: ^{RAPAZ: -} Há pombos esquecidos nas estátuas desta cidade naufragada. Mastros de sombra escrevem o teu nome e em cada letra reconheço a madrugada. Mulheres e homens, enlaçados de cansaço, dormem um sono fundo, com raízes. Das margens desse sono se levantam as pedras das palavras que não dizes. Foge o mar dos meus dedos, e a noite é uma canção que te procura. Cada esquina é um cais à tua espera. Como um sonho deslizo e permaneço na rua da janela onde te vi. Finalmente, os pombos são largados, partindo desta estátua que tu és. Parto nas suas asas. Deixo aqui este poema que te beija os pés.

^{AUSTIN!}

~~RAPAZ~~ – Este poema intitula-se The High Window, germinou muito tempo dentro dele e foi escrito anos depois, quando começou a ler e a amar os livros de Raymond Chandler, ^{MISTER DE LUXE!} homem triste cheio de humor, que criou uma espécie de herói de aluguel, labiríntico e algo macerado, a quem os outros serviam logo ao café da manhã, e sem direito a notícia no jornal, pentapés na boca do estômago misturados com traição.

#

AUSTIN – Terá sido no trem, a caminho da França, que o rapaz viu o mais belo de todos os rostos de mulher, ^{RAPAZ!} olhou-o durante toda a viagem, iam sozinhos no compartimento, ela estava imersa na paisagem, ^{ANGEL FACE!} nem parece ter tomado conhecimento da presença dele. Terá sido daí que nasceu, já no tempo de Leduc, e um pouco antes de The High Window, o livrinho de poemas intitulado Angel Face, cujo tema é um rosto de mulher linha a linha, página a página.

MISTER DE LUXE – Nesse caso, Angel Face existiu mesmo, essa anotação de Molero acerca de Madame Bovary é um pouco especulativa. (*Madame Bovary sou eu!*)

AUSTIN – Angel Face sou eu.

MISTER DE LUXE – No fundo, Angel Face tanto pode ser a mulher do trem, como a menina Mariana, como a Greta Garbo. Não sei porquê, inclino-me para a Garbo, o primeiro amor é sempre o primeiro amor. Você é que não, Austin, não tem nada ar de Angel Face.

#

EVARISTO – O tesão, dizia Evaristo, o tesão é que interessa. Tinha aquele sujeito, dizia Evaristo, que esfregava um tijolo nas costas e parece que isso lhe dava tesão, deve-se fazer seja o que for, o que interessa é endireitar o mastro, as cantáridas e as injeções também ajudam, ainda me lembro de um cara a quem chamavam o Zé das Roscas que tinha tesão que chegava para uma casa de família, fazia buracos na parede e espremia-se neles, ficava com o mastro em mísero estado, cheio de escoriações, depois punha pó de sulfamidas, mas como estava sempre espremendo-se em tudo, um sapato de mulher, um pedaço de vestido, um dedo do pé ou um brinco, e não podia andar sempre se lavando, formava-se-lhe às vezes no mastro uma pasta feita de leite, miolo e pó de sulfamidas, limpava-a com o dedo e punha-a na parede, depois dizia para a gente cheirar. ~~O tesão é que interessa, dizia Evaristo, vamos comer uma lagosta, os mariscos dão tesão, antigamente bastava-me mudar de mulher tinha logo tesão, mas agora as coisas são diferentes, agora entendo aqueles caras que esfregam calcinhas de renda nas partes baixas, interessa é estimular o tesão, o Zé das Roscas dizia que bastava o sujeito pensar num buraco qualquer, fecha os olhos, dizia ele, e pensa num buraco, mas isso a mim não me dava tesão nenhum, dava a ele porque o seu estado normal era ter tesão, uma vez, dizia, só numa semana, com a Belmira, que era a mais barata, nos buracos das paredes, numa cortina de veludo que, enrolada, era uma maravilha, e sentado na privada vendo revistas de mulheres nuas, só numa semana, dizia ele, tinham sido mais de cem vezes, eu seja ceguinho se não foram mais de cem vezes, até me chegou a faltar o ar, tenho que ir comprar pó de sulfamidas, dizia ele, a mão na algibeira das calças, acariciando o mastro, um destes dias caço o Poupinhas, aquele do terceiro andar, e toma, o Poupinhas me dá um tesão, tem uma pele branquinha, aqui há dias foram sete vezes numa só penada pensando na barriga das pernas da Leninha, e naquela parte da curva das pernas que vai dar na coxa, acordei de noite com a barriga das pernas mexendo-se na frente dos meus olhos, foram sete vezes, ali, na barriga das pernas e na curva, zaque, zaque, zaque.~~ Interessa é o tesão, dizia Evaristo, ~~versão, segundo Molero, adulta e atormentada da fase adolescente de Zuca, quarenta anos devastados pela obcecação da cópula e do orgasmo, sem contrapeso de ordem afetiva ou espiritual, sem lar, sem mulher, sem filhos, sem cão, sem pássaro, sem círculo de amizades, sem trabalho certo, sem livro à cabeceira, sem interesse pelo futebol, sem partido político, a mão pousada na curva saliente da barriga, já nem vejo o mastro quando ele, por milagre, se endireita, a ruga da fadiga marcada no rosto tenso, a pupila fixa num vulto de mulher, um brusco alheamento com os olhos pregados à parede, há? a expressão nostálgica do recuo no tempo, as memórias chocando-se umas com as outras, o súbito desatar da voz, estava pensando em farras antigas mas não interessa, o médico receitou-me umas injeções que tem agora no mercado.~~

RAPAZ – Primeiro aperto de mão do rapaz em Paris, para onde partira após a morte da mãe, encontro de compatriotas na pensão onde se hospedara, levando consigo a semente de Angel Face, o desejo de ver quadros de Miró e dois pares de luvas de boxe, que acabou por vender não se sabe onde para fazer dinheiro.

EVARISTO – Já vi que não tens muito tesão, ~~dizia Evaristo~~, isso de fazer versos é falta de tesão, com a tua idade um sujeito deve é andar cuidando da saúde das mulheres, olha para elas, andam mesmo pedindo, deixa lá essa porcaria dos versos e do Miró, o Miró não dá tesão a ninguém, ~~vou levar-te à Marie Claire, se ela não te der tesão então, filho, nada pode te dar, a mim já me interessa pouco porque tenho de estar sempre mudando de mulher, e agora é só de vez em quando, vamos comer uma boa lagosta e vamos à Marie Claire, ela tem muita paciência e habilidade, o quarto dela é todo cor-de-rosa e cheio de sedas, e cheira a jasmim, há sujeitos a quem o cheiro a jasmim dá tesão, tinha um sujeito que tinha tesão quando cheirava peixe cru, tinha outro sujeito que para ter tesão tinha de se vestir de bombeiro, há sujeitos que têm o tesão desviado, são mirones dos outros, e há aqueles que ficam debaixo da cama só para ouvir o barulho, outros querem que lhes chamem nomes, havia um sujeito que queria que lhe chamassem professor de matemática, ele não conseguia gozar se a mulher não se pusesse a chamar-lhe professor de matemática, professor de matemática, outros gostam que batam neles com chicotes, ou que os pisem, ou que os façam ficar dando voltas no quarto com uma pena de índio na cabeça, mas isto já é mais complicado do que o tesão na ponta da língua, o tesão na ponta da língua pode ser uma arte, enquanto os caras que eu disse são os que ficaram xaropes e querem estimular o tesão, o que me chateia é esta espera e o tesão sem vir, às vezes dias e dias, um sujeito come umas coisas, fala com este e com aquele, vê as pernas das safadas, ouve a voz delas, há na voz das mulheres, só te digo, filho, uma espécie de canção que fala de cama, isto até parece poesia, o que é que achas?, afinal tu não gostas de lagosta, não ligas pras mulheres, quem sabe tens o tesão desviado, está bem, faz lá os teus versos, se isso der tesão me diz, que é para eu fazer versos.~~

#

MISTER DE LUXE – É preciso cuidado, Austin, com a terminologia que Molero tenha às vezes utilizado, veja isso quando o relatório for passado a limpo.

AUSTIN – Não há problema, Mister DeLuxe, como é habitual em casos semelhantes, o relatório terá de passar pelo Departamento de Correções e Acertos, onde John Computer o submeterá a análise. É uma garantia.

MISTER DE LUXE – Tesão, que palavra curiosa.

#

CLÁUDIO – Nesta altura da história entra Cláudio, que lutava judô e tinha o romance de Aurora na cabeça.

RAPAZ – Atordoado por aquilo a que Molero chama, com deliberado mau gosto, vendaval de tesão de Evaristo, o rapaz virou-se para Cláudio, que tinha o tal romance de Aurora na cabeça.

CLÁUDIO – Já tinha a intriga estruturada, era a história de uma mulher que, certo dia, decidiu abandonar o marido e os filhos para viver a sua própria vida e que, por circunstâncias várias, noutro ponto do globo, volta a casar e a ter filhos, repetindo assim a experiência que considerara falhada, agora acrescida do peso do desencanto que a repetição da aventura ocasionara, repete gestos cada vez mais cheios da mais assombrosa inutilidade, vem-lhe a doença cancerosa de perspectivar tudo através do absurdo de viver, era um romance todo descritivo, não havia nele o recurso ao diálogo, essa invenção abjeta para macular sacrilegamente a pátina dos mais profundos sentimentos, ~~e que lhe interessavam eram os ecos da alma de Aurora, lá onde o pé do tempo sepulta o sonho. O edifício um dia, muito ao longe, arquitetado, rasgando fendas, o teto abrindo, portas batendo, e este andar pela casa, lúcida e louca, atravessando a vida num esvoaçar de morcego sem corpo dentro,~~ a impotência suprema, e tudo isto, dizia Cláudio, com palavras de tal modo alinhadas que parecessem novas, ninguém tem o direito de escrever o que já está escrito.

RAPAZ – O rapaz falou-lhe de Erculano, que Erculano, em certo sentido, tinha um problema semelhante, a tal espera da palavra, explicou-lhe tudo.

CLÁUDIO – Cláudio dizia que sim, mas que não era a mesma coisa, a exigência era outra, o grande problema dele era a articulação da frase, e encontrar esse fio condutor do tempo, analisar todas essas camadas de tempo sem levantar um grão de pó, ~~essa catedral de lama e larvas erguida dia-a-dia, ano após ano,~~ as mãos grisalhas do tempo pesando na cabeça e no coração, ~~sabor a túmulo na língua seca.~~ Cláudio olhava para o lado, para Parrish.

PARRISH – Outro pensionista, americano.

CLÁUDIO – Dizia que Parrish não percebia patavina do que estavam dizendo.

PARRISH – Estava sempre jogando xadrez, usava um tabuleiro entre as pestanas, era uma companhia admirável, porque ouvia tudo e nunca chateava.

CLAÚDIO – Isn't it Parrish?

PARRISH – Além disso recebia uma mesada dos pais que eram gente de grana na Califórnia.

CLÁUDIO – E emprestava-lhe dinheiro quando ele estava aflito, pegou nos manuscritos do rapaz, torceu o nariz, disse que sempre considerara a poesia uma atividade para subdesenvolvidos intelectuais, ~~não queria dizer com isto que o rapaz não tivesse um certo talento, mas a verdade é que tinha dificuldade em levar a poesia a sério, pelo menos determinada poesia, Whitman, por exemplo, era alguma coisa, Camões também fora, alguns versos do rapaz eram delicados, um perfume de papoulas, ou malmequeres, a flor era à escolha, mas para ele a realização literária tinha que vir com o fôlego, essa grande expedição a uma Aurora cavernosa e espectral, tá onde se vê a luz ou enlouquece, ou se enlouquece por ver a luz.~~ Deixa ver aqui, vou ler-te este poema, procura ter perante ele uma posição crítica, atenção: Voa no meu pensamento a dança e a contradança de lembrar e de esquecer. Não sei se vou lembrar. Não sei se vou esquecer. E enquanto sei e não sei, estou sentado à beira-mar, olhando o mar sem o ver. Ora bem, dizia Cláudio, curvo-me perante ti, que ainda és capaz de olhar para o mar sem ver o óleo, a poluição, os sacos de plástico, as camisa-de-vênus, os navios de guerra ameaçadores, que ainda és capaz de preservar o mar como paisagem, mesmo quando não o vês, isto remete-nos para a atmosfera das bolas de sabão, o último que chegou lá, que me lembre, foi o Orson Welles no Citizen Kane, também gostaste muito do Citizen Kane? ainda bem, nisso estamos de acordo, ~~mas eu acho que o Welles não teria feito mal se o tivesse enforcado com uma forca feita da sua rede de jornais, aquele trenó a que Kane se agarra acaba sendo uma concessão de Welles, era preciso escrever num letreiro é proibido que os Kanes se lembrem do seu trenó de infância, que morram soterrados pelo seu império, mas, enfim, talvez todos os homens mereçam um trenó no momento de morrer, às vezes pergunto a mim próprio se a tragédia da minha Aurora não será, pura e simplesmente, o desancorar da infância, e se o desancorar da infância não será a maior leviandade que um homem pode cometer. Mas a verdade, também, é que, por outro lado, tu não podes estar olhando para trás embasbacado com o sorriso da menina Leonor, ou da menina Amélia, a menina é à escolha, passeando pela vida com a roupinha de marinheiro com que foste ao fotógrafo pela primeira vez, enquanto há homens que são humilhados, outros tratam de leprosos, outros são mandados para a guerra, outros não têm dinheiro para~~

~~comprar leite para os filhos, outros choram, outros esperam nada de olhos secos, está bem, eu também levei ao fotógrafo minha roupinha de marinheiro, fiquei mal, não sou fotogênico, já em criança tinha esta boca dura de morder e morder as coisas intragáveis da vida,~~ comecei muito cedo a aproximar-me de Aurora, ela é a minha musa patética e onipresente, mas não consigo arrancar com a frase de abertura, ~~queria fazer um romance imerso na figura e, ao mesmo tempo, distanciado dela,~~ e depois as putas das palavras estão tão usadas por uma tão longa legião de imbecis que não consigo arrancar com a frase de abertura, ~~parece que li já não sei onde o que vou escrever,~~ ainda acabo por fazer uma peça de teatro em que ponho o Brecht e o Beckett discutindo, cada um na sua língua, e eu servindo de tradutor, e depois troco perversamente o que o Brecht quer transmitir ao Beckett, faço o mesmo com a resposta que o Beckett dá ao Brecht, ponho os dois falando o esperanto da loucura, e eu, demoniozinho do palco, trago comigo privações brechtianas e excessos beckettianos, o Brecht e o Beckett falando uma língua de doidos, eu morrendo de fome e de absurdo, e a vontade de rir de tudo isto até as lágrimas correrem pela cara abaixo da platéia, uma platéia soluçando, soluçando. Conseguirei transplantar, sem nada omitir ou acrescentar, a figura de Aurora para o papel? ~~sem me servir do truque infame do diálogo e outras baixezas de escrevinhadores?~~ a certa altura ninguém pode nos ajudar, Parrish, por exemplo, anda sempre deslocando pedras de xadrez entre as pestanas, ~~já tentei descobrir essa planície de reis, rainhas e cavalos onde o vento do pensamento corre à solta, mas não deu nada,~~ acabei por me dedicar ao judô para extravasar a energia e, ao mesmo tempo, discipliná-la, meto uma folha de papel na máquina, mas não arranço com a frase de abertura. E repetia: ninguém pode nos ajudar.

PARRISH – Parrish morreu nesse Verão de câncer no estômago, silencioso na dor até ao fim e, segundo Molero, a mão deslocando a pedra na memória do rapaz.

#

AUSTIN – Por razões simultaneamente estéticas e sociais, Molero soube no devido momento que a peça dele tinha sido uma revelação para ela.

MISTER DE LUXE – Qual peça?

AUSTIN – A da guerra, não há outra, aquela em que os soldados vencedores desfolham flores sobre os corpos dos vencidos, Primavera era o nome da peça, um título seco, drástico, um exemplo de rigor.

MISTER DE LUXE – E quem era ela?

#

VERA – Vera qualquer coisa Morango, um nome de efeito fácil, mulher dada a coisas de cama com homens, mulheres e crianças, crianças talvez seja um exagero, mas pelo menos adolescentes, ninfomaniaca, lésbica, mitômana, morfinômana, doida, herdou o rapaz de Leduc, leu Primavera inúmeras vezes, decorou a fala do soldado que desfolha flores sobre o corpo de um general, o que para ela se tratava de algo verdadeiramente onírico e irônico, isso do general morrer na guerra, segundo ela não se tratava de uma peça, tratava-se de uma lâmpada na noite, imagem que Molero, como não podia deixar de ser, diz ter registrado devidamente. Primavera foi, pois, segundo Molero, o desabrochar da paixão, se lhe é permitido o horror do lugar-comum, talvez por divertimento, isto é o que ele diz.

RAPAZ – Anotando depois que o rapaz entrou num período de deboche.

VERA – Que atingiu a sua saturação no dia em que a Morango cobriu de chantilly as nádegas de uma adolescente e disse ao rapaz para lambar.

RAPAZ – Molero diz que o rapaz estourou nessa altura, não apenas por causa do chantilly nas nádegas, que era muito mais um expediente para vencer o tédio do que uma pura perversão sexual. O rapaz explodiu, foi-se embora, repousou na Bretanha seis meses e depois soube que a peça estava sendo representada em Nova Iorque, num barracão de West Side, pequeno posto avançado de teatro experimental.

WILSON - A peça tinha-lhe sido surrupiada por um tal Wilson, companheiro de orgias da Morango, chegara um dia não se sabe donde e partiu quinze dias depois despedindo-se à francesa, levou com ele o manuscrito de Primavera e, também, a Remington portátil e o violão preto, cravejada de rubis, da Morango, foi o tal Wilson quem encenou a peça, desfigurou o texto, recriou-o, wilsonizou-o, inscreveu-o numa situação geográfica duplamente fixa e fugidia, algures entre o Paraguai e a Birmânia, apoiou-o num cenário inquietantemente pastoril e recusou-o também nesse mesmo cenário, o é, mas não é, talvez sim, talvez não desdobrado e dialético que levou ao paroxismo a Associação dos Críticos Ortodoxos.

CRÍTICO ORTODOXA – A Associação dos Críticos Ortodoxos, de existência ilegal, decretou que se tratava de um texto pacifista com encenação bélica.

son
levando
objeto

CRÍTICO DESORBITADO – Ao que a outra Associação, a dos Críticos Desorbitados, também ilegal, contrapôs estarmos na presença de um texto bélico com encenação pacifista.

CRÍTICO ORTODOXO – Isto conduziu a que o presidente ortodoxo...

CRÍTICO DESORBITADO – E o secretário desorbitado, após exaustiva discussão de idéias e esgotadas todas as armas do intelecto...

CRÍTICO ORTODOXO – Se desafiassem para um duelo de florete, ainda ilegal.

SPARROW – De que resultou a morte de uma das testemunhas, um sujeito chamado Sparrow, ia passando e foi angariado no próprio local para a função, o florete do secretário foi desviado pelo florete do presidente e atravessou o peito do referido Sparrow, ele na hora da morte ainda balbuciou ah, grandes filhos da puta que me mataram e eu não tinha nada a ver com isto.

CRÍTICO DESORBITADO – O secretário desorbitado, depois de ter seduzido a viúva de Sparrow para não lhe pagar a indenização e de ter começado a falar sozinho após três meses de vida em comum com, a saber:

A VIÚVA DE SPARROW – Ela, a viúva de Sparrow.

A SOGRA DE SPARROW – A sogra.

AMANTE DA SOGRA – Um siciliano mafioso, que era amante da sogra.

A VIÚVA DE SPARROW – E oito aparelhos de televisão, sempre abertos, disseminados pela casa.

CRÍTICO DESORBITADO – Se atirou do alto do Empire State Building, bêbado que nem um cacho, garantindo que perderia velocidade à medida que se aproximasse do solo, pousaria suavemente e daria depois uma entrevista coletiva para explicar o fenômeno, saltou mesmo para ganhar a aposta que, a meio caminho, pela gritaria que fez, deve ter-se apercebido que perdia.

WILSON – Mas falemos da peça, que era atravessada por uma sonoplastia alucinante, com coaxar de rãs, rufar de tambores, leitura de provérbios árabes, lições de latim por ditafone, dez por cento de som das cataratas do Niágara diluídos num extensíssimo dó de peito de Mario del Monaco, ladainhas de carpideiras, um long-play de Bing Crosby passado na rotação errada, o que lhe dava um ar de Diana Durbin com anginas, além de outros ruídos dificilmente classificáveis, ora agitando-se através de um autêntico escarcéu, ora amortecendo-se em silêncios súbitos, um ritual em que as personagens tanto procediam como jardineiros espalhando sementes pelos canos das espingardas, como soldados que decidiam ir para a guerra disparando gladiolos.

UMA ATRIZ – Estes gladiolos, e outras flores, eram colhidos em matinais excursões campestres pelos elementos da companhia, traziam as flores à tarde para o teatro numa camioneta carregadinha delas, Molero diz que foi o primeiro clarão, a anos de distância, do que haveria de ser a filosofia da flor.

~~WILSON:~~ -

~~UM ATOR~~ – Consagração noturna de uma primavera reafirmada em cada vinte e quatro horas, em West Side, num pequeno posto avançado do teatro experimental, barracão com as dimensões de 22x18 metros, tendo o céu por teto e um letreiro lá fora: se chover não há espetáculo.

~~GENERAL:~~ -

~~WILSON~~ – Voltando à peça, finalmente, à boca de cena, depois de os soldados vencidos serem ressuscitados pelo poder divinatório das flores, o general...

~~GENERAL DA PEÇA~~ – Morto por uma bala no original e por um ataque cardíaco na versão americana...

~~WILSON~~ – ...Era despido e coberto de flores para ser purificado, para que as pétalas lhe perfumassem a pele // e havia então a última fala, com flores nascendo dos gestos da figura... ~~MARINE:~~ -

~~MARINE DA PEÇA~~ – ...Um soldado travestido de jardineiro no original, um marine com os cabelos até à cintura na versão americana...

~~UM ATOR:~~ -

~~WILSON~~ – ...Enquanto os restantes atores...

~~UM ATOR DA PEÇA~~ – ...Silenciosos no original e entoando Stars and Stripes Forever na versão americana...

~~WILSON~~ – ...Faziam grinaldas com as flores que recolhiam do chão e colocavam-nas à volta do pescoço dos espectadores, // começava então a extravasar música de Stravinsky por todos os lados, a peça resolvia-se na mais feérica extravagância hippie, com flores nos cabelos, nas orelhas, presas nos dentes, esfregadas levemente nas faces, passadas de mão em mão. ~~WILSON:~~ -

UMA ATRIZ DA PEÇA – Flores para ti que és meu irmão, flores para ti porque te amo e porque todos juntos havemos de fazer um mundo melhor.

WILSON – Flores brancas ^(Pegando o Vamunko) no original, flores brancas, azuis e vermelhas na versão americana.

#

~~RAPAZ~~

AUSTIN – Foi na Bretanha que o rapaz conheceu o Maior Vendedor de Sapatos do Mundo.

#

^{RAPAZ}
O MAIOR VENDEDOR [Numa loja discreta e sombria que exalava um cheiro intenso a couro, camurça, pele, pelica, feltro, seda e similares. Em cima do balcão, a Gata Borracheira enfiando o pé no sapatinho de cristal, peça translúcida, delicadíssima] O Maior Vendedor de Sapatos do Mundo começou a falar dos seus sapatos com ar embevecido, que não havia sapatos como os dele, que trabalhavam para ele os cinco maiores artistas do ramo, o do peso, o da forma, o da temperatura, o do aspecto e o do ruído, que era fornecedor exclusivo de fregueses muito rigorosos, príncipes e embaixadores, bailarinas e automobilistas, o rei dos ladrões noturnos, ~~os melhores apreciadores de grandes passelos a pé, Sonja Henie e Gino Bartali, Ana Pavlova e Fausto Coppi, Jess Owens e Carmen Amaya, caminheiros de todos os quadrantes, trepadores de montanhas e corredores de maratona, caçadores de javalis e de perdizes, desenvoltos acrobatas barnumianos & baileyanos, com sapatilhas tecidas dos melhores, mais finos panes~~ ^{ENTRO EU} ^{SAI (LEVA MALTA E SAPATO)} sirvo um homem viajado bem achado chamado Cabrera Infante, avançado imaginado por um certo fraseado que o leva a país distante, e também outros fregueses, não menos exigentes e rigorosos, os do passo firme ou os do pé ante pé, com a paixão e a suprema necessidade de enfiar o pé no sapato e sentir a aderência perfeita, a leveza e o silêncio absolutos, esse enlevo de bem calçar e perseguir, andando, realidades e miragens.

RAPAZ – O rapaz disse-lhe que andava à procura de uns sapatos para andar e andar.

O MAIOR VENDEDOR – O Maior Vendedor de Sapatos do Mundo disse-lhe tenho disso, tenho disso, que os sapatos de andar e andar eram uma das suas especialidades, as solas não se gastavam, novas camadas de sola iam substituindo gradualmente as que desapareciam, não se sentia a mais pequena diferença, a matéria era indestrutível, a forma inalterável, o peso exato, a temperatura ideal, o aspecto ótimo, o ruído nulo, os sapatos eram eternos, casavam com os pés em núpcias permanentes, não se sabia onde acabava o pé e começava o sapato, ~~era um verdadeiro estado de espírito, e isto para futebolistas, sapateadores, pugilistas, patinadores e gente de pensar, daquela que percorria o gabinete para cá e para lá, desnovetando idéias com os pés enfiados no mais preparado dos feltros.~~ Era o que faltava, dizia o Maior Vendedor de Sapatos do Mundo, não ter o que o senhor procura, uns magníficos e infatigáveis sapatos de andar e andar, com infinitas camadas de sola, devorando pisos e quilômetros, para todas as temperaturas e acidentes de terreno, essa é uma das minhas especialidades, era o que faltava eu não ter

isso, eu, que calço o Bolshoi, que não há Lago dos Cisnes que me escape, que estou na base de profundos tratados de economia e dos mais elaborados estudos filosóficos, que andei nos pés de Proust à procura do tempo perdido, o Cantando na Chuva que Gene Kelly dançou é mais meu do que dele, a chuteira direita de Stanley Matthews, a do drible que enlouqueceu nove laterais esquerdos, e mais três zagueiros centrais que foram entortados, fui eu que a magnetizei, é o meu segredo, estou preparando uns sapatos para pôr os cem metros nos nove segundos, tenho um sapatinho de bebê que suspende imediatamente o choro logo que entra no pé, um sapato com cadarço de bruma para quem anda nas nuvens, outro de liga de espelho, com brilho de cegar, para primeiros-ministros, administradores de bancos e outros altos ^{executivos?} dirigentes, outro de sola com as qualidades fugitivas do mercúrio para evadidos de penitenciárias, tenho uma fórmula de asa e de roda, de aço e de pétala, que é o sapato que lhe convém, o Campeão Mundial dos Andarilhos ter um sapato desses, é a última palavra para andar e andar, ~~com placas de Inverno e placazinhas de Verão, e outras placas, sabiamente preparadas, para a Primavera e o Outono,~~ é o modelo quatro estações para andarilhos, vou buscar um par para que veja como se combinam nele a resistência e a flexibilidade, experimenta-se e não se acredita, com este sapato o senhor chegará sempre na hora marcada e bem-disposto, com ele irá longe, longe, até à última fronteira. → (A MALA!) → ENTRA O SAPATO

#

AUSTIN – Molero esteve lá e comprou uns sapatos de pele não sei de quê que absorvem a transpiração e a largam depois num aroma de essência de cravos. São os sapatos C-68 para jardineiro frustrado.

MISTER DE LUXE – Isso até parece conluio entre a cigana e o vendedor de sapatos para extorquir uns cobres a incautos, mas não há dúvida, é óbvio, que uns bons sapatos, daqueles que aderem ao pé, não há dinheiro que os pague. E eu que o diga, com os meus joanetes.

AUSTIN – (Folheia o relatório.) Molero assinala a páginas duzentas e três que se limita a transcrever o que encontrou no diário do rapaz, evitando interpretações, alusões, subjetivações.

MISTER DE LUXE – Não sabia que havia um diário.

~~AUSTIN – Molero incluiu o diário no espólio do rapaz, juntamente com objetos vários que ele foi deixando pelo caminho, poemas soltos, uma ou outra página do estudo inacabado sobre Miró, a reprodução de um quadro, também de Miró,~~

~~com manchas de gordura, uma espada de samurai, uma estrela de lata, de pôr no peito, um instantâneo de uma enfermeira de rosto suave, um autógrafo de Henry Miller, uma carta de baralho com o desenho da catedral de Notre Dame, um busto em gesso do barão de Coubertin, uma bala de carabina. Molero foi recolhendo o que pôde e fez um inventário completo, incluído nas folhas amarelas para os inventários.)~~

~~MISTER DE LUXE – Hum.~~

AUSTIN – Temos de nos orientar pelo diário, muito parco em pormenores, cheio de folhas rasgadas e outras muito sujas, páginas com contas de somar e de dividir, desenhos feitos a lápis por mão hábil e uma inevitável deterioração provocada pela umidade, pingos de água, o suor das mãos ou, segundo Molero, uma ou outra lágrima na hora delas. Nele nada obedece a uma ordem cronológica, as datas no alto das páginas nada tinham a ver com o que estava lá escrito, havia muitas palavras soltas e desalinhasadas.

#

RAPAZ – Mãe, cemitério, o mar onde se perde a minha vida, esperar para nada, à nous la liberté, Praça Pigalle, onze horas, o mar onde se perde a minha vida, trocar a moeda cambista Venet, reconstrução do mundo: para nós sonharei quatro estações nos miradouros suspensos sobre escombros: quero ver-te com brincos de cereja, o folheto do chocolate no homem do sorvete, 327 lado norte, ou este fio de paz onde se escuta uma débil canção de água escondida: para nós tenho um barco de papel e o mar onde se perde a minha vida.

#

MISTER DE LUXE – Hã?

AUSTIN – As palavras do diário, apontamentos rápidos e desconexos, registros de ordem prática misturados com exercícios poéticos, um diário que afinal nem era do ano a que dizia respeito, pois o rapaz ainda nem era vivo à época daquele calendário.

MISTER DE LUXE – Estamos escorregando na obscuridade, é óbvio.

AUSTIN – É exatamente o que diz Molero, embora também, segundo ele, haja ~~em tudo isto uma esclarecedora porção de pista, pois~~ a partir da África, a passagem relâmpago do rapaz por aqui e por ali, criou muitas dificuldades a

Molero, que teve de utilizar múltiplos intermediários, fazer a mesma pergunta trinta vezes a trinta pessoas diferentes, e isto em várias línguas, o inferno da missão, como ele diz. ~~Sobre a África, Molero limitou-se a colocar os objetos até aí recolhidos na seção respectiva, com selo de garantia, não fosse algo extraviar-se; a partir daqui a história dá saltos de canguru, é o que ele diz. O diário tem capa cor de avelã, com os cantos completamente desfeitos, o busto de Goubertin manteve-se intacto no meio de tantas andanças e a bala de carabina parece em condições de poder ser disparada.~~

#

RAPAZ – Molero soube depois, pelas habituais portas e travessas, que o rapaz partiu da África para a Polônia, esteve algum tempo numa ilha grega, gastou três camelos para atravessar o deserto do Saara, dormiu a noite dos seis meses nos iglus dos esquimós, viu o render da guarda no palácio de Buckingham, conheceu Nápoles sem cuspe ao redor de uma escarradeira, visitou em Nova Iorque o local onde uma vez estivera um certo barracão de teatro experimental, foi estivador de cais, um dos dez mil figurantes de uma superprodução de Cecil B. de Mille, bookmaker, angariador de assinaturas para enciclopédias, colhedor de algodão e sentinela de um circo na jaula dos leões, conheceu em Vladivostoque um homem que tinha conhecido outro homem, que tinha conhecido outro homem, que tinha conhecido outro homem que tinha visto o combate Bowen-Burke, um dia, numa rua do Cairo, pareceu-lhe ver de relance alguém que lhe lembrava o Zeca Trampa, mas não, não podia ser, apaixonou-se por uma negrinha de ébano na Patagônia.

NEGRINHA – Negrinha de ébano que o deixou para ir viver com um padre (ORF) italiano que perdeu a fé. (RACHEL)

RAPAZ – Esteve de novo na França para visitar o túmulo de Leduc, partiu outra vez para a África onde matou um crocodilo para não ser comido por ele, voltou à Polônia para procurar um poema que tinha deixado em cima da mesa de um café.

GARÇON – O garçom tinha guardado, era daqueles que não joga nada fora. (GIL)

RAPAZ – Ele pagou uma boa gorjeta por isso. Trabalhou como bagageiro numa estação ferroviária em Helsinque e como distribuidor de garrafas de leite em Montevidéu.

EXILADO – Aqui encontrou um compatriota exilado político que morria devagar e que queria cheirar pela última vez um pedaço de terra da pátria distante. (CLAUSINHO)

RAPAZ – Voltou à Inglaterra e aproveitou para ver a final da Taça em que o Stoke venceu o Arsenal por 2-1.

→ PONTA-ESQUERDA – O gol da vitória foi irregular, o ponta-esquerda estava impedido.

RAPAZ – Apaixonou-se outra vez.

ITALIANA – Agora por uma italiana ^(RACHEL) que o deixou por causa de um padre ^(ORA) neozelandês ^(ORA) (que não perdeu a fé), o romance não resultou e ela acabou por casar com um primo do Amadeo Nazzari. ^(CLAUDINHO)

PROFESSOR DE KARATÊ ^(ORA) – Foi perseguido em Munique por um professor de karatê que lhe fazia declarações de amor e lhe dava uma gravata todos os dias.

RAPAZ – Almoçou num restaurante ^(CLAUDINHO) da Riviera onde estavam Ingrid Bergman, Juan Manuel Fangio, o manda-chuva das canetas Parker e a troupe All Right, todos em mesas separadas, voltou à ilha grega, às vezes sentia nos pulsos a saudade do bairro, aqui e ali ajudou a reconstruir cidades destruídas pela guerra, aqui e ali ajudou mutilados a procurar emprego, ^{ENTRA} calejou as mãos em Pequim e aprendeu a dizer meu amor em chinês.

→ CHINESA – Através de uma mulher que lhe deu a tigela de arroz mais saborosa da sua vida. XOP SHUI! RAPAZ: EU TI XOP SHUI TB!

RAPAZ – Acampou com três cow-boys numa pradaria do Texas.

PRIMEIRO COWBOY – Um andava como o Henry Fonda. ^(GR)

SEGUNDO COWBOY – Outro sorria como o Gary Cooper. ^(ORA)

TERCEIRO COWBOY – O terceiro falava como o John Wayne. ^(CLAUDINHO)

PRIMEIRO COWBOY – Deram-lhe um cavalo branco e uma arma com cabo de marfim, daquelas que saltam do coldre e disparam assim que se toca nelas com a mão.

SEGUNDO COWBOY – Puseram-lhe uma estrela de xerife ao peito.

TERCEIRO COWBOY – Chamaram-lhe Shane e mandaram-no ajustar contas com os pistoleiros dos saloons de Kansas City.

RAPAZ – Nunca chegou a Kansas City, encontrou índios ^{ENTRA DE ÁGUIA PRATEADA} no caminho e esteve na tenda do chefe Águia Prateada, fumou o cachimbo da paz, ^{TOSSE E SAI} perseguiu búfalos no cavalo branco, aprendeu a soletrar liberdade no dialeto do vento.

→ UMA ÍNDIA GRÁVIDA – E deixou no ventre de Raio de Luar a semente do prolongamento da espécie. ^(RAQUEL)

RAPAZ – Quis subir o Everest mas não passou do meio.

GUIA – O guia disse que tinha sido uma boa escalada para um principiante. (CLAUDINHA)

RAPAZ – Por causa disso andou três semanas com um tornozelo deslocado, viu nas mãos de um marinheiro russo, bêbado, arrebatador e dostoienskiano, um violão igualzinho ao da ^{NEPA} Morango.

~~MARINHEIRO RUSSO~~ – Que ele plangia com as cordas da própria alma. (62)

RAPAZ – Escreveu outro poema, na mesa de outro café, ^{ENTRA DE GARÇOM} isto em Praga, ofereceu-o a uma mulher de dentes muito brancos.

MULHER DE PRAGA – A mulher estava na mesa ao lado, agora ela tinha de o mandar traduzir. (AQUEL) (faço o garçom)

^{SAI DE GARÇOM COM AS DUAS CADEIRAS}
RAPAZ – Pediu esmola numa rua de Estocolmo, enquanto saltitava para aquecer, voltou a pedir esmola em Bombaim, aqui conheceu um jogador de cartas com mãos de prestidigitador que tinha inventado um baralho com seis naipes.

JOGADOR DE BARALHO – Copas, espadas, ouros, paus, ventoinhas e catedrais. (ORA)

RAPAZ – Mais tarde, em Las Vegas, relacionou-se com um sujeito que conseguia esvaziar, por artes mágicas, as máquinas de jogo, partiu de lá cheio de moedas para Madrid, comprou uma belíssima reprodução de Miró.

OUTRO GARÇOM – Que o garçom de um café, inadvertidamente, encheu de gordura ao colocar-lhe a manteigreira em cima. (ORA)

RAPAZ – Foi perseguido por um jogador de pólo efeminado que lhe propôs casamento com comunhão de bens.

JOGADOR DE POLO AFEMINADO – Garantindo, num murmúrio, que ainda era virgem. (ORA)

RAPAZ – Seguiu outra vez para a África (onde um americano filho de pais escoceses [chamado Mac qualquer coisa] lhe vendeu uma estatueta Ming que não era verdadeira.) (CLAUDINHA)

COLECIONADOR – E que um colecionador louco acabou por adquirir ao rapaz, (61) mais tarde, pelo dobro do preço, era um fanático do falso Ming. ^{ENTRA COM CADEIRAS NO CINEMA.}

RAPAZ – Teve uma nova paixão, desta vez pela filha de um político abissínio que estava de passagem em Cartum.

FILHA DO POLÍTICO – A filha do político abissínio gostava de Clark Gable, magia negra, Platão, safáris e Modigliani, e confessou-lhe que de momento amava a filha de um armador norueguês. ^{SAI COM FILHA DO ARMADOR (ORA)}
LANTERNINHA (CLAUDINHA)

RAPAZ – Depois esteve no Japão e conheceu um samurai reformado que lhe contava aventuras mais arrepiantes do que as fitas do Kurosawa, deu-lhe uma espada da sua coleção que ele acabou por deixar numa casa de penhores em Trieste, com a garantia do dono da loja que esperava até ele poder voltar a adquiri-la, encontrou o Peida Gadocha numa rua de Istambul.

PEIDA GADOCHA – ^(CAADINHO) Estava comendo algo gorduroso e repugnante, falaram dos velhos tempos, ele disse que o Tozé Gaguinhas tinha curado a gagueira, o Alsácia, do Tó Peneiras tinha lhe atacado pelas costas, ~~e mesmo em cima dele, deu um dos seus melhores latidos, foi um susto dos antigos e adeus gagueira, e que o Lucas Pireza tinha casado com a costureirinha de ancas largas, e que o Ângelo era quem tratava agora da loja, o Bigodes Piaçaba estava entrevado, e que o Descoiso estava estudando para médico, acabaram num bordel com uma grande bebedeira.~~ ENTRA DE PVTA
(GIL, GUEU, ORA)

RAPAZ – Quando acordou de manhã o Peida Gadocha tinha desaparecido, viveu ~~algum tempo em Luxemburgo com uma poetisa hipocondríaca e escatológica que o obrigava a fazer tricot.~~

POETISA – O tricot é desinfetante, dizia ela, e que andava sempre à procura de rimas para ~~desintéria, flatulência, enteroviofórmio, latrinas, intestino grosso, clisteres, pankreoflat, papel higiénico, lombrigas, descarga.~~ (RAQUEL)

RAPAZ – Visitou monumentos misteriosos no México e conheceu lá o mais fascinante dos seres humanos, ~~desabafava-se a alma com ele sem que interrompesse, tinha a imobilidade das esfinges e um olhar asteca orlado de sabedoria, nunca chegou a saber se era homem ou mulher, passou a mão pela muralha da China e vasculhou com os dedos as suas fendas históricas, andou com uma criança no colo um dia inteiro, tinha-se perdido da mãe, devolveu a criança à mãe no topo de uma montanha, a mãe disse que estava à espera e que sabia que ele vinha, deslocou-se depois a Berna onde assistiu à tentativa de record dos cinco mil metros, conheceu um locutor australiano que fazia curas de silêncio comunicando-se com os outros através da palavra escrita.~~

^{RAPAZ (NO MICLAPONE)}
LOCUTOR – Escrevia bom dia num papel quando encontrava o rapaz. (GIL)

RAPAZ – Às vezes pegava no estudo que estava fazendo sobre Miró mas depois adiava, ia perdendo páginas pelo caminho, uma em Belgrado, outra em Singapura, ~~outra no Alasca, local indeterminado, outra em Buenos Aires, onde aprendeu a dançar o tango a rigor e lhe falaram de um certo Jorge Luís Borges,~~ (RAQUEL)
lavou pratos na cozinha de um restaurante em Constantinopla, isto depois de comer os restos que vinham nos pratos, ~~misturou-se alguns dias com um grupo de cigarrões, em Paris viu Henry Miller.~~ ENTRA DE HENRY MILLER

RAPAZ – Depois esteve no Japão e conheceu um samurai reformado que lhe contava aventuras mais arrepiantes do que as fitas do Kurosawa, deu-lhe uma espada da sua coleção que ele acabou por deixar numa casa de penhores em Trieste, com a garantia do dono da loja que esperava até ele poder voltar a adquiri-la, encontrou o Peida Gadocha numa rua de Istambul.

PEIDA GADOCHA – ^(CAADINHO) Estava comendo algo gorduroso e repugnante, falaram dos velhos tempos, ele disse que o Tozé Gaguinhas tinha curado a gagueira, o Alsácia, do Tó Peneiras tinha lhe atacado pelas costas, ~~e mesmo em cima dele, deu um dos seus melhores latidos, foi um susto dos antigos e adeus gagueira, e que o Lucas Pireza tinha casado com a costureirinha de ancas largas, e que o Ângelo era quem tratava agora da loja, o Bigodes Piaçaba estava entrevado, e que o Descoiso estava estudando para médico, acabaram num bordel com uma grande bebedeira.~~ ENTRA DE PVTA (GIL, GUEU, ORA)
L SAÍ DE PVTA

RAPAZ – Quando acordou de manhã o Peida Gadocha tinha desaparecido, viveu algum tempo em Luxemburgo com uma poetisa hipocondríaca e escatológica que o obrigava a fazer tricot.

POETISA – O tricot é desinfetante, dizia ela, e que andava sempre à procura de rimas para desintéria, flatulência, enteroviofórmio, latrinas, intestino grosso, clisteres, pankreoflat, papel higiénico, lombrigas, descarga. ^(RAQUEL)

RAPAZ – Visitou monumentos misteriosos no México e conheceu lá o mais fascinante dos seres humanos, ~~desabafava-se a alma com ele sem que interrompesse~~, tinha a imobilidade das esfinges e um olhar asteca orlado de sabedoria, nunca chegou a saber se era homem ou mulher, ^{ENTRA GLOBO.} passou a mão pela muralha da China e vasculhou com os dedos as suas fendas históricas, ^{SAÍ GLOBO} andou com uma criança no colo um dia inteiro, tinha-se perdido da mãe, devolveu a criança à mãe no topo de uma montanha, a mãe disse que estava à espera e que sabia que ele vinha, ~~deslocou-se depois a Berna onde assistiu à tentativa de record dos cinco mil metros, conheceu um locutor australiano que fazia curas de silêncio comunicando-se com os outros através da palavra escrita.~~

^{RAPAZ (NO MICLAPONE)}
LOCUTOR – Escrevia bom dia num papel quando encontrava o rapaz. (GIL)

RAPAZ – Às vezes pegava no estudo que estava fazendo sobre Miró mas depois adiava, ia perdendo páginas pelo caminho, uma em Belgrado, outra em Singapura, ~~outra no Alasca, local indeterminado~~, outra em Buenos Aires, onde aprendeu a dançar o tango a rigor e lhe falaram de um certo Jorge Luís Borges, ^(RAQUEL) lavou pratos na cozinha de um restaurante em Constantinopla, isto depois de comer os restos que vinham nos pratos, ~~misturou-se alguns dias com um grupo de cigarrões, em Paris viu Henry Miller.~~ ENTRA DE HENRY MILLER

HENRY MILLER – Henry Miller estava saindo de um mictório, fumando uma cigarrilha e pensando na vida.

RAPAZ – Pediu-lhe um autógrafo.

HENRY MILLER – Henry Miller deu o autógrafo num exemplar do Monde que trazia debaixo do braço, rasgou o pedacinho de papel autografado e deu a ele.

RAPAZ – Foi também em Paris que conheceu o homem de todos o mais triste, passava de esplanada em esplanada minadinho por um desgosto que se lhe refletia numa estranha lágrima perpétua no canto do olho direito, numa dessas esplanadas alguém lhe tocou no ombro, voltou-se e viu...

EVARISTO – O Evaristo, ah, grande poeta, disse ele, sabes que isto agora está andando melhor? há um chá que se toma para o tesão, é um cara indiano que vende, é careiro mas dá resultado. (out)

RAPAZ – Comeu neve, de todas a mais branca e macia, em enormes manhãs moscovitas, as mãos enfiadas nas algibeiras e o cachecol tapando o nariz vermelho, dali seguiu para o Pacífico, partiu cocos numa ilha e apanhou a maior dor de barriga da sua vida por causa disso, viu um homem enforcado no poste de uma esquina de uma rua de uma cidade de um país de que esqueceu o nome, ~~uma vez pareceu-lhe ouvir a voz do Zuca em língua hebraica, voltou-se~~ mas não era.

ENTRA VITRINE

OUTRO ZUCA – ~~Era outro Zuca de outro lugar.~~ (out)

RAPAZ – Conheceu uma corista em Barcelona.

CORISTA – Apaixonaram-se à primeira vista, estiveram três dias na cama fazendo amor, tocando castanholas e contando os pêlos do peito dele. (clavertino)

ENSAIADOR – Aquilo acabou quando o ensaiador da revista para a qual ela tinha sido contratada irrompeu no quarto dizendo as últimas em jugoslavo, ele era indubitavelmente jugoslavo. (out)

RAPAZ – Ouviu o mais urgente, aflitivo e prolongado som de sirenes de ambulâncias, transportando vertiginosamente os feridos de um grande desastre ferroviário na Romênia, visitou museus e palácios antigos, abadias e jardins suspensos, conheceu sopas de pobres, pestes várias, cargas de polícia, trabalho duro, dureza e ócio, fez mais versos num quarto de hotel em Otawa, que depois deixou esquecidos num ônibus, ainda correu atrás do ônibus, os meus versos, os meus versos, mas não havia nada a fazer, às vezes vinha-lhe à tona do olhar a mancha negra e vermelha, ~~e o bairro ao fundo, conheceu um~~ estudante sírio.

ENTRA EMPURRANDO NA CADEIRA DE RODAS O ESTUDANTE IRLANDES

ESTUDANTE – Sírio e cego que tinha a ambição de passar Goethe para Braille.

OUTRO ESTUDANTE - E outro, este irlandês, nasciam-lhe na boca cerejas e espigas de trigo quando dizia a palavra revolução. (RAQUEL) SAEM OS DOIS ESTUDANTES

RAPAZ - Teve um emprego, de todos o mais mecanizado, de receber e passar tijolos sem parar, no ritmo de Carlitos em Tempos Modernos, foi porteiro de boite, ator de fotonovelas, colador de cartazes de rua, aprendiz de faquir, distribuidor de prospectos, moço de recados, pedreiro, alvo de bolas em barracas de feira, amigo de um aviador visionário.

AVIADOR - Um aviador visionário que estava construindo um avião só com uma asa, a esquerda, eliminava a direita sem dizer como, isto em Copenhague. (ORA)

RAPAZ - ~~Conheceu uma professora primária holandesa.~~ (RAQUEL) ENTRA COMO ALUNO ACABADO A PROFESSORA

PROFESSORA HOLANDESA - ~~A professora primária holandesa estava escrevendo uma hipotética História Mundial do Teatro, ela perguntou-lhe por Gil Vicente e Garrett.~~ ALUNOS; (GUÉV, ORA CLAUDINHO)

RAPAZ - O rapaz recitou-lhe passagens do Frei Luís de Sousa.

PROFESSORA HOLANDESA - Foram ambos à embaixada procurar um exemplar do Frei Luís de Sousa.

ADIDO CULTURAL - O adido cultural disse que não havia lá qualquer exemplar do Frei Luís de Sousa, mas que tinha A Ceia dos Cardeais rubricada pelo Júlio Dantas. (GIL)

PROFESSORA HOLANDESA - Acabaram por trazer, por empréstimo, o exemplar da Ceia dos Cardeais, ela fazia uma referência a ele lá pelo décimo volume, saíram da embaixada com a intenção de ir colher tulipas. SAI COM A PROFESSORA

RAPAZ - Não colheram tulipas mas não passaram pier o tempo. Pediu outra vez esmola em Las Vegas, onde voltou a encontrar o Peida Gadocha.

PEIDA GADOCHA - Estava comendo um bife que não era brincadeira nenhuma, agora chamava-se Kid Food Gadocha e fazia parte do círculo do homem bogartiano, levava recados deste para outro homem, olha é aquele que está ali e que parece o Paul Muni. (CLAUDINHO)

RAPAZ - Adormeceu debaixo de pontes, escondeu-se em vagões de trens de mercadorias e em porões de carga de navios mercantes, teve uma ligação, de todas a mais eletrizante, com uma mulher vestida de preto, numa noite à beira-mar, foram um do outro sem trocar uma palavra.

MULHER DE PRETO - Ela partiu silenciosa como tinha chegado, o véu negro a tapar-lhe o rosto desconhecido. (RAQUEL)

RAPAZ - Esteve num hospital em Glasgow para uma lavagem no estômago, tinha comido algo deteriorado. ENTRA DE CABEIRA DE ROBOT COMO DOENTE

ENFERMEIRO: CLAUDINHO

→ DOENTE - Na cama ao lado estava um homem envolvido em ataduras, só tinha o olho esquerdo à vista, comunicava-se com o rapaz cintilando o olhar, disse-lhe adeus cintilando quando o rapaz partiu.

CAÍ DA CADEIRA

SOBE NA CADEIRA

RAPAZ - Esteve em albergues de miseráveis, em refúgios de fumadores de ópio, em pagodes de várias religiões, perdeu-se no Mato Grosso, reencontrou-se em Monte Carlo, aqui meteu-se na roleta, negro e vermelho, escolheu sempre a cor que perdia, acabou como empregado do bengaleiro, foi-se embora depois e levou com ele uma bengala de castão de prata que um freguês tinha deixado lá esquecida, trocou a bengala por uma visita guiada a zonas de interesse discutível, aqui conheceu uma enfermeira tão suave como a Olivia de Naviland.

ENFERMEIRA - A enfermeira suave levou-o a uma sessão de espiritismo que acabou em porrada porque o médium enganou-se e comunicou-se com o falecido amante da mulher em causa em vez de comunicar-se com a mãe. (ORA)

UM MARIDO - O marido estava presente. (GIL)

RAPAZ - Conheceu um alfarrabista distraído e desvotacionado.

→ ~~ALFARRABISTA~~ ^{LIVREIRO} - Era um ~~alfarrabista~~ ^{livreiro} capaz de confundir Zaratustra com Robinson Crusó, só falava de varas de pesca, linhas, iscas e carretéis, e da astúcia do robalo e da tainha, e que era amigo de um almoereve imaginativo e repentista que escrevia contes meio esotéricos, meio funambulescos, assim intitulados: A história de um astronauta errante que engolia cápsulas desprevenidas, A coruja que piava presságios em dialeto sarraceno, A grande expedição de Jerry Lewis ao país da filatelia e do suborno.

RAPAZ - Conheceu outro homem, de todos o mais prestável e encantador, tinha umas bochechas à Michel Simon, pedia desculpa às pessoas pelas desgraças que lhes aconteciam como se a culpa fosse dele.

O HOMEM ENCANTADOR - Desculpe terem-no despedido do emprego e eu não poder arranjar-lhe um novo emprego já amanhã, desculpe essa dor que o atormenta e eu não ter aqui à mão uns comprimidos que são muito bons para isso. (ORA)

RAPAZ - Levou uma bofetada por engano, em Salzburg, o sujeito confundiu-o com outro e acabou por lhe oferecer, desfazendo-se em desculpas, um jantar que começou com ostras.

O HOMEM DE SALZBURG - E acabou na análise da angústia do homem contemporâneo, o sujeito tinha umas idéias diabolicamente complicadas acerca disso. (GIL)

GARÇONS (GUGU, ~~ORA~~, CLAUDINHO)

RAQUEL

RAPAZ – Às vezes lembrava-se do bairro através de um pedaço de paisagem, ou de um odor. ~~conheceu um homem que garantia ser fruto dos amores ilícitos de um sultão com Mae West.~~

FILHO DO SULTÃO – Escrevia cartas ao sultão que começavam assim querido papá. As cartas eram devolvidas porque o sultão não existia, mas ele não considerava esse pormenor. (ORA)

RAPAZ – ~~Uma vez, numa rua borbulhante de vida de uma grande cidade, caiu mesmo a seu lado um homem desfalecido de fome e de fraqueza, um pedaço de pão, dizia ele, basta um pedaço de pão, foi buscar para ele, correndo, o mais suculento dos hamburgers, jamais esqueceu a avidez da primeira dentada e o agradecimento de olhar, apaixonou-se álgures na Dinamarca por uma viúva que tinha sete filhos e uma cintura de quem nunca teve nenhum.~~ (ENTRA COMO FILHO)

VIÚVA DINAMARQUESA – A viúva deu-lhe um dia com um tacho na cabeça, estava pensando nos filhos quando ele fez a abordagem e reagiu pegando num tacho. (CLAUDINHO)

RAPAZ – Ele ficou com uma pequena cicatriz que nem lhe ficava mal.

GUEIXA – Um dia uma gueixa beijou-lhe a cicatriz e disse uma palavra muito bonita. (RAQUEL)

RAPAZ – Ele nunca soube o significado. Deslocou-se ao Brasil para rever um certo carioca maluco [que amava desveladamente o Botafogo e os poemas de Catulo] foi com ele ver essa tão célebre equipe do Santos, ficou olhando só para Pelé. (CARIOCA MALUCO)

ZITO – E foi Zito quem marcou um gol espetacular. (ORA)

RAPAZ – Remexeu caixotes de lixo na Venezuela, foi doador de sangue na Etiópia, fez não se sabe bem o quê na Mesopotâmia, teve a sua parte de acidentes de trânsito, terremotos, naufrágios e vulcões em erupção, picadas de mosquitos e lenços brancos no cais, passaportes falsos, interrogatórios, repatriações, equívocos de linguagem e de intenção, brutalidades, acordos tácitos, guaridas múltiplas, e desencontros, e atropelos, acasos loucos, certezas fundas, de tudo um pouco, pediu muitas vezes a esmola que deu depois, viu enterros opulentos e humildes, uma vez, em Bagdá, distribuiu balas e puxa-puxas por vinte e cinco crianças que iam a caminho de um orfanato, a professora fez um olhar bastante severo mas deixou passar, ajudou cegos a atravessar ruas, viajou a jato e em carros de bois, pisou quilômetros de asfalto e outros tantos de terra virgem, entrou por manhãs calmas e saiu por tardes tempestuosas, conheceu a desvairada solidão dos grandes aglomerados e o encontro a sós, consigo próprio, em pontes noturnas sobre o mar, viu a dádiva de tudo em olhares passageiros e a recusa de tudo na dureza de outros olhos,

~~muito desnoite, um certo apelo, desolação, algum pavor, mágoas secretas, suores imensos, fúrias latentes, traições rasteiras, crimes inúteis, e também peitos abertos, contentamento, prazer de nada, foi sol e chuva, risos e lágrimas, cabeça ao vento, cara na lama, moeda falsa, libra esterlina, sangue cuspidor, saliva fresca, dor muscular, rio que não pára, margem que fica, folha que cai, ramo que cresce, ursa maior, lodo profundo, canto e mudez, espírito forte, perna arrastada, bota cambada e pé na areia~~ voltou ao bairro numa certa noite de lua alta, a tranquilidade era absoluta, durmam todos, durmam todos, lembrou-se de Manuel Bandeira e de que estão todos dormindo profundamente, o polícia de ronda olhou para ele de soslaio, não há problema, estou só revendo o bairro da minha infância, parti há muito, muito tempo, não faço barulho, não vou acordar ninguém, é uma peregrinação com passos de veludo, a fadiga deles é tão grande como a sua pobreza e a sua coragem e a sábia arquitetura da alegria, vim só regular a velocidade do sangue com a cadência da passada, quando nascer o novo dia já parti, vou daqui a Montevidéu levar um pedaço de terra da pátria longe, depois sigo para a Pensilvânia, a terra inteira é este bairro e este sonho, esta raiz de convívio universal, estou cheio de mundo, gosto de andar e andar, anda Miranda hás-de encontrar a última fronteira.

#

AUSTIN – Molero observa que o rapaz escolhia muitas vezes as zonas do globo para onde se dirigia só por causa do som das palavras, foi à Pensilvânia por causa do som, a Pensilvânia não lhe interessava, interessava-lhe a palavra, gostava muito da Polônia por causa disso.

#

RAPAZ – E da Groelândia, e da Itália, e de outras palavras, de preferência esdrúxulas, da família do murmúrio ou da âncora, da cólica ou do primogênito, e também do tímbalo e do crisântemo, do rodízio ou do acéfalo, não só o som da palavra mas também o peso e o contorno, a sua seda ou a sua aresta, e do prazer antecipado de poder trabalhar essas palavras no local próprio, descobrir a sua inserção geográfica, atravessou o canal do Panamá por causa do acento tônico no último a, claro que muitas vezes os locais não correspondiam ao som, ou à espessura, ou à densidade da palavra, e vá de fazer as correções necessárias, ~~se um país dificilmente pode ser virado do avesso por não corresponder ao que dele se esperava, não se pode arrasar um supermercado para instalar uma floresta, ou~~

subverter o ruído da serração de madeiras com o cantar do rouxinol, ou fazer com que os relógios não marquem horas, marquem paixões ou a ausência delas, pode-se, contudo, interpretar esse país através de uma palavra que o resume aceitavelmente, e então começaram a aparecer nos seus versos países reais com nomes fictícios, ou palavras fundidas umas nas outras, a Dinacócia, por exemplo, metade Dinamarca, metade Escócia, era, por estranho que pareça, a Bélgica, e isto onde a alquimia ainda balbuciava, porque depois eram as palavras intermináveis, ondulantes ou tensas, ou os monossílabos secos e brevíssimos, e por aí adiante.

#

AUSTIN – Molero procura explicar isto pacientemente a páginas duzentas setenta e seis e seguintes, leva o seu escrúpulo ao ponto de analisar a influência da cedilha no c da palavra França, tudo isto tem que ver, segundo ele, com a aturada espera a dois que fez com Erculano e com outros percursos de ordem estética que ele, Molero, chama de grande especulação crítica dos planos inclinados, os declives aí vou eu do subconsciente.

MISTER DE LUXE – Isso deve ter sido influência da cigana e de sentir comichão nos pés, dizem que os andarilhos sentem essa comichão. De qualquer modo, a Pensilvânia é boa para quem se interessa por hulha, ferro e petróleo, e o nome deriva segundo parece, de um sujeito chamado Penn, de quem o rei de Inglaterra na época era muito amigo.

#

WALTER BRUNO – Para a recolha de elementos Molero teve muitas vezes a prestimosa colaboração de uma agência de investigações disfarçada de escola de dança, estranhamente chamada The Party Is Over, dirigida por um homem não menos estranhamente chamado Walter Bruno Shackleton Confort de Picondrero y Castañochiato, com agentes distribuídos pelas cinco partes do mundo e que recebia informações telefônicas sobre os vestígios deixados pela passagem do rapaz.

AGENTE 1 – Ora de Honolulu, seção Charlie Chan.

AGENTE 2 – Ora de São Francisco, seção Sam Spade.

AGENTE 3 – Ora de Birmingham, seção Miss Marple.

WALTER BRUNO – O referido Picondrero, personagem tão depressa receptiva como apoplética, estava sempre dizendo a Molero, a propósito de nada, eu cá sou um democrata e, logo a seguir, quem manda aqui sou eu.

FERDINANDO PEDIGREE – Tinha um secretário de nome Ferdinando Pedigree, que ensinava pessoas a dançar a rumba durante o dia e que escrevia de noite pequenos relatórios, em linguagem cifrada, dirigidos a Allegro ma non troppo, que era o nome de código de Molero, e metidos em envelopes lambuzados de cola, fita gomada, adesivo e lacre.

JACK CHEESE – Que um outro empregado, Jack Cheese, entregava subrepticamente a Molero, enquanto assobiava e olhava para o teto, dizendo de passagem frases que ele considerava relaxantes, como não se importa de passar pela pastelaria e pedir que me mandem um bolo inglês de quilo e meio? ~~ou gostaria de saber o que o mexeriqueiro do Smith lhe disse a meu respeito.~~

#

AUSTIN – The Party Is Over foi uma boa ajuda, diz Molero, embora tenha apresentado uma conta algo puxada pelos serviços prestados, e na qual estão incluídas as lições de dança que, por camuflagem, Molero recebeu da partenaire de Pedigree.

#

~~PARTENAIRE – Mulher fatalíssima que atendia pelo pseudônimo de Shotlove, tinha cabelo à Veronica Lake e usava Mauser depois de jantar. Fez Molero experimentar o catálogo completo, incluindo aquela dança tropical de passar por debaixo de um pau em posição horizontal, cada vez mais próximo do solo, algo que o deixava sempre com os rins em mísero estado.~~

RAPAZ – ^{AUSTIN!} Quando o rapaz chegou na Pensilvânia deu-lhe logo uma vontade enorme de partir para o Tibet. No Tibet demorou-se um pouco, tirou fotografias do Himalaia, entrou vagamente no comércio do chá, amou perdidamente uma prostituta durante quinze dias e algumas horas, conheceu vários monges, um cão azul, ~~um homem que andava à procura de outro que devia ter um Stradivarius.~~

O HOMEM QUE PROCURA – Esse homem perguntou-lhe várias vezes em dias diferentes, não viu por acaso, aqui no Tibet, um homem com um Stradivarius? é um homem alto, louro, tem uma madeixa rebelde que sacode com um gesto de cabeça, veste camisa roxa e meias da mesma cor, roubou-me o meu querido Stradivarius há vinte e seis anos, vai para vinte e sete.

#

AUSTIN – O rapaz conheceu, ou supõe-se que conheceu, lá num lugar onde um pequeno rio corre ao contrário, o Eremita das Mãos Frias, personagem fabulosa que vivia na margem desse pequeno rio, falando com ele e, segundo Molero, mudando-lhe o curso de vez em quando para passar o tempo,

#

EREMITA DAS MÃOS FRIAS – O Eremita das Mãos Frias andava com um cilindro de relva entrançada debaixo do braço, esse cilindro era um produtor de visões, bastava-se espreitar por ele e via-se aquilo que se desejava no futuro, disse ao rapaz que se aproximasse sem lhe pisar a barba branca que lhe chegava aos pés, e que lhe beijasse a mão.

RAPAZ – O rapaz beijou-lhe a mão e ficou com partículas de gelo nos lábios, ~~que sacudiu disfarçadamente com o dedo indicador da mão direita.~~

EREMITA DAS MÃOS FRIAS – Depois o Eremita das Mãos Frias perguntou-lhe o que se passava, só para pôr o rapaz mais à vontade, porque ele já sabia.

RAPAZ – O rapaz disse que andava à procura da última fronteira, que era o nômade dos nômade, arrastando atrás de si a bagagem das memórias, som de garrafas partidas, um certo negro debruado a vermelho, etecetera.

EREMITA DAS MÃOS FRIAS – Então queres espreitar pelo cilindro da premonição? perguntou-lhe o Eremita, queres conhecer a última fronteira e o que há além dela? então espreita pelo cilindro, a densidade poética dele vai de zero a cem, roda da esquerda para a direita, o cilindro vai contar-te a história do que vai acontecer, para facilitar vamos introduzir na premonição um guarda da última fronteira, cicerone poético de densidade vinte e cinco, tens aí cigarros para ele? um maço pra começar? perfeito, aviso-te que a ingenuidade rutilante do que vais encontrar é, afinal, a tua própria ingenuidade, ele vai contar-te uma história de estrelas e de quarto escuro, ~~claro que há o perigo de aflorarmos aqui uma forma de maniqueísmo excessivamente esquemática, ainda aqui há dias Beizebu se lamentava da, segundo ele, irresponsabilidade com que denunciávamos maldadezinhas inocentes, inibindo-lhe a clientela menos afoita, e daqui à invocação das forças mais malignas e desalmadas é um passe, torna-se indispensável é arrumar devidamente toda essa tralha que chocalha atrás de ti, da infância e de depois, essas memórias saturadas de mundo e esse mundo saturado de memórias, espreita lá pelo cilindro, regista tudo e vai-te embora, a~~

tua mão há-de escrever depois, maquinalmente, o texto premonitório que deixarás para a posteridade, o texto será um monólogo do guarda da última fronteira, o que ele disser pode ser considerado, sucessivamente e conforme a ótica, de: a) febrezinha mística isso passa; b) divinização, como direi?, um pouco naïve do quotidiano; c) verborréia tal e tal, e, pour cause, inconsistente; d) exorcização do real concreto através da evasão e do escapismo; ~~e) science-fiction short story escrita por um dileitante que acabou de ler, momentos antes, versos de Teixeira de Pascoaes; (and so on) Olha, meu filho, temos é de inventariar toda essa tralha, lapidar todos esses diamantes brutos, denominá-los e constelá-los, vamos ver se o interruptor não falha, se Belzebu não anda por aí disfarçado de fog londrino, perfeito, fixa bem na densidade vinte e cinco, calma, rapaz, não me pises a barba e não amarrote o cilindro.~~

DONO DE LOJA DE FERRAGENS – Esta é a história que Molero recolheu no Tibet, da boca do dono de uma loja de ferragens, leitor atento, nas horas vagas, de pergaminhos sagrados e profanos, os mais encarquilhados e indecifráveis, estudava-os com lupa, conversava às vezes com o rapaz enquanto enrolava e desenrolava pergaminhos.

#

AUSTIN – O Eremita das Mãos Frias vivia, efetivamente, lá onde um pequeno rio corria ao contrário, mas Molero não conseguiu encontrá-lo, subiu e desceu colinas, percorreu vales, perguntou a este e àquele, todos eram unânimes em afirmar a existência do Eremita das Mãos Frias, mas o local exato onde ele se encontrava ninguém sabia, era lá onde um pequeno rio corria ao contrário.

#

DONO DA LOJA DE FERRAGENS – O dono da loja de ferragens que, por sinal, era dono do único cão azul conhecido na região, disse-lhe que o rapaz não tinha sido a primeira pessoa que falara com o Eremita e que a história que o rapaz lhe contara parecia-lhe ter toda a verossimilhança se a relacionasse com o que ouvira antes, de outras fontes. Claro que não podia garantir nada, mas o rapaz fora veemente e pedira-lhe para guardar o texto premonitório que já tinha escrito, depois viria buscá-lo, tinha medo de o perder, perdia tudo nas viagens, agora ia ao México desabafar com um ser fascinante de olhar asteca, deixou o texto e partiu para o México.

#

AUSTIN – Molero copiou o texto e reproduziu-o integralmente no relatório. Vou lê-lo, Mister DeLuxe, é só beber um gole de água, tenho a garganta ressequida.

#

O GUARDA DA FRONTEIRA – Aqui ninguém pode passar, há outro caminho para avançar, mas vai dar a outras regiões, não aconselho seja quem for a avançar nessas regiões, todos os que vão para lá ficam presos numa teia de aranha chamada Xantila, o sol não alcança essas tão tremendas e desoladas regiões, apenas uma lua de sombra paira sobre elas, também não chega lá a música das esferas, ou outra música qualquer como a música das veias, ou a da brisa nas folhas das árvores, o silêncio reina sobre um império de águas paradas onde crescem monstros de olhos comidos por piranhas xantilianas, são as regiões das tarântulas incansáveis que tecem a teia de aranha chamada Xantila, todos os que vão para aquelas regiões ficam presos nessa teia de aranha, na rede do ódio, da inveja, do egoísmo e da crueldade, são as regiões tremendas e desoladas do império dos mais apodrecidos oceanos, não há o sentido da orientação, uma mulher alta e perturbada, que partiu para lá há uma semana, nunca mais se soube dela, estou aqui para avisar as pessoas e analisar os passaportes, não tem por acaso um cigarrinho? muito obrigado, sou o último guarda da última fronteira, aqui acaba o mar e a terra, deste lado temos o sol e os seus companheiros, do outro lado as regiões da lua de sombra, estou aqui para cumprir ordens, aconselhar as pessoas e verificar os passaportes, o visto para o sol e os seus companheiros é passado num posto especialmente criado para isso, mas há necessidade de fazer um estágio na Praia de Pensar Nisso, ora mostre-me lá o seu passaporte, hum, hum, o senhor teve sorte em ter chegado hoje, as estrelas estão notavelmente resplandecentes, parece haver festa do lado do sol e dos seus companheiros, a lua de sombra teve de recolher um pouco o seu véu, Xântila fica naquele espaço vazio, para saber as dimensões de Xântila o senhor tem de fazer a soma de todos os precipícios e subtrair-lhe a altura, depois acrescenta-lhe um número à-toa de oceanos de águas paradas e de monstros de olhos comidos, e uma teia de aranha tecida de crueldade e de inveja que vai da falta de luz no coração à falta de luz no pensamento, é a mais tremenda e desolada das regiões, mas volte-se para este lado, há muito tempo que o sol e os seus

companheiros não brilhavam com este esplendor, veja todas estas estrelinhas, cada uma tem seu nome, aquela ali chama-se Miró, é a estrela de um homem que devasta pessoas com a tão manipulada inocência da paleta, aquela é a estrela Bigodes Piaçaba, também chamada de estrela do Pai de Todos, a outra, um pouco mais acima e à esquerda, chama-se Botão de Rosa, que é o nome de um trenó construído por um homem chamado Welles, aquela ali, de papel, chama-se Tom Sawyer, vê aquela ali que tem um brilho alegre? é a estrela James Corbett, um homem que dançava boxe, aquela é a estrela dos Três Cowboys, também chamada de Cooper, de Fonda ou de Wayne, é uma estrela de lata, de pôr no peito, patrulha a cerca da constelação a que pertence, atenta aos movimentos de Xântila, aquela é a estrela Ray Bradbury, tem um cintilar muito dela, íntimo de vastidões, não lhe parece? olhe ali, aquela é a estrela Mãe, lança uma luz pálida, casta, familiar, não tem por acaso outro cigarrinho? muito obrigado, estou incomodando com a minha erudição de almanaque? não? ótimo, eu passo aqui muito tempo sozinho, quando vem aqui alguém gosto de dar dois dedos de conversa, embora não seja permitido por lei, a minha obrigação é ver passaportes, avisar contra as regiões da lua de sombra e passar a guia para a Praia de Pensar Nisso, mas voltemos às estrelas, aquela ali é a Dick Tracy, um polícia à paisana que conseguiu o exato ponto de equilíbrio entre o dever e a solidariedade, ainda me lembro dele quando chegou aqui, conversamos um pouco, tinha muita franqueza no olhar, passei-lhe a guia para a Praia de Pensar Nisso, partiu de chapéu na mão, depois temos a estrela Aurora, lúcida e louca, nasceu de uma máquina de escrever sem teclas, e a estrela Morango, ou estrela Wilson, ortodoxa e desorbitada, toca-se lá Stravinsky em inebriantes noites floridas, olhe agora para aquela galáxia, para a luz maravilhosa que irradia, os entendidos sabem o nome de todas elas, eu conheço algumas, é a de Mozart, a de Rimbaud, a de Gorki, a de Van Gogh, a de Bach, a de Eluard, a de Dostoiewski, a de Neruda, a de Goya, a de Cesário, aquela ali, muito intensa, é a de Beethoven, e temos as outras estrelinhas, aquela ali é a do Vampiro Humano, um homem que pintava com amor pequenas peças de cerâmica, a outra, ainda, em formação, é a de Zuca, trata-se de uma estrela azougada para a qual é preciso muita atenção, para que não vá aproximar-se das regiões da lua de sombra, a outra, ainda mais pequenina, um pouco atrás e à direita, é a estrela do Descoiso, como vê isto é o resultado da preparação de tudo o que é substância química com luz própria, não conheço a fórmula, não sou entendido, mas é um grande laboratório onde se elimina o egoísmo, a crueldade, a inveja e o ódio, é tudo triturado na máquina marítima da Praia de Pensar Nisso, ficam lá todas as impurezas, desgostos e más recordações, sons de garrafas partidas enchendo a noite, é de lá que se parte para o sol e os seus companheiros, onde se vai reencontrar um ginasta sem cadeira de rodas, um corpo deitado sobre outro com uma grande paz no

coração, todas as estrelas estão ligadas por canais invisíveis, é o maior e o mais harmonioso de todos os labirintos, se não fosse pensar que estava abusando da sua generosidade pedia-lhe outro cigarrinho, muito obrigado, já vi que está interessado em que lhe passe a guia para a Praia de Pensar Nisso, a Praia de Pensar Nisso é banhada pela mais transparente das águas, o senhor transformar-se-á em estrela sem dar por isso, o processo não é nada penoso, apenas exige que haja um grande espaço em volta onde a sombra e o silêncio de Xântila não penetrem, pode fazer uma muralha com pessoas amadas, um curta-metragem de Carlitos, o Trem de Ferro de Manuel Bandeira, um palhaço pobre, tolerância, um aperto de mão muito firme, a revolta tão generosa de algumas páginas de Camus, um corpo de mulher inteiramente nu, a entrega de amor sobre ela, o cheiro das algas nos seus cabelos, a trompeta dilacerada de Boris Vian, a límpida sujidade de um mineiro, o companheirismo subterrâneo de Bogart, o esforço dos pescadores puxando as redes, uma flauta, a mágica de Mozart ou só, e basta, a de um pastor, um filme de Fellini, o avião de Saint-Exupéry que se perdeu não se sabe onde, o que há de músculo e de suor nas pirâmides do Egito, os sonhos de todos os homens que morreram pela liberdade dos outros, a exatidão de uma montanha ao amanhecer, e a outra, aquela que Miguel Ângelo sonhou esculpir, o cheiro do pão saindo do forno, os quatro heterônimos da estrela Pessoa, a valeta onde Poe pousou a cabeça antes de morrer, Shakespeare escrevendo eternidade à luz de vela, Cervantes cismando Dom Quixote no catre da masmorra, Guevara ardendo no incêndio de se dar, as veias de Balzac estalando a pedra de Rodin, a ponte construída por Verne entre o passado e o futuro, Robert Rossen ensinando a Paul Newman sobre quanto está em jogo num só jogo de bilhar, um quadro de Velásquez, outro de Cézanne, outro de Matisse, um velho marinheiro bebendo o cais que o mar é pouco, um letreiro de ponta a ponta reivindicando aos deuses AS ESTRELAS SOMOS NÓS, depois o senhor partirá, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, fire, agarre-se bem ao fundilho das calças do navegador, um marciano naturalizado terrestre que atende pelo número 555, aconselho-o a que tenha cuidado com a porta que diz excrementos líricos, foi idéia de um cientista da Nasa, que foi apanhado um dia achando a raiz quadrada de um poema de Verlaine e que quis resolver, com a idéia da porta, o problema do excesso de peso denunciado pelo boletim meteorológico de bordo, o cientista já foi advertido e reconheceu o seu erro, mas a porta, entretanto, autonomizou-se e abre quando lhe apetece, com um risinho que você pode combater com uma reza dirigida a Santo Antonio, daquelas com som mágico, uma coisa assim Santo Antoninho Santo Antonieta paralapapim paralapapeta, de qualquer modo agarre-se bem ao 555, ele tem óculos que esbranquiçam escuridões e escuridões, eu talvez o veja passar daqui, vi passar aquele que haveria de ser a estrela Bigodes Piaçaba, outros não dou pela passagem deles, a comissão

fiscalizadora da fronteira é que registra, há uma nova estrela chamada Torga, o que grita a voz do chão que dentro de si não cala, ou uma nova estrela chamada Truffaut, a informação chega e a comissão registra, tem as cópias das guias que eu passo para a Praia de Pensar Nisso, é só pôr o sinal confere, dar o nome de batismo e desimpedir para a viagem, com a vassourada de praxe, eu estou aqui há muito tempo, às vezes sinto-me um pouco sozinho, o que me vale é a companhia dos livros que fazem parte do métier, Sócrates, Spinoza, Nietzsche e Marx, um pouco de Nero Wolfe ou de Arséne Lupin na hora de recreio, Liszt e Debussy ao piano depois do lanche, Totó e o Gordo e o Magro na salinha de projeções, o último Bergman ou o primeiro Eisenstein, retrospectivas do neo-realismo italiano que começam sempre, a meu pedido, com Roma, Cidade Aberta, esta noite tenho duas reprises das antigas, depois de amanhã parece que é um Huston, creio que o Tesouro da Sierra Madre, e um Hitchcock qualquer, digo-lhe, amigo, o cinema é um álbum, o mais fabuloso e embriagador dos álbuns imaginários, mas voltemos ao trabalho, já não via tanta luz desde que passou por aqui o homem chamado Leduc, que teve a gentileza de me enviar, depois de luzir, um exemplar de A Maravilosa Viagem de Nils Olgersson Através da Suécia, mas que isto fique entre nós, um guarda não deve receber presentes por ajudar seja quem for a brilhar, ora aqui tem a sua guia; tome lá o seu passaporte e uma foto da Greta Garbo na Rainha Cristina, formato 18x24, que é o brinde desta semana, agora tenho que o deixar, a lâmpada da recepção está dando sinal, foi alguém que chegou, mas que é aquilo? um avião só com uma asa? adeus amigo, tive muito prazer em conhecê-lo, sou o guarda mais antigo da última fronteira, quando chegar o devido tempo também irei para a Praia de Pensar Nisso, felicidades, não largue o 555, é só um momento senhor aviador, adeus, adeus, obrigado pelo maço de cigarros, chamo-me Clarimundo, talvez nos encontremos na estrela-trenó do homem chamado Welles.

#

AUSTIN – Testamento, alegoria, êxtase sideral, conto infantil em escala interestelar, ou seja lá o que for, certo é que Moleró partiu para o México, deixando ao tibetano da loja de ferragens a incumbência de entrar em contato com ele no caso de o rapaz regressar. Agradeceu-lhe em dólares e partiu para o México. Não vale a pena contar-lhe pormenorizadamente, Mister DeLuxe, o que houve de cordilheiras e outros obstáculos no caminho de Moleró para encontrar um ser humano fascinante, nem homem nem mulher, com a sabedoria circulando no seu olhar asteca. Moleró diz que nem deseja isso ao

seu maior inimigo, passou fome e sede, ~~caiu do alto de uma ruína quando perscrutava o horizonte com a mão em pala na testa, ia quebrando a perna direita, continuou a andar coxeando,~~ comeu plantas que não constam de qualquer compêndio de botânica e bichos de que só ele conhece a existência, teve febre, delirou, veio-lhe a desinteria, quem lhe valeu foi uma velhinha com mais de duzentos anos que lhe deu uma beberagem que sabia a ferrugem, clara de ovo e mousse de sapo, se é que alguém alguma vez soube o sabor da mousse de sapo, isto é o que ele diz, a velhinha acabou por informá-lo, sem falar, Molero supõe que através de uma forma altamente sutil de transmissão de pensamento, que o ser fascinante de olhar asteca rondava as ruínas mais antigas, as pedras das grandes memórias cristalizadas, guerreiras e sacerdotais. Molero seguiu viagem coxeando, andou de ruína em ruína, tropeçou em pedras, subiu e desceu, a certa altura, na mais alta das ruínas, ~~com a mão em pala na testa e uma grande dor nos rins que ficaram para sempre susceptíveis desde as lições de dança na The Party Is Over,~~ divisou bem a seus pés uma sombra fascinante orlada de sabedoria, vulto nem de homem nem de mulher, desceu apressadamente aos trambolhões e encarou o mais asteca de todos os olhares, ali estava ele, remoto e indecifrável, um olho guerreiro e outro sacerdotal. Molero começou então uma desmultiplicadíssima tentativa de comunicação, falou-lhe em sete línguas, do espanhol arcaico ao inglês de Richard Widmark, fez desenhos no chão poeirento, alternou gestos brandos com gestos frenéticos, fez com a boca o som de garrafas partidas, golpeou a palma da mão com o canivete e debruou de sangue o lenço preto do bolso do casaco. Acabou por sentar-se no chão, cansado de não poder mais, vencido pela mais impenetrável das imobilidades.



O SER – Então, o ser fascinante de olhar asteca fez um movimento retirado de uma estátua quando acorda, tirou uma fotografia não se sabe donde, mostrou-a a Molero, era uma fotografia antiga do rapaz em roupinha de marinheiro, apontou para o Sol um dedo esticado, voltou as costas e foi-se embora para qualquer outra ruína.



AUSTIN – Molero ficou sentado no chão, a mão esquerda sobre os rins, a direita em pala na testa, olhando perplexo o Sol dardejante do meio-dia mais alto e luminoso da sua existência. (*Grande pausa.*) Molero regressou então, e

está fazendo uma pequena cura de repouso e de desintoxicação, as mudanças de clima e de alimentação depauperaram-no bastante. Estive com ele há dias, tinha concluído criteriosamente o relatório, entregou-me e disse-me que a sua única preocupação de momento é sair da casa de saúde a tempo de pegar ainda em cartaz um filme com o Rex Harrison, e irem os três, ele, a sua querida filhinha, sic, e o Rex Harrison, procurar o Grande Caracol Cor-de-Rosa de John Dolittle. (*Austin faz uma pausa e sorri.*) Manda cumprimentos para Mister DeLuxe e, na última página do relatório, antes das folhas amarelas para os inventários, escreveu à margem, a tinta verde e num passe que me disse pessoalmente ser de mágica, parafraseando Zuca: voilá, desapareceu no ar como o Mandrake.

MISTER DE LUXE – (*Levantando o auscultador do telefone e começando a discar um número.*) Austin, dê a Molero as férias indispensáveis a uma convalescença perfeita, pagas e com bônus, dê-lhe também um abraço meu, mande passar o relatório a limpo depois de Computer o submeter a análise, para eu o levar a quem de direito, e entregue o assunto a outro homem do departamento, talvez Octopus, que está livre. Ele que comece onde Molero acabou.

Fim do romance amulhercariocalhado.

Dezembro de 2002.

AFF