



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**  
**UNIRIO**  
**CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC**

**JOSÉ DE IPANEMA MOREIRA POMPEU DE SOUZA BRASIL**

**O ATOR RADICAL – FABULAÇÃO, PRESENÇA E MITO**

**RIO DE JANEIRO**

**2012**

**JOSÉ DE IPANEMA MOREIRA POMPEU DE SOUZA BRASIL**

**O ATOR RADICAL – FABULAÇÃO, PRESENÇA E MITO**

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, para obtenção do título de Mestre.

Orientador: José Luiz Ligiéro Coelho

**RIO DE JANEIRO**

**2012**

B823

Brasil, José de Ipanema Moreira Pompeu de Souza  
O ator radical – fabulação, presença e mito / José de Ipanema Moreira  
Pompeu de Souza Brasil, 2012.  
103f. ; 30 cm

Orientador: José Luiz Ligiéro Coelho.

Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado  
do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

1. Teatro – Filosofia. 2. Teatro radical brasileiro. 3. Poética teatral.  
4. Atores – Formação. 5. Presença cênica (Conceito filosófico). 6. Fabulação  
(Conceito filosófico). 7. Mito. 8. Efeito de distanciamento I. Coelho, José Luiz  
Ligiéro. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras  
e Artes. Curso de Mestrado em Artes Cênicas. III. Título.

CDD – 792. 01



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO  
Centro de Letras e Artes - CLA  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

**“O ATOR RADICAL - FABULAÇÃO, PRESENÇA E MITO”**

por

JOSÉ DE IPANEMA MOREIRA POMPEU DE SOUZA BRASIL

***Dissertação de Mestrado***

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Luiz Ligiero Coelho - Orientador

Profa. Dra. Mônica Braga Marçal Dominé (IFCE)

Profa. Dra. Tânia Alice Feix (UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação:

aprovada

Rio de Janeiro, RJ, em 14 de setembro de 2012

## DECLARAÇÃO

Declaro, para fins de prova junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, que fiz a revisão gramatical da dissertação: *O Ator Radical – Fabulação, Presença e Mito*, de autoria de José de Ipanema Moreira Pompeu de Souza Brasil.

Rio de Janeiro, 23 de agosto de 2012.

Flávia Marinho Bernat

Flávia Marinho Bernat

IFP 08524662-7

CPF 025915667-12

A Alexandra Marinho, que reescreve todos os dias  
o conceito de companheirismo.

## **AGRADECIMENTOS**

A Ricardo Guilherme, meu grande mestre e o de várias gerações do teatro.

A Zeca Ligiéro, pelas oportunidades únicas e por sua imensa cultura.

A João Andrade, pelo carinho e contribuição à presente pesquisa e por seu amor ao teatro.

A Gilson Brandão que, ao compartilhar seus arquivos pessoais deu nova dimensão ao meu trabalho.

A Diego Mesquita, ator e amigo de verdade.

*“Home - is where I want to be  
But I guess I'm already there” (David Byrne)*

## RESUMO

A presente dissertação de mestrado analisa o trabalho do ator na poética chamada *Teatro Radical Brasileiro* (TRB) por meio de conceitos decorrentes da interpretação das obras de Bertolt Brecht (dialética), Jerzy Grotowski (teatro pobre) e Eugênio Barba (antropologia teatral). Os princípios teóricos do TRB são avaliados com base nos estudos do ator cearense Ricardo Guilherme. A fabulação do ator radical e sua presença cênica são contextualizadas por meio dos estudos sobre a fábula brechtiana de Lehmann, a *altermodernidade* de Bourriaud e a *produção de presença* de Gumbrecht. Os procedimentos do TRB foram organizados desde 1988 a partir de duas motivações: que o ator deve concentrar em si a responsabilidade pelo fenômeno da teatralidade e integrar-se à cultura de seu povo. Teatro Radical Brasileiro é uma poética teatral, um conjunto de reflexões, que contém princípios teóricos destinados à preparação do ator e que define procedimentos para a montagem de espetáculos teatrais.

**Palavras-chave:** Teatro Radical, poética, teoria de teatro, ator, radical, presença cênica, fabulação, mito, treinamento, efeito de distanciamento.

## ABSTRACT

This study analyses the actor's technique in the poetics known as *Teatro Radical Brasileiro* (TRB) under the concepts arising from the interpretation of the works of Bertolt Brecht (dialectic), Jerzy Grotowski (*poor theater*) and Eugênio Barba (theatrical anthropology). The proceedings of the TRB are evaluated according to the studies of the actor Ricardo Guilherme. The radical actor's capacity to fabulate and his stage presence will be contextualized by means of the studies on the brechtian fable by Lehmann, on the altermodernity by Bourriaud and on production of presence by Gumbrecht. The theoretical framework of the TRB was organized since 1988 based on two motivations: that the actor should be the focus of the theatricality phenomenon and should be integrated into his own culture. Teatro Radical Brasileiro is a theatrical poetic consisting of a methodology whose objectives are to support the actor's work on his preparation to enter the scene and to provide theoretical concepts intended for the assembly of theatrical presentations.

**Key words:** Radical Theater, poetics, theatrical theory, actor, radical, stage presence, fabulation, mith, training, distancing effect.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – A essência radical da cena de <i>Curral Grande</i>	13
Imagem 2 – A árvore radical	35
Imagem 3 – <i>T'aichi T'u</i> , o símbolo Taoista	36
Imagem 4 – A persona arquetípica do índio	40
Imagem 5 – O <i>locus</i> da maleta de retirante	41
Imagem 6 – Diagrama esquemático das forças que regem as ações físicas em <i>A Divina Comédia de Dante e Moacir</i>	46
Imagem 7 – Divulgação da temporada carioca de <i>Bravíssimo!</i>	48
Imagem 8 – O narrador no espetáculo <i>Bravíssimo!</i>	49
Imagem 9 – A ação física radical em <i>Bravíssimo!</i>	51
Imagem 10 – Diagrama esquemático das forças que regem as ações físicas em <i>Bravíssimo!</i>	52
Imagem 11 – Guilherme na primeira versão de <i>Bravíssimo!</i>	53
Imagem 12 – A dialética gestual de Gilson Brandão em <i>68.com.br</i> . braços apontam para sentidos opostos	59
Imagem 13 – João Andrade e o nascimento como estética da raiz em <i>Babel – Solo Número 1</i>	60
Imagem 14 – Gilson Brandão em <i>Pessoa Persona</i>	61
Imagem 15 – Gilson Brandão e Eugênia Siebra em <i>Merda</i> (como <i>Pessoa Persona</i> , cumpriu temporada em Portugal)	61
Imagem 16 – Cena da peça <i>A menina dos cabelos de capim</i>	61
Imagem 17 – Eugênia Siebra na peça <i>A</i>	71
Imagem 18 – Maria Vitória e Ricardo Guilherme em <i>A Lição</i>	74
Imagem 19 – Guilherme em sua primeira montagem de <i>Apareceu a Margarida</i> , de 1981	76

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 TEATRO RADICAL BRASILEIRO	15
1.1 Antecedentes históricos e ideológicos	15
1.2 Conceitos fundamentais	20
2 DUAS EXPERIÊNCIAS RADICAIS	38
2.1 <i>A Divina Comédia de Dante e Moacir</i>	38
2.1.1 A montagem de <i>A Divina Comédia de Dante e Moacir</i>	44
2.2 O espetáculo solo <i>Bravíssimo!</i>	47
2.2.1 Aspectos de <i>Bravíssimo!</i>	51
3 O ATOR RADICAL E A PRESENÇA CÊNICA	57
4 O TEATRO RADICAL E A CRÍTICA	68
ASPECTOS CONCLUSIVOS	73
BIBLIOGRAFIA	78
ANEXOS	81

## INTRODUÇÃO

O Teatro Radical Brasileiro (TRB) é uma poética teatral, um conjunto de reflexões, princípios e procedimentos destinados à preparação do ator e à montagem de espetáculos teatrais. A radicalidade da poética dirige-se à investigação das raízes fundamentais do fenômeno da teatralidade e seus pressupostos foram elaborados a partir de 1988 pelo ator, dramaturgo, diretor, professor, pesquisador e um dos fundadores do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Ceará (UFC), Ricardo Guilherme<sup>1</sup>.

A presente pesquisa analisa o trabalho do ator radical a partir de dois espetáculos criados de acordo com os procedimentos do TRB: *A Divina Comédia de Dante e Moacir* e *Bravíssimo!*, ambos contam com criação, atuação e dramaturgia de Ricardo Guilherme.

A técnica do ator do TRB, observada pelo prisma de sua capacidade de *fabulação* e de sua *presença cênica*, representa o foco deste trabalho. Esses conceitos terão como referência os estudos de Lehmann sobre a fábula brechtiana (2009), de Gumbrecht sobre a *produção de presença* (2010) e de Bourriaud sobre a *altermodernidade* (2011).

O TRB se associa ao teatro dialético brechtiano pelo tratamento dado à fábula e à narração, ao *teatro pobre* grotowskiano por considerar o ator o emissor de todos os efeitos da teatralidade e ainda à antropologia teatral de Barba em seus estudos sobre a presença cênica. A fábula, entendida como o relato que o ator empreende, na versão radical sofre interferência dos gestos, que não refletem mimeticamente as situações do texto, mas uma tomada de posição sobre o tema do espetáculo. O ator alterna frequentemente entre a função de narrador, que apresenta o enredo da peça,

---

<sup>1</sup> Ricardo Guilherme Vieira dos Santos, nascido em Fortaleza em 1955, tem quarenta e dois anos de carreira, é escritor de dezesseis livros publicados pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, pela Fundação Cultural de Fortaleza e pela Fundação Demócrito Rocha. Detentor da cadeira 38 da Academia Cearense de Letras e Jornalismo, é criador do Grupo Pesquisa (1978) e um dos integrantes da equipe fundadora da Televisão Educativa do Ceará (hoje TVC) e da Rádio Universitária de Fortaleza. Professor da Universidade Federal do Ceará (UFC) desde 1979, é historiador do teatro cearense e pesquisador premiado pelo Ministério da Cultura na década de 1970. Organizador do Museu Cearense de Teatro (1975, atual Doc-Teatro da UFC), é reconhecido com o título de notório saber na UFC, na Universidade Federal da Paraíba e na Universidade de Brasília. Nessas duas últimas instituições obteve respectivamente os títulos de especialista em arte-educação e em comunicação social. Em sua trajetória nacional e internacional figuram temporadas em países da Europa, África e das Américas, e prêmios, como o de dramaturgia concedido em 1987 pela UNESCO. Tem em seu currículo mais de cem espetáculos de teatro, sendo cerca de cinquenta e quatro deles influenciados pelos princípios radicais. Reside em Fortaleza.

e a de personagem, que encarna o enredo. No entanto, o personagem no TRB, quando comparado à concepção do personagem no teatro dramático, sofre um enfraquecimento em sua estrutura porque é configurado parcialmente, como uma persona, uma máscara cênica imaginária concebida pelo ator. Já a herança grotowskiana no TRB pode ser verificada em sua encenação, desenvolvida sem efeitos decorativos e reduzida à simples presença do ator diante do espectador. A perspectiva de Barba por sua vez é acionada com o objetivo de investigar as técnicas de atuação radicais pela sua contribuição ao entendimento da presença cênica por meio do que ele chama de pré-expressividade ou bios cênico.

Ao longo de suas pesquisas, Guilherme desenvolveu procedimentos chamados por ele de *modus faciendi*, uma maneira de pensar a técnica do ator e de encenar espetáculos. O processo foi inicialmente desenvolvido com o *Grupo Pesquisa* e posteriormente com a *Associação de Teatro Radicais Livres*, coletivos teatrais da cidade de Fortaleza, no Ceará, durante as décadas de 1980 e 1990. Influenciado por suas leituras de Brecht, Grotowski, Barba e de outras referências, Guilherme organizou os princípios teóricos do Teatro Radical baseado em duas constatações particulares: a de que o ator deve concentrar em si a responsabilidade pelo fenômeno da teatralidade e conhecer plenamente a cultura de seu povo.

As inquietações iniciais que levaram Ricardo Guilherme a escrever os princípios do Teatro Radical dizem respeito ao perfil humanista que os atores devem possuir e ao conhecimento de suas raízes culturais, que se traduz no propósito de se debruçar sobre as manifestações da cultura que criam uma identidade coletiva compartilhada e de procurar condensá-las na cena.

Em 2007, conheci Ricardo Guilherme por meio de seu trabalho acadêmico como docente do Curso de Arte Dramática (CAD)<sup>2</sup> da Universidade Federal do Ceará (UFC), em Fortaleza. No programa do curso, ele desenvolveu a disciplina *Estudos Transversais de Teatro* por meio de aulas-espetáculo baseadas em sua obra teatral. A estratégia pedagógica escolhida por Guilherme, de leituras

---

<sup>2</sup> O Curso de Arte Dramática (CAD), curso livre e profissionalizante da UFC, foi um dos primeiros cursos dedicados à formação de atores no Brasil. Seu surgimento, no ano de 1965, é fruto dos esforços de Waldemar Garcia, ator e diretor nascido no Crato em 1902 e morto em 1985, considerado o mestre do encenador Aderbal Freire Filho e dos atores Emiliano Queiroz e B. de Paiva, o próprio B. de Paiva, ator e gestor cultural nascido em Fortaleza em 1932 e Paschoal Carlos Magno, ator, teatrólogo, renovador do teatro brasileiro, nascido no Rio de Janeiro em 1906 e morto em 1980. Em 2010, o CAD transformou-se no curso superior de licenciatura em teatro.

dramatizadas do repertório radical seguidas de debate, revelou extrema concisão e potente concentração do fenômeno teatral no corpo e na expressividade do ator.

A partir do desenvolvimento do curso e do contato com uma vasta bibliografia, alguns questionamentos começavam a surgir. Quais as possibilidades para a prática teatral que se dedica a encenações não realistas? O que é presença cênica? Mas uma pergunta em especial me chamava a atenção: há alguma singularidade no trabalho do ator radical e, caso positivo, de que maneira ela se manifesta?

Vislumbrei a possibilidade de aprofundar os questionamentos e tentar compreender a maneira pela qual o trabalho do ator radical diverge de práticas cênicas dedicadas a encenações realistas. Inspirado na expressão usada por Sérgio de Carvalho, perguntei-me se o TRB seria apenas um tipo de “encenação delirante”<sup>3</sup>, ou se seu alcance poderia ser digno de reflexão, como propunha o ator-encenador. Apontando as possibilidades de aplicação da poética, Guilherme destaca na pesquisa de Quinto<sup>4</sup>:

A aplicabilidade do Radical não exige um tipo específico de dramaturgia ou um pré-determinado contexto cultural. Cada cultura tem a sua radicalidade a ser investigada e o teatro de cada país ou região pode deixar se reger pela ideia de síntese conflitual que nós defendemos. (2006: 336)

Como espectador, havia percebido algumas semelhanças entre o trabalho do ator cearense e a cena de alguns espetáculos. Na peça *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Brecht, dirigida por Heiner Muller, apresentada no Teatro Berliner Ensemble de Berlim em 2007, observei na atuação do protagonista Martin Wuttke a técnica do *gestus* social brechtiano, que quebra a lógica mimética entre a encenação e o texto. No mesmo ano, assistindo ao vídeo do espetáculo *O Príncipe Constante*, de 1965, no Instituto Grotowski de Wrocław, na Polônia, percebi a expressividade do corpo do ator no centro das atenções. Ainda em 2007, *Fábulas de La Fontaine*, peça com direção de Bob Wilson, no Teatro *Comédie Française* de Paris, deixou clara a força que as imagens podem adquirir no palco.

---

<sup>3</sup> Apresentação do livro de Hans Thies Lehmann: *Teatro Pós Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007 (p.15).

<sup>4</sup> Dissertação de mestrado em educação brasileira defendida em 2006 por Maria Edneia Gonçalves Quinto na Universidade Federal do Ceará. O título do trabalho é “As significações sobre o trabalho com a imaginação na artesanaria da cena do Teatro Radical Brasileiro”.

**Imagem 1 – A essência radical da cena de *Curral Grande***



**Fonte: Fotografia de Carol Veras**

Finalmente, a atuação no espetáculo *Curral Grande*<sup>5</sup> (Imagem 1) proporcionou-me experiência com a tentativa de concentrar a cena no ator. Essa ideia é um objetivo dos procedimentos radicais e encontra ressonância com a teatralidade do ponto de vista de Artaud, que chamou a atenção para o excessivo destaque que o texto possuía comparado à encenação:

Como é que no teatro, pelo menos no teatro tal como o conhecemos na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo que é especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão através do discurso, das palavras ou, se preferirmos, tudo que não está contido no diálogo (o próprio diálogo considerado em função de suas possibilidades de sonorização na cena, e das exigências dessa sonorização) seja deixado em segundo plano? (1999:35)

*Curral Grande* procurou reduzir a cena à expressividade do rosto, mãos e pés dos atores. O palco completamente nu, os corpos dos atores cobertos pelo figurino preto e a rotunda igualmente escura configuravam uma tentativa de fazer com que a atenção dos espectadores não se dispersasse em nenhum outro elemento cênico.

Passei a me questionar de que maneira o TRB se apropriava dessas ideias para implementá-las com regras próprias em cena. A partir daí constatei que a observação do trabalho de Guilherme como pedagogo, diretor, autor e ator se

<sup>5</sup> Espetáculo teatral de formatura da turma de 2007 do CAD que estreou em 6 de setembro de 2008, na sala Nadir Sabóia do Theatro José de Alencar, em Fortaleza. A peça é baseada no texto homônimo de Marcos Barbosa, professor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, e contou com a direção de João Andrade, também professor do CAD e supervisão de Ricardo Guilherme.

configurou como uma experiência válida para o aprofundamento dos meus estudos pois o TRB parecia conciliar várias tendências do teatro europeu aplicando-as à realidade do teatro no Ceará.

Por último, acredito ainda colaborar para o aprofundamento da compreensão de uma técnica teatral inicialmente pouco conhecida no Brasil ao dar prosseguimento e complementar as pesquisas inaugurais de Maria Ednéia Gonçalves Quinto sobre o tema. A pesquisadora cearense, ao propor um pensamento sobre a formação do arte-educador a partir do espetáculo radical *Tempo Temporão*, desenvolve o conceito de imaginação atrelado à concepção da encenação chamada de “artesanaria da cena”. Já o presente estudo debruça-se sobre a perspectiva do ator em seu processo original de preparação usando como exemplos as peças *A Divina Comédia de Dante* e *Moacir e Bravíssimo!*.

## 1. TEATRO RADICAL BRASILEIRO

### 1.1 Antecedentes históricos e ideológicos

Uma das preocupações de Ricardo Guilherme como pedagogo e professor do CAD, era a ética teatral aliada a um treinamento não ortodoxo do ator, configurado num procedimento singular. O ator do TRB, ao percorrer o procedimento, traduz na cena o que poderíamos chamar de radicalização da *pobreza* grotowskiana porque além de retirar da cena os elementos cenográficos decorativos, restringe ao mínimo a gestualidade do ator.

Assim como no teatro pobre, o TRB dedica-se a trabalhar com uma compreensão da essência do teatro, o que o fundamenta e o caracteriza: a presença de um ator diante de um espectador. A diferença primordial entre as duas teorias, pelo menos sob o ponto de vista da cena, é que as ações físicas radicais que vemos no palco se resumem a somente uma, dividida dialeticamente em dois polos opostos que se influenciam mutuamente. Um polo simboliza uma posição a favor da ideia central do espetáculo e o outro polo simboliza uma oposição.

As aulas-espetáculo de Guilherme, inspiradas no formato popularizado por Ariano Suassuna, mostravam indícios dessas ideias, dramatizavam seu repertório de textos e apresentavam um panorama sucinto do teatro brasileiro e mundial. Esses encontros tinham como propósito transmitir o conteúdo programático previsto, mas principalmente estabelecer uma ética básica do fazer teatral fundada na responsabilidade do ator como estudioso de sua arte e de sua cultura. Isso significa assumir o compromisso de dedicar-se ao entendimento das manifestações culturais de sua terra de origem para, a partir delas, construir uma visão de mundo dita humanista em que o homem cearense e brasileiro figurasse como referência central. Denise Stoklos justifica uma visão semelhante ao comentar os tempos atuais: “Neste momento em que a tecnologia é a palavra de comando, propostas que venham na contramão serão humanistas.” (1993: 46)

Constatando o interesse de Guilherme em traduzir essa ética no treinamento do ator, entendi a motivação que o conduziu, como um dos principais influenciadores ideológicos do CAD, a publicar em 20 de julho de 1988, no jornal Correio Brasiliense, o artigo-manifesto inaugural do TRB. Ele aponta:

eu verificava na formação dos jovens atores brasileiros desinformações sobre o homem do Brasil, seus arquétipos, seu inconsciente coletivo. Percebia, por exemplo, que, em geral, no ensino formal ou informal de teatro, os atores não eram e ainda não são treinados no referencial brasileiro das lendas, dos gestos, dos mitos brasileiros. Há toda uma geração teatral emergente que desconhece os nossos referenciais antropológicos e que, mesmo formada por atores brasileiros, não sabe ser brasileira. Urgia, portanto, uma instância de treinamento e uma proposta de teatro que fundamentasse uma consciência de brasilidade. Não uma postura xenófoba mas algo que considerasse o Homem no Homem Brasileiro, a ontologia que o faz, apesar e em função mesmo da universalidade, não se dissociar do legado cultural telúrico. (apud QUINTO, 2006:258)

A brasilidade, termo recorrente nas investigações do Teatro Radical, é aqui entendida como as características que distinguem o brasileiro de outros povos. O país, sendo fruto das mútuas influências de europeus, africanos, índios e de outras etnias, é visto pelo TRB como a síntese desses povos e não como a soma de seus elementos culturais. Darcy Ribeiro, analisando a origem da consciência de ser brasileiro, constrói uma visão sobre o conceito de brasilidade absorvida pelo TRB:

Nenhum índio criado na aldeia, creio eu, jamais virou um brasileiro, tão irreduzível é a identificação étnica. Já o filho da índia, gerado por um estrangeiro, branco ou preto, se perguntaria quem era, se já não era índio, nem tampouco branco ou preto. Seria ele o protobrasileiro, construído como um negativo feito de sua ausência de etnicidade? Buscando uma identidade grupal reconhecível para deixar de ser ninguém, ele se viu forçado a gerar sua própria identificação (2010: 117)

Referindo-se à influência africana, Ribeiro usa um termo paradigmático para ilustrar esse processo de construção do brasileiro como a junção de povos diversos que formam um novo ser: “o negro teve uma importância crucial (...) que remarcou o *amálgama* racial e cultural brasileiro com suas cores mais fortes.” (2010:102)

O que Ribeiro parece apontar é que o “protobrasileiro”, vendo-se como um estrangeiro no ninho, misto de portugueses, índios nativos e negros, começou a organizar, de forma mais ou menos consciente, um projeto de construção de sua identidade. Esse processo não se deu como um espelhamento de partes das características étnicas ou culturais de cada uma daquelas raças diferentes, mas como um povo completamente novo, tão transformado pelo ar dos trópicos, que não se reconhecia herdeiro direto nem de brancos, nem de indígenas e nem de africanos.

A síntese na ótica radical decorre desse raciocínio e consiste na capacidade de se transformar em outro, de ser único, de ser exclusivo. O TRB entende o

brasileiro por meio de sua maneira transdisciplinar, transcultural, dotado de capacidade de reprocessar influências e de se transformar, moldando-se como o amálgama de Ribeiro. A multiculturalidade pós-modernista é compreendida como a justaposição de culturas diversas que não formam um novo ser, mas uma “colcha de retalhos culturais” sem identidade própria. A abordagem radical, no entanto, entende o brasileiro como a síntese transcultural forjada pela mútua influência de regiões e contextos diversos, da retroalimentação de experiências de povos que aqui se estabeleceram. A brasilidade radical associa-se à identificação do ser com sua terra, com sua cultura de origem.

O discurso radical parece estabelecer uma certa dose de simplificação ufanista da realidade brasileira por desconsiderar na brasilidade o efeito da opressão racial e de classes intensificada pelo poder embranquecedor português. O TRB, ao sistematizar uma leitura possível da origem do brasileiro com fins didáticos, pode resvalar numa ingenuidade capaz de amortecer seu impacto como empreendimento artístico.

Como decorrência da brasilidade, a pan-brasilidade, termo cunhado por Guilherme para referir-se à compreensão holística da condição de ser brasileiro, é o entendimento das conjunturas cultural, histórica e social do Brasil. Observar a brasilidade de forma “pan”, ampla, é compreender as manifestações da identidade que perduram ao longo do tempo em nível subconsciente. Explicando a pan-brasilidade mais detalhadamente, Guilherme apontou no Curso de Encenadores Radicais realizado em setembro de 2000:

O que desejamos pesquisar e expressar é a pan-brasilidade entendida não como a soma, a junção das referências míticas da antropologia cultural do Brasil, mas sim como a interseção, a correlação desses mitos que nos caracterizam enquanto povo. A proposta, portanto, é detectar em meio à diversidade de influências de nossa formação cultural as analogias, as correlações de significado. Entendemos que as culturas, nas suas variadas mentalidades determinadas por tempos diversos e pelas experiências históricas de cada povo, refletem arquétipos. As culturas se apropriam desses arquétipos e os expressam, em ritos diferenciados, mas é possível traçar paralelos entre esses peculiares modos de expressão. Eis, então, o nosso desafio no que se refere à pesquisa da cultura brasileira: constituir um olhar totalizante que considere as inter-relações, as interseções significativas, as transculturalidades e as transhistoricidades de nossos mitos.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> GUILHERME, Ricardo. *Curso de Encenadores Radicais*. Fortaleza, CE, 2000. Não publicado

O mito a que Guilherme se refere é a tradução, em forma de imagem, desses pensamentos e ideias que resistem ao efeito do tempo e permanecem em nosso inconsciente coletivo, revelando quem de fato somos. É o resultado de sua leitura do conceito de arquétipo<sup>7</sup> de Carl Jung. O psiquiatra suíço define o arquétipo como a imagem simbólica do inconsciente coletivo registrada nos mitos e lendas compartilhados por toda uma coletividade. O entendimento do mito por parte do TRB pode ser resumida na seguinte passagem:

Os mitos atravessam o tempo, perpassam a história, têm trans-historicidade e é essa trans-historicidade que faz com que nós, hoje, no mundo contemporâneo, sejamos o reprocessamento e a atualização deles. Por isso é que quando nos deparamos com um mito, nos interessa estudar a cultura que o gerou mas sob o ponto de vista trans-histórico para analisarmos o que ele hoje nos ensina, como ele se reflete na contemporaneidade e qual a correlação de significado que ele mantém com outras culturas.<sup>8</sup>

O interesse na atualização do mito, em configurá-lo como tema relevante às questões da contemporaneidade, indica que os mitos de origem (do cearense e do brasileiro, por exemplo) não têm mais, sobretudo em nossa sociedade individualista, capitalista, ocidental, cada vez mais laica, atravessada de influências culturais de muitas regiões, o mesmo impacto social de outros tempos. Apesar do surgimento nas últimas décadas de novas igrejas, sobretudo protestantes, a distância que separa o cidadão comum da experiência cotidiana religiosa, espiritual, tem aparentemente aumentado.

A partir dessa constatação, a experiência de se deparar com a imagem de um mito num espetáculo radical configura-se como uma vivência íntima e individual. Segundo Grotowski, “enquanto retemos nossas experiências particulares, podemos tentar encarnar o mito, vestindo-lhe a pele mal ajustada para perceber a relatividade de nossos problemas, sua conexão com as *raízes* à luz da experiência de hoje.” (1976:9) Nesse contexto, o ator radical, após criterioso estudo e detalhada preparação, procura assumir conscientemente a imagem arquetípica do mito por meio da doação completa, do desnudamento sincero, da “violação do organismo vivo”, da “exposição levada a um excesso ultrajante” e “faz-nos retornar a uma situação mítica concreta, experiência de uma verdade humana comum”. (1976:10)

O Teatro Radical tem como proposta básica tornar a figura do ator preponderante e emissora de todos os principais efeitos da teatralidade. Esse desejo

<sup>7</sup> Jung, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000

<sup>8</sup> GUILHERME, Ricardo. *Curso de Encenadores Radicais*. Fortaleza, CE, 2000. Não publicado

de colocar o ser humano no centro da cena é sua vocação antropocêntrica, visão compartilhada com outros pesquisadores-encenadores, apesar de suas diferentes estéticas cênicas. Grotowski dizia: “consideramos a técnica cênica e pessoal do ator como a essência da arte teatral”. (1976:2) Já Stoklos comenta: “Quero o palco nu. Os figurinos, cenários e discursos radiofônicos muitas vezes acoplam parasitárias imagens no ator. Não quero decoração.” (1993:6) Barba por sua vez aponta: “A antropologia teatral indica um novo campo de pesquisa: o estudo do comportamento pré-expressivo do ser humano em situação de representação organizada.” (2009:26) Ricardo Guilherme, assim como os estudiosos citados, rejeita a tendência do teatro, intensificada a partir da década de 1980, de utilizar técnicas provenientes do cinema e da televisão como projeções de imagens e efeitos sonoros pré-gravados.

O ator cearense entende o teatro como arte única, diversa de outras manifestações. Sua visão do teatro está associada à compreensão dos seus elementos fundamentais: um ator, que executa ações diante de pelo menos um espectador que observa. Além disso, essa relação é dotada de algumas características exclusivas: é efêmera, pois se extingue ao final do espetáculo, simultânea, em que a emissão se dá no mesmo espaço e tempo da recepção e irreprodutível já que a peça, mesmo quando copiada em áudio e vídeo, transforma-se em outro tipo de arte e deixa de ser teatro.

A teatralidade, ou o que é especificamente teatral, estaria contida na relação entre ator e espectador, e a responsabilidade de instaurá-la é do ator. O TRB configura-se por isso num teatro sintético, essencialista, concentrado em suas bases constituintes, o binômio ator-espectador. Sobre o ator, Guilherme explica sua visão:

Outro estímulo em relação aos atores no TRB é eles saberem que estão num tipo de encenação onde nada de fundamental para a cena será feito se não for por meio da atuação deles. O ator sabe que é dele que emana os fundamentos do espetáculo, que é nele que o espetáculo se funda. No TRB o ator não é apenas o elemento mais importante; é o único imprescindível. Ele sabe que o que se quer dizer não vai ser dito pelo cenário nem pela luz, pelo figurino, ou por objetos de cena. É sempre a fabulação do ator que vai fundar os sentidos da peça. O ator adquire uma espécie de lente de aumento e assume toda a responsabilidade sobre o que é expressado. É ele que protagoniza a cena e não os efeitos de luz ou a exibição de uma trilha previamente gravada e editada. No TRB a música são os volumes, os tons, as entonações, os ritmos, as texturas vocais do ator. A dança é a coreografia do seu corpo no espaço. As metáforas do espetáculo vão estar na sua atuação. (apud QUINTO,2006:253)

Podemos perceber clara correlação entre o discurso acima e as explicações de Grotowski sobre sua visão do teatro registrada em *Em Busca de um Teatro Pobre*. Vejamos: “Percebemos que era profundamente teatral para o ator transformar-se de tipo para tipo, de caráter para caráter, de silhueta para silhueta – à vista do público – de maneira *pobre*, usando somente seu corpo e seu talento.” (1976:7) E ainda: “A aceitação da pobreza no teatro, despojado este de tudo que não lhe é essencial, revelou-nos não somente a espinha dorsal do teatro como instrumento, mas também as riquezas profundas que existem na verdadeira natureza da forma de arte.” (1976:8)

O aspecto antropocêntrico no TRB se localiza na busca que o ator radical empreende, usando sua ferramenta corporal e imaginativa para estabelecer um teatro *teatral* em que a capacidade de fabulação do artista cria imagens que são reprocessadas pelo espectador. Uma vez mais recorremos a Grotowski para entender a herança do TRB: “Pelo emprego controlado do gesto, o ator transforma o chão em mar, uma mesa em confessionário, um pedaço de ferro em ser animado”. (1976:7) O TRB é um teatro não-realista na medida em que leva ao limite a constatação de que somente o corpo e os recursos do ator têm o poder de criar com movimentos e intenções todos os elementos cênicos necessários para a comunicação com o público. Posiciona-se num patamar secundário tudo que não advém diretamente do corpo do ator, como a iluminação, o figurino, o cenário e os adereços.

## 1.2 Conceitos Fundamentais

O Teatro Radical Brasileiro é entendido como uma poética teatral, traduzida por um modo de conceber uma encenação, que decorre de uma ética fundamentada em uma visão crítica do teatro e do mundo de seus elaboradores<sup>9</sup>. O TRB não define

---

<sup>9</sup> A partir do trabalho realizado no coletivo de teatro *Grupo Pesquisa*, fundado em 1978, e depois inserido na *Associação de Teatro Radicais Livres*, criada em 1997, Ricardo Guilherme contou com muitos colaboradores, entre atores e diretores, para construir intelectualmente e testar na prática cênica os conceitos radicais. Foram eles: Suzy Élide Almeida, atriz, dramaturga e diretora, Maria Ednéia Quinto, professora e pesquisadora, Eugênia Siebra, atriz, Karlo Kardoso, diretor de teatro, Gilson Brandão, ator e professor, Hertenha Glauce, atriz e ex-coordenadora de teatro da Unifor (Universidade de Fortaleza) e Luiza Torres, atriz.

a estética de uma peça, mas seus pressupostos conceituais. A estética de cada encenação, ou o resultado da poética no espaço, fica por conta de cada encenador ou grupo de teatro de acordo com suas convicções ou contextos específicos. A poética pode ser compartilhada na medida em que cada ator ou diretor tem sua própria interpretação sobre os conceitos e os reelabora em cena de uma maneira única e independente.

O TRB apresenta procedimentos que serão abordados nos capítulos seguintes, dedicados à análise de dois espetáculos. Cabe, por enquanto, mencionar que o *corpus* desse processo de treinamento do ator criado por Guilherme não determina a linguagem da montagem final do espetáculo. Mesmo os espetáculos protagonizados e dirigidos pelo criador dos procedimentos radicais não se caracterizam por uma uniformidade estética em suas apresentações. Desta forma, cada grupo que se debruce sobre ele tem a liberdade de tirar suas próprias conclusões a respeito do entendimento da peça que se deseja encenar. Nesse caminho, diversos conceitos são explorados para comporem princípios filosóficos que servirão de base para a definição da encenação.

A poética do TRB pressupõe duas interpretações básicas para o termo “radical”. A primeira é a que se refere à concentração nos fundamentos do fenômeno teatral, o ator e o espectador, e o consequente descarte dos elementos considerados supérfluos à encenação; e a segunda é o entendimento das raízes primárias culturais do homem brasileiro, sua brasilidade. O Teatro Radical aponta ainda para o radicalismo fundado na compreensão da arte teatral autônoma e independente. Ricardo Guilherme destaca que este último aspecto não implica num isolamento em relação a influências externas, nem em sectarismo, mas na compreensão de que o teatro já é uma arte em si transdisciplinar que dispensa o uso em cena de recursos provenientes de outras linguagens.

Esse discurso, fundado no objetivo de trabalhar exclusivamente com a raiz do fenômeno da teatralidade, encontra nítido alinhamento com a agenda da arte modernista indicada por Danto em *Após o fim da arte*:

O modernismo na arte representava o limite antes do qual os pintores dedicaram-se a representar o mundo como este se apresentava, pintando pessoas, paisagens e acontecimentos históricos como eles próprios se apresentavam ao olhar. Com o modernismo, as próprias condições de representação tornaram-se centrais, de modo que a arte de certa forma se tornou o seu próprio assunto. (2006: 9)

Nesse sentido, o manifesto inaugural do TRB, de 1988, propõe repensar a forma do teatro, uma nova ordem, um novo começo, uma nova compreensão das bases estruturantes da atividade teatral:

Do ponto de vista estritamente cênico, a ideia não é pesquisar o teatro que primeiramente se fez mas, acima de tudo, reaprender a fazer primariamente o teatro, redescobrimo sua semiologia essencial. A questão transcende a historiografia porque incide não sobre os primórdios do teatro mas sobre o que há de primário (nuclear) na comunicação e na expressão teatrais: o ator, o binômio espaço-movimento, a relação interpessoal com o público. (apud QUINTO, 2006:265)

Por que voltar ao núcleo para definir uma nova forma do fazer teatral? A resposta talvez esteja no entendimento da essência do teatro. O ator radical acredita que a essência contenha uma força extraordinária de comunicação. E essa essência é a riqueza de possibilidades que o corpo e a mente do ator carregam em si.

Entendo que o ator radical, por acreditar na essência, aproxima sua prática do pensamento modernista na medida em que procura se restringir à pureza do fazer teatral, entendida como a simples presença física do ator no palco, despido de recursos cênicos. O ator radical, ao se afastar das caracterizações de personagens e não se apoiar em recursos heterogêneos de cenografia, som e iluminação, deixa no palco um espaço vazio. Nesse campo aberto, o espectador opera a imaginação e a atividade reflexiva não apenas com o recurso ao que Gumbrecht (2010) chamou de *produção de sentido*, ou com a tentativa de decodificar os signos cênicos, entender “o que há por trás” do que se vê em cena. Na aridez do palco radical destaca-se a pura corporeidade do ator que dessa forma cria condições para o estabelecimento de outra percepção baseada na *produção de presença*, em que a racionalidade do espectador não é descartada, mas é acompanhada de lembranças, reminiscências subconscientes. Por meio dos escritos de Peter Brook em *O Teatro e Seu Espaço* podemos entender o vazio no palco como uma abertura pela qual o espectador fabula, projeta em sua imaginação imagens que transformam o palco em “um lugar onde o invisível pode aparecer” (1970:22).

Esse fenômeno parece amplificar a experiência de assistir a um espetáculo radical. O filtro da razão não é usado para decifrar a cena radical, e a singeleza e crueza da presença do corpo do ator ficam expostas. A respeito disso, Gumbrecht relata: “Se atribuímos um sentido a alguma coisa presente, isto é, se formarmos uma ideia do que essa coisa pode ser em relação a nós mesmos, parece que atenuamos

inevitavelmente o impacto dessa coisa sobre nosso corpo e os nossos sentidos.” (2010:14)

O ator radical promove no palco um deslocamento da prevalência da produção de sentido para a produção de presença. Estabelece um momento no qual a hermenêutica, a interpretação dos signos, deixa de exercer um papel dominante na tentativa de apreensão da cena por parte do espectador, que assim pode ser afetado por meio de suas emoções. A razão deixa de ser a única ferramenta de experimentação do espetáculo.

No palco, o que se vê numa encenação radical típica é somente a apresentação de ações físicas opostas complementares. A maneira pela qual consideraremos as ações físicas radicais deriva dos estudos de Grotowski e Barba, especificamente no que tange aos aspectos que denotam clara influência da ideia de opor energias de polos contrários. Podemos dizer que o objetivo, a razão de ser, das ações físicas radicais está fundado na intenção, que significa a ação de tencionar (ter como objetivo), tensão, vontade, conforme Littré em *A arte de ator*. (apud BURNIER:2009,39) Burnier prossegue destacando o aspecto da tensão na intenção: “a intenção, que acarreta uma contradição ou uma oposição interior manifestada muscularmente (...) conecta, numa linha de tensão, algo de si com algo fora de si. Por ter origem *em si*, a intenção deve partir do tronco para fora” (2009:40) Grotowski, de acordo com Bonfitto (2002) e Burnier (2009), entende a manifestação externa da ação física como a resultante de um processo que se inicia no interior do corpo do ator como *impulso* e continua como *intenção*, que é fruto de uma oposição nascida no exterior do corpo e direcionada a sua periferia. Já Barba introduz o aspecto da energia na ação por meio da mitologia:

Venília e Salácia eram duas deusas romanas: uma era a deusa das ondas que chegam às praias, a outra era a deusa das ondas que retornam ao mar. Por que duas deusas, se a água que vem para a praia e a água que se move novamente para o mar é a mesma água? A substância e a força podem ser as mesmas, mas a direção e qualidade da energia são diferentes, opostas. (BARBA e SAVARESE,1995:79)

As energias opostas de que fala Barba parecem ser potencializadas no corpo do ator radical (a mesma “substância”), a partir da utilização de outra técnica, que ele chama de “a virtude da omissão”. O ator radical, ao eliminar da cena as ações decorativas e supérfluas, ao tornar precisa sua ação física contendo-as na dicotomia entre *Venília* e *Salácia*, dilata seu corpo e singulariza sua presença cênica por meio

da dialética sugerida pela imagem mitológica evocada pelo autor italiano. Falando da contenção da ação do ator, Barba a relaciona com a presença cênica<sup>10</sup> e explica:

Em cena, para o ator, omissão significa justamente “reter”, não gastar em um excesso de vitalidade e expressividade a qualidade de sua presença cênica. A beleza da omissão, de fato, é a sugestividade da ação indireta, da vida que se revela com o máximo de intensidade no mínimo de atividade (2009: 55)

Guilherme chama esse “excesso de vitalidade” de “atuação solar”, repudiada por associar-se ao histrionismo, à mera demonstração das técnicas, ao desfile dos recursos do ator mais afeito ao exibicionismo e que cega o espectador por dissipar descontroladamente sua luz. Em contrapartida, a “atuação lunar”, tal qual o satélite da Terra, permite a observação direta e concentrada, possibilitando em sua superfície a apreensão de nuances, sutilezas que provocam os sentidos ao sugerir, ao invés de revelar, indícios da proposta de encenação.

A intenção das ações radicais é tematizar o enredo da peça por meio de uma tensão, que não é meramente manifestada fisicamente no corpo do ator. A tensão das ações no TRB extrapola o tema do espetáculo e o corpo do ator, dirigindo-se ao espectador em forma de ideologia; por isso as ações não têm origem psicológica e não refletem um sentimento nem do ator, nem do personagem. As ações radicais são fruto do pensamento, do estudo do tema da peça, realizado previamente. Elas não se baseiam necessariamente nos temas, nem nas cenas ou atos descritos no texto de teatro, mas numa interpretação filosófica dos impasses que o autor da peça propõe ao público. Esses impasses são então dramatizados por meio de gestos contrários, considerados como o núcleo dramático da peça, que ao serem postos em cena, desenvolvem uma dialética hegeliana. O conflito ou fricção entre essas ações duais provoca o surgimento de uma síntese dramática.

As polaridades dos gestos em conflito que geram uma síntese são um conceito que Guilherme tomou dos escritos de Fritjof Capra em *O Tao da Física*. Neste livro, o autor realiza uma comparação entre as concepções místicas orientais sobre o mundo e as descobertas da física quântica. Segundo Capra (1984), as partículas subatômicas que formam os objetos reais não constituem elementos físicos independentes. O mundo microscópico, e conseqüentemente o mundo tal

---

<sup>10</sup> Eugênio Barba se refere à ideia da presença cênica também quando analisa o conceito de dramaturgia do ator em sua outra publicação: *Queimar a Casa – Origens de um Diretor*, São Paulo: Perspectiva, 2010 (p.57).

qual o enxergamos, só existe na relação polar de suas partículas componentes e na sua interconexão. A dinâmica dessas forças que se relacionam em energias opostas propicia a manifestação em forma de massa dos diversos objetos da realidade como os percebemos no nível macroscópico.

A descoberta da física, a de que as partículas subatômicas, componentes de tudo o que há no planeta, são dotadas de cargas energéticas opostas e que não existem isoladamente, sendo relativas entre si, encontra um paralelo com a visão de mundo oriental na seguinte passagem de Capra: “A noção de que todos os opostos são polares – que a luz e a escuridão, o vencer e o perder, o bem e o mal não passam de aspectos diferentes do mesmo fenômeno – constitui um dos princípios básicos do modo de vida oriental.”(1984:114) E ainda em:

segundo Lao Tsé, ‘quando todos no mundo reconhecem a beleza como bela, então existe a feiúra; quando todos reconhecem a bondade como boa, então existe o mal’. O místico transcende esse reino dos conceitos intelectuais e, ao fazê-lo, torna-se consciente da relatividade e da relação polar de todos os opostos.(apud CAPRA,1984:113)

O TRB interpretou esta visão oriental do mundo, segundo a qual tudo o que existe no universo é composto de forças opostas, e a colocou em cena por meio das ações radicais dialéticas. A repetição criativa é a forma em que ocorre a dialética das ações radicais, opostas entre si, e o caminho cênico para a obtenção da síntese dramática, o resultado do conflito entre as ações polarizadas. As ações dramatizadas se repetem, mas pela repetição criativa vão ganhando paulatinamente novos significados, novas nuances.

Hegel entendia a dialética como uma forma de pensamento com a qual atingimos a sabedoria percorrendo um método capaz de decifrar a realidade. Esse conceito filosófico era resumidamente entendido como “síntese dos opostos” (ABBAGNANO,2000:81). A realidade segundo Hegel pode ser estudada por meio de um discurso que abranja uma opinião e sua oposição. Ou seja, duas visões simétricas sobre um tema, que alcançam uma síntese ou solução por meio de seu desenvolvimento interdependente. Abbagnano comenta o pensamento de Hegel: “surge evidente a exigência de um processo conciliador e sintético, no qual as divisões ou as oposições da realidade apareçam ao mesmo tempo justificadas como tais e superadas na unidade de uma síntese.” (2000:81)

As ações radicais são uma tradução corporal, espacial, da dialética hegeliana entendida como forma de pensamento. Em outras palavras, elas são a

materialização no espaço de uma estratégia filosófica para observar os fenômenos do mundo. Analogamente, a síntese radical é a ação física do “processo conciliador” empreendido pelo ator para externalizar a “moral da história” da encenação.

Além das ações propriamente ditas, outro signo visual aparece na encenação com inspirações radicais. É o mito, que está registrado no rosto e no corpo do ator e é a encarnação simbólica dos dramas humanos capaz de dar sentido, por intermédio de sua força imagética e sua trans-historicidade, ao que o homem não consegue atingir com o intelecto e a razão. A trans-historicidade é o aspecto do mito que faz com que ele atravesse os tempos e continue a alimentar o inconsciente coletivo. Os mitos, nas palavras de Mircea Eliade em *O mito e a realidade*,

descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do *sobrenatural*) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural.”(2000:11)

O mito é usado cenicamente pelo TRB como um material histórico rico para configurar a síntese dialética radical. A repetição dos gestos numa encenação radical encontra um paralelo em algumas comunidades com tradições antigas que, ao evocarem entidades sobrenaturais em função de uma doença no grupo ou de uma festividade, acessam o mito que envolve os deuses através de um determinado rito. Esse rito configura-se pela execução continuada de determinados movimentos, como diz Eliade:

O valor apodítico do mito é periodicamente reconfirmado pelos rituais. A rememoração e a reatualização do evento primordial ajudam o homem primitivo a distinguir e reter o real. Graças à repetição contínua de um gesto paradigmático, algo se revela como fixo e duradouro no fluxo universal. Através da repetição periódica do que foi feito *in illo tempore*, impõe-se a certeza de que algo existe de uma maneira absoluta. (2000:124)

As mesmas ações físicas alternada e reiteradamente executadas ao longo de um espetáculo radical dessa maneira simbolizam o embate entre forças sociais opostas e apontam para uma postura compartilhada por uma comunidade, um tema que afeta o grupo e não apenas o indivíduo. São um recurso que procura acionar a fabulação do espectador, que se dá conta de que o ator, por meio da repetição do “gesto temático”, não reproduz a realidade no palco, travestindo-se numa personagem. Ao invés disso, o público é instigado a distanciar-se dessa ilusão e a

refletir criticamente sobre o significado daquela repetição, criando sua própria versão da fábula.

Fabular sob o ponto de vista do espectador no contexto radical significa imaginar a história contada em cena de forma crítica. A abordagem incentiva a pergunta: como observador pensante, qual a minha opinião a respeito do tema do espetáculo? A fábula radical ocorre por meio de duas vertentes que não se comunicam logicamente: o texto e os gestos. O texto cumpre o papel principal de, por meio do ator, narrar a história. Já os gestos refletem uma opinião não diretamente sobre o texto, mas mais precisamente sobre o tema do texto.

Os gestos empreendidos pelo ator radical reforçam uma sensação de que “há algo estranho” nesse tipo de encenação. A ação executada pelo ator nega a mimese do real e, de tão concisa, adquire um grau elevado de significação da persona apresentada. Em outras palavras, a ação radical é um símbolo da natureza da persona e não uma gesticulação que reflete seus movimentos.

As ações radicais, por não corresponderem mimeticamente às ações sugeridas no texto da peça, provocam um choque ou estranhamento. O espectador é conduzido para empreender a atividade de correlacionar os gestos com o texto. Essa correlação é, na verdade, a tentativa de apreensão do tema da peça. O ator radical não apresenta uma leitura fechada do espetáculo, já que não usa o recurso da mimese, não recriando a realidade no palco. O ator, portanto, não ilustra a cena. Por meio dos gestos e das intenções registradas em sua voz e expressão facial, ele apenas indica poucas pistas visuais de sua compreensão temática. Essas pistas precisam ser somadas à experiência de cada espectador, que assim pode criar um sentido particular e pessoal ao espetáculo. A respeito dessa parcialidade que o TRB denota, Lehmann em *Escritura Política no Texto Teatral* comenta o que podemos inferir como um efeito desejado pelo TRB:

O teatro parece ser um esboço, não um quadro finalizado. Assim, é dada ao espectador a chance de sentir, de refletir a sua própria presença e a sua distância, de contribuir com algo que não está terminado. O preço disto é a diminuição consequente da tensão *dramática* a favor de uma serenidade épica. (2009: 233,234)

Façamos porém uma ressalva. A encenação radical não é um esboço no sentido de apresentar-se como uma encenação improvisada. Tudo é milimetricamente planejado, ensaiado e “coreografado”. Contudo, sua extrema concentração cênica, reduzida ao corpo do ator, oferece uma abertura, uma

parcialidade, a partir da qual o espectador fabula. Desse modo, o corpo e a voz do narrador radical constituem-se no campo visual por onde o paradoxo entre ação e texto ocorre. O ator radical em sua técnica mostra-se como o principal elemento à vista do público. Lehmann fala de algo similar quando refere-se ao ator pós-dramático no contexto de um espetáculo do encenador belga Jan Lauwers:

O processo real cênico, aqui e agora, depende das próprias fantasias e associações dos espectadores e não da ficção de um mundo dramático. Ao mesmo tempo, assiste-se mais a personalidade dos atores no seu agir cênico do que o papel, ou a peça, isto é, cenas em lugar de fábula coerente. (2009:233)

As cenas de que fala o autor, entendidas como quadros que contém as unidades de ação, não são identificáveis na encenação radical porque se fundem em apenas uma “cena”, a imagem do ator e suas ações físicas. As cenas ou situações do texto não são colocadas na encenação, são narradas e reservadas à imaginação do espectador. Contudo, concordamos com o autor alemão afirmando que não só a técnica, mas também o carisma do ator radical (assim como a personalidade do ator pós-dramático) sobressai como o recurso que “magnetiza” a plateia, trazendo-a em torno do objetivo de completar a fábula.

#### Ainda segundo Lehmann, a fábula brechtiana

se encontra numa tensão assimétrica em relação ao gesto. Enquanto o gesto se refere aos *fragmentos* da peça toda, de tal forma que a carga didática da situação concreta com a sua vivacidade cênica e presença humana, não pode ser precisada e quase é obrigada a relativizar; a fábula se dirige ao todo abstrato. (2009:246)

A partir desses comentários, entendemos que no teatro épico brechtiano cada gesto opera uma interrupção pontual na fábula ocasionando uma descontinuidade. Já no TRB, os gestos são uma fonte externa emissora de sentido que não altera a estrutura da fábula mas provoca uma completa transformação em sua percepção.

A fábula no teatro dramático é normalmente contada através do texto, que é apoiado pelas ações (físicas e vocais), o cenário, o figurino, a iluminação e por todos os objetos cênicos usados no palco. O ator radical por sua vez define todos os elementos, os que não foram previamente eliminados pelo seu efeito decorativo, como estritamente a serviço de sua fabulação. Isso quer dizer que o *locus* (o objeto cenográfico radical), por exemplo, será necessariamente um elemento que revelará o “local” onde as ações desenvolvem o conflito radical e o figurino será um signo do mito que encarna esse conflito. Portanto o *locus* e o figurino não ajudam a contar a

história do texto, não compõem a fábula sugerida pelo texto, mas apoiam a forma de fabular do ator radical. Há, portanto, duas fábulas, duas estruturas narrativas, paralelas, que independem uma da outra e geram uma ambiguidade de sentidos.

As ações radicais, como componentes de uma dessas estruturas, refletem uma contradição ou uma não-concordância entre si, assim entendidas como tese e antítese. O espectador encontra-se diante de um embate entre duas visões opostas sobre o tema da peça. Ao final de um espetáculo radical, após a repetição criativa da ação-tese e da ação-antítese, ocorre a síntese das ações dialéticas. Em outras palavras, a síntese é a solução cênica encontrada pelo ator para representar a conclusão filosófica do tema da peça.

Discorrendo sobre seu entendimento sobre a dialética brechtiana, Matteo Bonfitto traz à luz algumas ideias da obra de Brecht que nos ajudam a compreender a aproximação entre as práticas do Teatro Radical e os estudos do dramaturgo alemão:

No que diz respeito à dialética, ela está presente no gesto à medida que é através dele que as contradições presentes nas situações e nas personagens se evidenciarão. A personagem, para Brecht, deve agir fazendo com que o público perceba que as atitudes, os gestos executados em cada situação, poderiam ser diferentes. (2002:66)

A contradição entre os gestos radicais aponta não só para o dilema que vive a persona, mas, sobretudo, para duas visões sobre o tema do espetáculo. Portanto, diante do espectador são apresentados dois elementos básicos bastante discerníveis entre si: o texto, que explicita o tema da peça, e as ações físicas sintéticas radicais, que opinam sobre o tema.

Faz-se necessário porém deixarmos clara a diferença conceitual entre o *gestus* social brechtiano, a que Bonfitto se refere, e a ação física radical. Em Brecht, *gestus* é uma ideia que extrapola a partitura física empreendida pelo corpo do ator. *Gestus* refere-se à concretização cênica do efeito de distanciamento, aquele que interrompe a progressão dramática e, por consequência, a identificação catártica com o personagem pelo espectador. Ele amplia a percepção do gesto individual visível na cena para o gesto social, cujo signo é compartilhado na imaginação de uma coletividade. O *gestus* pode adquirir várias formas, desde a apresentação do título escrito de uma cena, até a presença de um coro que canta uma música (*song*), passando pelo próprio gesto do ator. A título comparativo com o TRB e como exemplo prático do *gestus* social brechtiano, podemos citar dois momentos da

encenação de Heiner Muller para *A Resistível Ascensão de Arturo Ui* de 2007, apresentada no teatro Berliner Ensemble, em Berlim. O primeiro deles ocorre no prólogo em que o personagem Arturo Ui, interpretado por Martin Wuttke, é apresentado pelo narrador como o “gângster de todos os gângsteres” e surge de quatro, latindo, correndo de um lado a outro, obedecendo a comandos de outros personagens, como um cachorro, exibindo sua língua pintada numa cor vermelha intensa. Diante dessa imagem, somos conduzidos a pensar na situação de dominação sugerida pela relação entre homem e cachorro, que o próprio homem pode levar uma vida de cachorro, como propriedade de um “dono”, e também no paradoxo estabelecido entre a imagem subconsciente padrão de um gângster, normalmente poderoso e dominador, e sua representação cênica na forma de um cão, associada à imagem paradigmática da submissão. O segundo momento acontece quando Ui recebe aulas de teatro de um ator. Durante a aula, Ui aprende a fazer a saudação clássica a Hitler, com o braço inclinado para cima e esticado para frente. De novo uma oposição revela-se entre a figura de um aprendiz, presente na cena, e a figura imaginada de um ditador. Fredric Jameson resume esse entendimento da dimensão social do *gestus*:

o *gestus* envolve claramente todo um processo no qual um ato específico – na verdade, um fato particular situado no tempo e no espaço e vinculado a indivíduos concretos específicos – é assim identificado e renomeado, associado a um tipo mais amplo e mais abstrato de ação em geral, e transformado em algo *exemplar* (1999:143)

Já no TRB, em primeiro lugar há apenas uma ação física matricial subdividida em duas ações filiais, e o efeito de distanciamento que ocorre em decorrência de sua execução não cria uma oposição dialética clara e concreta com a situação específica sugerida pelo texto. Contudo, assim como desejava Brecht, a imagem da ação radical aponta para uma dimensão mais ampla, social, temática, que diz respeito a toda uma comunidade e não ao indivíduo. A ação radical apresenta-se portanto como uma espécie de essência do tema macro do espetáculo.

Outro aspecto nas encenações radicais protagonizadas por Guilherme se aproxima da ideia de efeito de distanciamento concebida por Brecht. Trata-se do uso da voz. Expandindo as possibilidades da ação vocal, o ator usa suas “forças vitais” que “são aquelas por meio das quais se opera a relação sensível com o mundo” (GAYOTTO, 1997:21) para incitar a imaginação do espectador. A voz do ator radical não transmite apenas a semântica da linguagem, mas explora efeitos sonoros que

transmitem sensações e que carregam em si sentidos divergentes dos signos das palavras. Exemplos práticos desse uso dos recursos vocais serão explorados nos capítulos dedicados à análise dos espetáculos.

Apesar de trabalhar com uma concepção particular da essência do teatro, com a ideia do mínimo que adquire proporções gerais, o TRB não nega a existência dos elementos cênicos. Mesmo se negasse sua utilização, a ausência ainda assim carregaria um valor, um significado cênico intrínseco. O Teatro Radical considera-os a serviço e como suporte da cena. O cenário, definido como o *locus*, o local metafórico em que o dilema das ações é gerado, e o figurino não operam um sentido decorativo, mas funcionam como signos imagéticos do mito em sua dimensão trans-histórica, resistente à ação do tempo.

O mito é cotidianamente considerado como uma história inventada, sem sentido, que serviria apenas para distrair e entreter as mentes dos ouvintes. Mas, recorrendo uma vez mais a Eliade, esclarece-se que ele é uma narrativa que

1) constitui a História dos atos dos Entes Sobrenaturais; 2) que essa História é considerada absolutamente verdadeira (...) e sagrada (...); 3) que o mito se refere sempre a uma “criação”, contando como algo veio à existência, ou como um padrão de comportamento, uma instituição, uma maneira de trabalhar foram estabelecidos; essa a razão pela qual os mitos constituem os paradigmas de todos os atos humanos significativos; 4) que, conhecendo o mito, conhece-se a “origem” das coisas; (...) 5) que (...) vive-se o mito, no sentido de que é impregnado pelo poder sagrado e exaltante dos eventos rememorados ou reatualizados. (2000:22)

Uma encenação radical usa o mito como ferramenta criativa para o palco, transfigurando sua eventual origem ritualística religiosa, atualizando-o e deslocando-o para as questões que se quer discutir na contemporaneidade. O TRB traz o mito para o teatro e mostra sua “verdade” metafísica em cena, pois segundo Ananda Coomaraswamy, filósofo e historiador indiano citado em *O Tao da Física*, “o mito incorpora a abordagem mais próxima da verdade absoluta capaz de ser expressa em palavras.” (apud CAPRA, 1984:40)

Um espetáculo com inspirações radicais está fundado no conceito de *teatrocentrismo*. É um real comprometimento com as convenções teatrais, em que o realismo, a mimese do real, não serve de referência. É a teatralidade levada às últimas consequências. Como espectador de diversos espetáculos radicais, acredito que o público seja levado a fazer uma combinação tácita com os atores. Espera-se que a plateia aceite o fato de que o ator em cena, utilizando sua técnica, é capaz de

representar várias figuras, inclusive a si mesmo, ou ainda apresentar uma história sem dramatizar suas ações.

Os personagens do texto teatral aparecem no contexto do TRB por meio das personas ou máscaras cênicas que o ator usa e modifica conforme o decorrer do espetáculo. As características de cada máscara mudam em função das modulações que o ator lhe confere. Persona nesse contexto é um conceito que difere da máscara usada como adereço, fixa e imutável. A persona transforma-se dramaticamente em função da ação física do ator, que modula diferentes ritmos, intensidades, volumes e tons para seu corpo e voz. A persona radical existe por meio dos recursos do corpo, do rosto e da voz do ator. Ela é a nuance de uma personalidade, conforme Jung, apresentada aos olhos do espectador e a inclinação para um determinado comportamento e não um conjunto amplo de características definidoras do personagem. A dialética radical é revelada por meio das ações contraditórias radicais desempenhadas pelas várias personas e é o resultado cênico da compreensão filosófica do texto teatral. Resta ainda dizer que a inclinação para um determinado comportamento de cada persona pode ser exacerbada ou atenuada pela ação física do ator, que faz com que em momentos diferentes da encenação ocorram três situações possíveis com a mesma persona: a ação-tese predomine sobre a ação-antítese, a ação-antítese predomine sobre a ação-tese e nenhuma ação prevaleça sobre a outra. Dessa forma, a ação e a capacidade de fabulação do ator radical substituem a reprodução do real no palco pelo seu próprio imaginário ou repertório de imagens virtuais e propõem à imaginação da plateia uma espécie de “gangorra” em que a fábula do texto se apoia. O imaginário do ator, dessa forma, visa propor reflexão ao espectador. As cenas, não se bastando em si, necessitam da participação do espectador, que dá sentido à ação cênica com sua bagagem intelectual e afetiva.

O ator radical assume com frequência a função de narrador, que apresenta a história em vez de representá-la. Podemos observar certa correlação entre o ator radical, que aciona diversas personas e narra em vez de interpretar, e o narrador brechtiano. A atividade do narrador em Brecht, identificada no Teatro Radical, segue as máximas detectadas por Benjamin:

Nada facilita mais a memorização das narrativas que aquela sóbria concisão que as salva da análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a

história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. (1996:204)

A concisão das ações radicais e sua repetição em cena afastam o espectador do Teatro Radical de uma adesão catártica às emoções que o texto possa proporcionar. O ator radical, ora narrando, ora desempenhando diversas personas, ao mesmo tempo em que repete as mesmas ações radicais, interrompe qualquer possibilidade de progressão dramática e proporciona um choque ou perplexidade no espectador, que ao perceber “algo estranho” na encenação, começa a empreender a reflexão.

Em sua forma peculiar, o TRB revela a presença de alguns elementos do teatro dialético como aferidos de forma genérica por Lehmann, que atesta que não só a figura do narrador, que interrompe o fluxo da cena, mas também as formas escolhidas pelo ator contemporâneo para fabular configuram-se como características *pós-brechtianas* “nas quais a herança de Brecht não aparece na sua totalidade, mas regularmente separada em seus componentes” (2009:232)

Da mesma maneira em que na cena radical busca-se a síntese dramática resultante da interdependência das ações radicais, outro conceito delimita essa mesma busca. A pan-brasilidade reflete a tentativa de buscar a síntese antropológica, social, cultural dos vários países que existem no Brasil. É o que há de transcultural, em oposição à multiculturalidade. Ou seja, interessa identificar em que aspecto há uma convergência de sentidos na brasilidade, o que significa ser brasileiro num sentido amplo, global, em oposição à mera justaposição de influências regionais na cultura. Esclarece Ricardo Guilherme:

Quando propus a pan-brasilidade não pensei esse conceito como uma abordagem que fosse a junção de todos os brasis, de todos os diferentes códigos que permeiam as culturas fomentadoras do Brasil. Não me interessavam as diferenças, mas, exatamente as semelhanças entre elas, os pontos de interseção. O que nos difere de região para região são feições regionais, *modus vivendi*, mas subjaz fundamentalmente em nós dimensões trans-históricas e transculturais que se baseiam no arquétipo, no mito reproduzido e sempre reatualizado. A pan-brasilidade é, portanto, um conceito que detecta a nossa qualificação antropológica, cultural, e não a quantificação da nossa cultura, a demonstração das variedades. (apud QUINTO,2006:109)

A questão das ações radicais percorre uma lógica predominantemente racional na medida em que decorre de uma reflexão, coletiva ou não, prevista no procedimento. Nesse caminho, diversos conceitos são abordados e definidos, como

o mito e o *locus*, entre outros. O objetivo não é o de encenar as diversas situações do texto dramático, mas buscar o conflito filosófico que está por trás dessas situações. A pergunta principal nesse momento é: qual o conflito básico que nutre as situações?. O foco está voltado para descobrir o conflito-mãe, o conflito radical, matricial, que sintetiza todas as ações do texto. Ricardo Guilherme elucida melhor esse aspecto do Radical na seguinte passagem:

Nossa preocupação é de ordem estrutural e para nós a estrutura da cena, aquilo que a essencializa, é o estabelecimento do conflito estruturante. A grande busca é encontrar o conflito básico que move todas as ações da peça. Uma peça é uma sucessão de situações. O Radical não dramatiza essas situações ou o desenrolar das ações, mas sim os conflitos que geram essas situações e ações, os conflitos que estão na raiz dessas situações. Ao invés de dramatizar as ações em si, temos de nos perguntar o porquê dessas ações. Para nós o que importa é descobrir e fazer a interpretação do conflito gerador que está embasando as situações dramáticas. O nosso é um teatro que tenta sintetizar as situações, buscando uma tradução do conflito radical, ou seja, o conflito gerador das situações. Queremos a expressão fundamental das situações, numa visão macro, dialética. Queremos a diversidade da síntese. (apud QUINTO, 2006:254)

Portanto, de que maneira pode se dar a recepção de um espetáculo que se propõe de antemão ser uma interpretação filosófica de um texto dramático? Dessa maneira, três pontos de vista artísticos se misturam de forma peculiar no transcórre de uma peça radical. O primeiro é o do autor do texto, o segundo, que transforma estética e profundamente o primeiro, é a do encenador e o terceiro, o de quem observa, recebe o desafio de decodificar as duas primeiras, aparentemente muito díspares entre si.

Não seria por isso um teatro de difícil apreensão? Durante palestra concedida no Centro Cultural da Caixa Econômica Federal no Rio de Janeiro no dia 2 de outubro de 2010, esta foi a pergunta que apresentei ao ator cearense. Ricardo Guilherme argumentou que de fato o Radical é um teatro que exige uma atividade reflexiva e crítica da plateia, mas nenhum conhecimento técnico é necessário, pois qualquer espectador é capaz de imaginar, fabular, fazer conexões entre o texto, as ações da cena e sua própria experiência de vida.

A figura da árvore (Imagem 2) foi definida, ao longo do processo de definição dos procedimentos que culminaram na configuração do TRB, como uma referência imagética capaz de fornecer um outro nível de compreensão dos conceitos radicais. Os princípios teóricos necessitavam de um símbolo que resumisse a teoria de uma maneira simples e de fácil compreensão.

**Imagem 2 - A árvore radical**

Fonte: Arquivo pessoal de Ricardo Guilherme

De acordo com os registros do Curso de Encenadores Radicais,<sup>11</sup> Guilherme define o signo da árvore como a decorrência natural das discussões filosóficas radicais porque ele representa em primeiro lugar as raízes como origem e base que alimenta, através da seiva de nutrientes, todos os demais elementos como tronco, galhos, folhas, flores e frutos. As raízes simbolizam a ação radical dialética porque recebem os nutrientes do solo e, num movimento simétrico, carregam e entregam essa seiva aos outros componentes do organismo. Essa mesma relação de oposição interdependente ocorre nos gestos radicais.

As raízes da árvore se espalham horizontalmente pelo chão, não se fixando numa área pequena e delimitada, pois estão teluricamente conectadas a ele, numa profunda relação de dependência, como um símbolo das referências que brotam do solo do país. Na copa da árvore, notamos no lado esquerdo o desenho inclinado para baixo e no lado direito a indicação de um plano para cima. É a representação esquemática da dialética, no sentido de que para cada força natural no planeta existe uma energia compensatória equivalente no sentido oposto, que interage com ela e a equilibra.

Guilherme acrescenta que as cores escolhidas para o desenho (o preto, o vermelho e o branco) representam simbolicamente as três principais raças constituintes do povo brasileiro: negros, índios e brancos. Essa configuração nos remete à similaridade entre a árvore e o homem. As raízes são os pés, o tronco, o corpo humano e os galhos são os braços. Na região da copa da árvore, podemos compreender o círculo como símbolo da cabeça humana. Ele é negro, mas está cercado de vermelho e o branco das linhas, indicando a miscigenação e a mútua influência das etnias.

Salta aos olhos também uma certa fluidez nos traços pouco definidos da árvore, que nos lembram que não se trata de um objeto inanimado, fixo. Pelo contrário, está presente uma dinâmica viva de movimento contínuo. O esboço dá a

---

<sup>11</sup> GUILHERME, Ricardo. *Curso de Encenadores Radicais*. Fortaleza, CE, 2000. Não publicado

sensação de estar em constante transformação, conforme a visão de quem o observa. Adotando como referência a imagem da árvore, Guilherme resume assim seu entendimento do Teatro Radical:

Esse corpo formado por raízes corresponde à ideia de que o nosso teatro é uma árvore cujas folhas e cujos frutos são extensões de um mesmo tronco, germinado de raízes nutridas pela seiva da terra. Uma peça para nós é como se fosse uma planta. Então, nos perguntamos: de que fundamentalmente, se nutrem as suas raízes? Para a obtenção da resposta, faz-se necessário cavar a terra na qual elas estão fincadas para estudar seus nutrientes. E é por isso que sentimos a necessidade de estabelecer analogias entre o estudo das matrizes dialéticas de uma peça e a nossa cultura para dela extrair o mito nutriente. Não nos basta, portanto, fazer um exercício intelectual sobre uma determinada compreensão hegeliana (tese-antítese-síntese) ou mesmo taoísta (*yin-yang*), sem que essa percepção seminal, de um teatro nuclear, atômico, reconheça na composição desse átomo teatral a determinante cultural, antropológica. Queremos, sim, tocar o átomo do teatro, e por isso o TRB está centrado na essencialidade do ator na fundamentação das causas do conflito e na repercussão desse conflito em polaridades, mas todo esse esforço no sentido de sintetizarmos uma compreensão sobre um determinado conjunto de ações dramáticas precisa estar conectado à antropologia cultural brasileira. E para o TRB, são os mitos que revelam essa conexão. Daí decorre o fato de nós traçarmos um paralelo entre a síntese e o mito. (apud Quinto, 2006:257)

O uso da logomarca da árvore como símbolo do amplo conjunto de conceitos que compõe a teoria radical reflete um reducionismo que pode conduzir a conclusões precipitadas e rasas. Esse risco configura-se principalmente na possível compreensão simplista das etnias, que, em verdade, não se apresentam em uma forma pura mas miscigenada. No entanto, sua utilização está coerentemente alinhada com a tendência à síntese observada tanto nos princípios teóricos quanto na prática cênica do TRB.

Um desenho muito popular e conhecido, o símbolo taoísta (Imagem 3) que representa a síntese do pensamento chinês, chamado de *T'aichi T'u*, foi uma das inspirações para o desenho da árvore radical e ilustra graficamente a relação dialética entre energias opostas que os gestos radicais desenvolvem em cena.

**Imagem 3 - *T'aichi T'u*, o símbolo Taoísta**



Fonte: [www.centroyogashiva.191.it](http://www.centroyogashiva.191.it)

A figura anterior representa a compreensão filosófica chinesa a respeito do mundo. O equilíbrio energético que há em todas as manifestações das forças da natureza. A área branca representa o lado *yang*, manifestada nos aspectos masculinos, racionais e objetivos do ser humano. A área preta simboliza *yin*, ou a tendência feminina, sutil e maternal da existência. Há ainda diversos outros pares energéticos que exemplificam a visão taoísta do planeta, como o céu e a terra, a luz e a sombra, o acima e o abaixo. O ideal de vida chinês é em suma o equilíbrio entre essas forças e não a negação de uma em detrimento da outra. O desequilíbrio das energias aponta para a doença do organismo. A existência da vida no ponto de vista taoísta configura-se como um incessante revezamento entre as forças opostas. Em um dado momento é *yang* que predomina, no outro, sobrepõe-se *yin*. Nesse ciclo, sempre que um polo arquetípico da natureza está em seu ápice, traz no íntimo a semente de seu contrário. É o que pode ser percebido nos círculos menores do desenho. A ponte que liga a doutrina taoísta às ações radicais opostas e dialéticas que resultam numa síntese pode ser verificada na seguinte passagem:

Os chineses creem que sempre que uma situação se desenvolva até atingir seu ponto extremo, é compelida a voltar e a se tornar o seu oposto. Essa crença básica lhes dá coragem e perseverança em tempos de dificuldade enquanto os torna cautelosos e modestos em tempos de sucesso. Ela os levou à doutrina do meio-termo, aceita tanto pelos taoístas quanto pelos confucionistas.(CAPRA, 1984:86)

O Teatro Radical não esconde suas influências e procura ser transdisciplinar ou de transubstanciar elementos externos em prol da construção de sua linguagem. Assim, ocorre que apesar das citadas influências apontarem para um contexto ou tema específico, o TRB as descontextualiza e as reinterpreta para definir suas regras cênicas próprias.

Depois de termos discorrido sobre conceitos teóricos e ideológicos, cumpre agora analisarmos as montagens de dois espetáculos com inspirações radicais: *A Divina Comédia de Dante e Moacir e Bravíssimo!*.

## 2. DUAS EXPERIÊNCIAS RADICAIS

### 2.1 A *Divina Comédia de Dante e Moacir*

O espetáculo teatral *A Divina Comédia de Dante e Moacir* tem texto, direção e atuação de Ricardo Guilherme. Sua estreia data de 15 de abril de 2000 na sede do Teatro Radical<sup>12</sup> em Fortaleza. Desde então, o monólogo, com duração de sessenta minutos, é apresentado a convite da organização de festivais de teatro, como o Festival do Teatro Brasileiro e o XVII Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga, ou ainda de eventos como o centenário do Theatro José de Alencar em 2010.

Na peça, Dante (1265–1321), autor italiano do clássico da literatura *A Divina Comédia*, vai à Terra e leva um recado de Deus, que deseja falar com Moacir, personagem do romance *Iracema*, de José de Alencar (1829-1877). Juntos empreendem uma viagem entre purgatório, inferno e limbo para finalmente chegar ao céu, onde se dá o acerto de contas entre Deus e Moacir. A mensagem de Deus é clara: Moacir deve retornar à terra natal para fincar raízes e pôr fim à errância que o caracteriza.

No romance indianista alencariano, Moacir simboliza o mito do surgimento do primeiro cearense, fruto da relação entre a índia Iracema e o conquistador branco Martim Soares Moreno. Na encenação de Guilherme, Moacir, já adulto, torna-se um cearense analfabeto, humilde, ingênuo, mas consciente da cultura e da realidade populares dos tempos atuais. Dante repete o périplo da *Divina Comédia* original, dessa vez acompanhado de Moacir e não do poeta Virgílio ou de sua musa Beatriz.

Sempre pela ótica de Moacir, a história é narrada entre as etapas Terra, onde se dá o primeiro contato com Dante, Purgatório, Inferno, Limbo, Céu e o retorno à Terra após a conversa com Deus. A descrição de Moacir inclui sua visão de mundo, suas opiniões sobre a viagem, mas também dá conta de relatar suas impressões sobre as paisagens imaginárias e dos diálogos empreendidos com Dante e o “Sinhô Deus dos Hôme”. A linguagem dramatúrgica escolhida pelo autor é uma transcrição

---

<sup>12</sup> A casa que serviu como sede da *Associação de Teatro Radicais Livres*, chamada de *Teatro Radical*, estava situada na Rua Dragão do Mar, 531, no bairro Praia de Iracema, em Fortaleza. A sede funcionou entre maio de 1998 e outubro de 2000.

literal, em forma de rima, do modo de falar vulgar comum entre cearenses iletrados, como podemos observar na seguinte passagem:

O sinhô me garante, seu Dante, que o sinhô me lerra mar me traz, na merma pisada, no mermo intiriço ô isso é só lero-lero, leriado de poeta? Ôi que eu tombém tem essa meta de fazê poesia, mar poesia analfabeta. Só num tem quem anote, mar eu sei fazê rima e é em cima do mote.

A questão da linguagem parece adquirir especial relevo, pois funda-se no interesse em construir na própria encenação um signo de sua radicalidade, um símbolo da visão de mundo do nordestino e do cearense em particular.

Há neste ponto uma questão que nos remete a pensar num risco que corre o TRB. No Brasil existe uma histórica e conhecida concentração financeira, cultural, que influencia os critérios de julgamento da obra de arte. As cidades do Rio de Janeiro e São Paulo ocupam o *status* de validadoras das produções artísticas. Essa concentração é um micro-universo da centralização cultural presente no mundo ocidental, onde fundamentalmente a Europa e os EUA compõem o palco referencial para a crítica e para o alcance das obras artísticas. Historicamente, o público consumidor de arte é geralmente educado para entender e traduzir os paradigmas artísticos propostos pelo velho continente.

Em função dessa conjuntura histórica, é de se esperar, lamentavelmente, que um espetáculo teatral nordestino comprometido com a identidade cearense e com a linguagem em estilo popular regional como forma, ainda que coerente, de sua proposta estética, encontre barreiras quase intransponíveis para circular no *mainstream* cultural.

O espetáculo inicia-se com dois pequenos focos de luz, vindos de dois refletores laterais, aparentes e situados na altura do palco, apontando para uma maleta de retirante de madeira, de onde mais tarde surgirá o ator, que ali permanecerá ao longo de toda a peça. Simultaneamente, ouve-se o pequeno trecho de uma música da *Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto*, em que predomina o som da rabeca. Segue-se a esse breve momento uma narração em *off* na voz do próprio ator, construída a partir de trechos de *A Divina Comédia* de Dante Alighieri e de resumos traduzidos por Marques Rebelo. A voz em *off* num tom grave descreve uma paisagem noturna, escura e desoladora. O cenário narrado é de total devastação, povoado de monstros assustadores e seres bestiais. Ao final do prólogo, nutre-se a esperança ao vislumbrar um “vale de verde relva” e o sol no horizonte.

Em seguida, ouvimos apenas a voz de Moacir a relatar sua condição de “judeu errante”, deixando claro desde já a urgência de se deslocar, numa ansiedade de sentir-se sempre em busca de um lugar melhor. O tom popular de seu linguajar, repleto de gírias, e o sotaque nordestino acentuado cortam definitivamente o tom solene e grave da gravação inicial.

O ator se mostra pela primeira vez aos espectadores quando abre a mala de dentro, deixando apenas seu tronco à mostra. A mala, sem a estrutura do fundo e posicionada em cima de uma abertura no piso do palco, permite que o ator utilize o subsolo do palco e posicione-se em pé, no entanto sem dar suas pernas à mostra.

A maquiagem marcante do ator (Imagem 4), que cobre o rosto todo de vermelho-sangue e escurece a linha dos olhos com uma listra negra grossa, nos faz lembrar a imagem paradigmática de um índio. A figura mítica do indígena aparece não apenas como um aspecto visagístico da cena, mas fundamentalmente como signo da raiz da formação do povo cearense, que compõe outro elemento da radicalidade, assim como a linguagem.

**Imagem 4 - A persona arquetípica do índio**



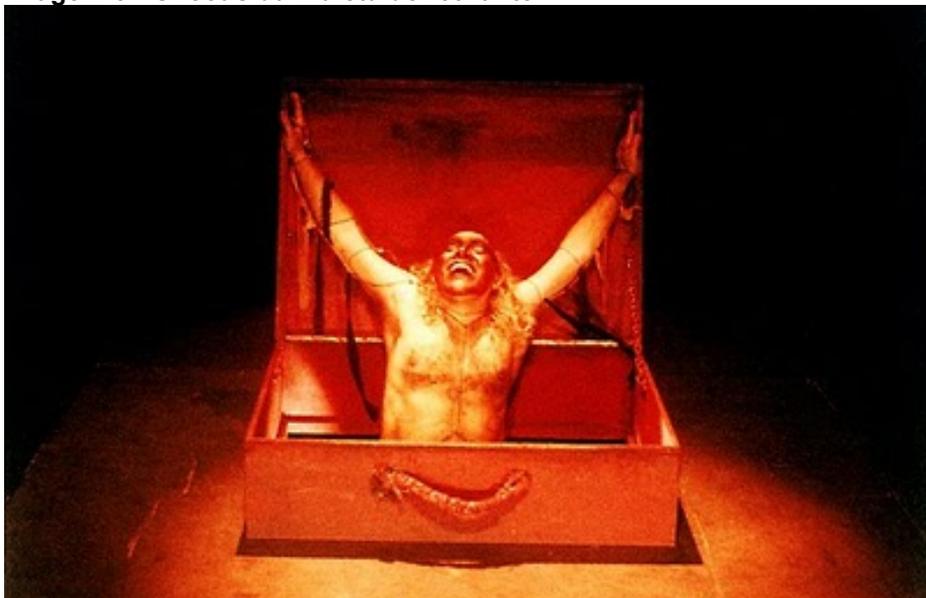
**Fonte: Arquivo pessoal de Ricardo Guilherme**

O figurino, composto apenas por um fino pano na cor de terra escura, similar às vestes de um guerreiro, parece fortalecer a impressão de que se trata de uma figura indígena, pois é exíguo e deixa o dorso do ator quase todo à mostra.

A abertura da mala é o momento da chegada em um novo e desconhecido local, onde o surpreso Moacir avista pela primeira vez Dante. Moacir se pergunta se

está tendo uma alucinação porque seus olhos ingênuos só conseguem ver uma figura gigantesca que “parece uma bola de fogo na escuridão”.

**Imagem 5 - O locus da mala de retirante**



Fonte: <http://divirta-ce.blogspot.com.br/2010/09/viva-o-teatro-nordestino-uma-vez-nada.html>

Sempre por meio da narração de Moacir, Dante revela-se como uma alma, e Moacir se assusta, fechando-se na mala. Dante explica que veio como mensageiro de Deus e quer levá-lo ao céu para um encontro com Ele. Revela ainda que o caminho é longo e eles terão que passar pelo purgatório e pelo céu. Muito desconfiado e amedrontado, Moacir pergunta por que Deus quer levá-lo se ele ainda tem boa saúde e quer continuar vivendo, apesar de tudo. Dante, nas palavras de Moacir, esclarece que trata-se apenas de uma conversa e que poderá trazê-lo de volta. Moacir finalmente aquiesce e sobe num imaginário *pau-de-arara*<sup>13</sup> que servirá de veículo no início da viagem dos dois. Rapidamente, um suposto motorista conduz o caminhão até a primeira parada: o purgatório.

Importante se faz destacar que todas as ações do texto são apenas narradas pelo ator. Concomitantemente à narração, ocorrem as únicas ações físicas empreendidas durante toda a peça: as ações radicais. Para a encenação de *A Divina Comédia de Dante e Moacir* as ações radicais concebidas foram apontar para o alto com os braços e o corpo eretos numa espécie de sinal de adeus e, de forma

---

<sup>13</sup> Espécie de caminhão que transporta retirantes do nordeste e que também serve de alcunha aos próprios nordestinos.

oposta, posicionar os braços na altura do piso do palco, arrastando-os no chão. Nesta última ação, o corpo do ator fica arqueado, numa postura fechada, e o olhar aponta para baixo.

As ações concebidas e executadas ao longo da peça são contrárias e complementares entre si. Elas são uma decorrência da inspiração hegeliana do Teatro Radical. A dialética de Hegel, como já dito, pressupõe uma tese e uma antítese que a contradiz com argumentos opostos. Esses conceitos filosóficos foram interpretados e transpostos para a cena radical em forma de ações. Ao invés de uma narrativa compor uma tese e uma outra narrativa compor sua antítese, as ações físicas propriamente ditas é que desempenham essa função.

Por meio do recurso da repetição criativa, as ações são muitas vezes executadas com pequenas diferenças de intensidade, frequência, estilo, ritmo e velocidade. Ao final da peça pretende-se atingir uma síntese, que surge a partir do conflito entre a tese e a antítese. Em *A Divina Comédia de Dante e Moacir*, a síntese é entendida como o conceito metafórico de “meio” em que Moacir não vai para outras terras, desconectado e esquecido de sua cidade e suas origens, ideia simbolizada pelo sinal de adeus dos braços esticados para cima, nem tampouco se enterra de forma cega e alienada às referências natais, ideia oposta simbolizada pelos braços arrastados no palco. Estar no “meio” é estar conectado à sua terra, mesmo que se vá para outras paragens, enxergando-se como integrante de uma cultura que contribuiu para sua própria formação.

A extrema concisão e a contenção dos gestos do Teatro Radical permitem-nos classificá-lo como essencialista. A essência, segundo Houaiss, é “a mais importante característica de um ser ou de algo, que lhe confere uma identidade, um caráter distintivo” ou sua “razão de ser” (2001:1242). Nesse sentido, o TRB familiariza-se com a busca empreendida por Denise Stoklos que, não por acaso, define sua pesquisa como *Teatro Essencial*. Também não é coincidência que a artista paranaense tenha publicado em livro seu *Manifesto do Teatro Essencial* de 1987, proclamando novas bases para o teatro com o qual ela se identifica e cujos princípios éticos aproximam-se bastante dos compromissos radicais:

Que (...) o teatro possa reafirmar o sentido essencial como bem mais evidente que matéria descartável. Quero trocar a fantasia da composição teatral pela presença viva do ator. Acredito na relação de nova realidade que está na força da presença viva do ator, engajado na história com suas idiossincrasias, sem recursos do fabricado, limpidamente como água na fonte. (1993:5)

Como no TRB quase nada é apresentado visualmente em cena, resta ao público construir outra encenação a partir dos estímulos da narração e das ações radicais. Essa outra encenação é construída na mente do espectador, que empreende a sua própria fabulação, como forma de apreender o espetáculo.

Entende-se aqui a fábula pelo sentido que Brecht a usava, relacionando-a à ação que deve ser empreendida para decifrar a cena. “A interpretação da fábula e a sua transmissão por intermédio de efeitos de distanciamento adequados deverão ser a tarefa capital do teatro. Mas não é o ator que precisa fazer tudo, ainda que nada se deva fazer que não esteja com ele relacionado.” (2005:162) No caso do Teatro Radical, dá-se a fabulação do ator radical, que conta a história a partir de seu entendimento, e estimula o espectador a empreender sua própria fabulação.

Retornando ao estudo do espetáculo, chegando ao purgatório, Moacir escancara de novo a maleta e se mostra receoso, avaliando o novo e sombrio ambiente. A partir de então Moacir presencia uma espécie de julgamento dos atos passados das almas presentes. O delegado que coordena o julgamento libera Moacir, que não tem contas para acertar no purgatório.

Quem leva Dante e Moacir adiante na viagem agora é um barqueiro chamado Caronte. Na mitologia grega, Caronte é o condutor da barca que, navegando no Aqueronte, um dos rios que dividia o mundo dos vivos e dos mortos, carregava as almas dos recém-mortos para seu destino final: o inferno.

Moacir não aceita permanecer no inferno porque acredita que em sua vida não praticou maldades que justifiquem destino tão desprezível. Passa então a avaliar as almas presentes e constata que quem merece estar no inferno, entre outros, são os políticos, definidos como inescrupulosos, ladrões e mentirosos: “Aqui só tem catrevage, cabuêta, caba escroto que só sabe engabelá o eleitorado.”

Quando o próprio diabo se aproxima, Moacir rapidamente chama Dante para continuar a viagem e fecha-se mais uma vez na mala. Dessa vez o meio de transporte usado é um “pavão misterioso”<sup>14</sup> com o qual voam por entre as nuvens para chegar no limbo.

A passagem pelo limbo é rápida. Moacir descreve um ambiente repleto de crianças desnutridas e pouco desenvolvidas. Inquieta-se com aquela visão e tem a ideia de tirar os meninos do limbo e levá-los ao céu, onde acredita que seja o lugar

---

<sup>14</sup> Título de uma canção composta por Ednardo, cantor e compositor cearense nascido em Fortaleza em 1945.

deles. Moacir dá a entender que as crianças lá estão porque políticos corruptos desviaram a verba da merenda escolar, não permitindo que se nutrissem adequadamente. Sugere a Dante que lhes dê carona no pavão. Este lhe nega a possibilidade, argumentando que, segundo as escrituras, o limbo é o devido lugar das pobres criaturas.

Dante e Moacir continuam a viagem com destino ao céu. Chegando lá, Moacir se alegra, pois percebe a presença de inúmeros artistas com suas manifestações espontâneas e populares. O céu descrito é verde e não azul, numa referência clara à cor tão desejada pelos nordestinos, que convivem com longos períodos de seca.

Dante diz a Deus que trouxe Moacir, a “encomenda”, que por sua vez se espanta com a figura de Deus, “todo chei de pinduricai, todo apapagaiado”. A partir daí inicia-se um diálogo direto entre Deus e Moacir. Deus comenta que não lhe agrada a característica de Moacir de sempre se mudar, num eterno nomadismo, mesmo que seja em busca de melhores condições de vida. Deus sugere a Moacir que lute por sua terra de origem, o Ceará, enfrentando os grandes latifundiários e construindo o sonho de reconquistar a sua “Palestina”.

Do céu Deus expulsa Moacir. Não tendo escolha, o filho de Iracema desce sozinho num pau-de-sebo imaginário de volta à Terra. Lá Moacir sente o seu orgulho renovado: “O mundo é grande mar o Ceará é maió” e decide finalmente lutar por um novo Ceará.

### **2.1.1 A montagem de *A Divina Comédia de Dante e Moacir***

O texto do espetáculo *A Divina Comédia de Dante e Moacir* reflete uma tentativa do autor de propor uma reflexão sobre a condição de emigrante forçado que geralmente envolve a figura do cearense no Brasil. Em artigo publicado no Jornal *O Povo* de Fortaleza, o jornalista Dellano Rios comenta a proposta temática do espetáculo:

O que Deus pretende inquirir a Moacir não diz respeito apenas a ele. É, antes, uma questão existencial que diz respeito ao povo cearense. Ricardo Guilherme quer discutir a identidade cearense quando definida a partir do que seria uma tendência deste povo à errância. Remete ao dito popular que se encontra cearense em todo canto.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> ENCONTROS no Palco. *Diário do Nordeste Online*, Fortaleza, 16 jun. 2010. Disponível em <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=800397>. Acesso em: 30 jul. 2012.

A notícia do periódico *O Estado de São Paulo*, ao mesmo tempo em que repercute a apresentação do espetáculo naquela cidade, dá conta do quase desconhecimento do ator em relação ao grande público de São Paulo.

Ricardo Guilherme. Poucos associam esse nome a uma trajetória teatral polêmica e premiada. Pelo menos em São Paulo. O mesmo não ocorre em Fortaleza (...). Com 101 peças no currículo, como ator, diretor e dramaturgo, ele dirige pela primeira vez em São Paulo, cidade em que esteve por duas vezes, apresentando, no Sesc, os espetáculos de sua companhia: *Bravíssimo!* e *A Divina Comédia de Dante e Moacir*, este último com ótima repercussão de crítica, no ano passado.<sup>16</sup>

Seria esta uma situação que aproxima o tema da peça à realidade vivida por seu autor? Não podemos deixar de perceber uma semelhança entre a condição de Guilherme, como artista de uma região periférica do Brasil, e a da persona Moacir, que suscita a necessidade do movimento, do deslocamento, como maneira de buscar oportunidades e que se configura na proposta central da peça.

Com relação à cena, operam no espetáculo duas frequências independentes. A primeira é o texto propriamente dito, e a outra é a presença do corpo em sua partitura física. Essa comunicação em duas vias compõe duas estruturas narrativas paralelas e procura provocar uma tensão no público, colocar nele “uma pulga atrás da orelha”. O espectador acompanha a fábula da história, mas é afetado pela encenação composta pela ação física, pela ação vocal, pela imagem arquetípica do índio e pelo *locus* da mala. Há um descompasso entre essas duas frequências, o texto e o corpo cênico, porque não existe lógica mimética que harmonize o que o ator fala com o que o ator faz. O espectador é conduzido a buscar essa harmonia por seus próprios meios, fabulando, imaginando a cena e o ambiente sugerido pelo texto e ao mesmo tempo sendo afetado pelas ações.

Na encenação podemos entender os gestos como uma luta, um conflito entre dois comentários opostos. As ações radicais comentam o texto e ocorrem simultaneamente a ele. Dessa maneira a cena radical em *A Divina Comédia de Dante e Moacir* engendra um esquema matemático (Imagem 6) entre dois polos, o positivo e o negativo, que representam duas forças com dimensões sociais, chamadas de unidades radicais. Uma força confirma a ideia de que o cearense deve emigrar em busca de melhores oportunidades de vida, como o judeu errante, e a

---

<sup>16</sup> ÓPERA leva brasileiro comum ao palco. *Estadão Online*, São Paulo, 11 jul. 2001. Disponível em <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2001/not20010711p7013.htm>. Acesso em: 31 jul. 2012.

outra força aponta para a fixação no seu espaço de origem, como o agricultor que lavra a terra.

**Imagem 6 - Diagrama esquemático das forças que regem as ações físicas em *A Divina Comédia de Dante e Moacir***



**Fonte: Diagrama elaborado por José de Ipanema**

O “meio” indicado no diagrama é um termo metafórico usado na encenação como símbolo da decisão de Moacir de voltar à cidade natal, porém dotado da consciência de luta pela reconquista do seu espaço. A imagem do indígena é um signo que confirma a metáfora do “meio” porque o índio seria a figura que melhor simboliza a relação de reciprocidade com a terra, que a domina e a respeita ao mesmo tempo, configurando uma interdependência na qual homem e espaço definem-se mutuamente. O índio, que na peça é a síntese em forma de imagem mítica, arquetípica, não pode existir com todas as suas possibilidades sem sua terra de origem e vice-versa. À luz dos procedimentos radicais, Guilherme explica a relação entre os conceitos de síntese e de mito:

O mito é o material que mais se adequa a essa ideia de síntese dialética que nós ambicionamos. O mito é a encarnação dessa ideia de redução que se amplia. O mito é uma figura, mas uma figura cuja configuração representa uma totalidade. O mito é trans-histórico. Ele atravessa o tempo e se metamorfoseia, pois cada povo pode até modificar a maneira de expressá-lo mas, o mito em sua essência permanece. Ele expressa volições humanas arquetípicas e cada cultura o nomeia a seu modo, mas ele é emblemático das mais profundas projeções das contradições do Homem, em sua ânsia de se entender e de se fazer entender. (apud QUINTO, 2006:116)

Segundo Houaiss, *locus* é o ponto em que o gene se localiza no cromossomo, seu lugar de origem. No monólogo, ele é a mala do retirante, que não deixa de configurar o cenário do espetáculo, mas é fundamentalmente compreendido como o útero onde é gerado o dilema, entre erradicar-se da terra ou fixar-se nela, pelo qual o mito passa. Toda essa compreensão conceitual foi percorrida para que finalmente as ações físicas radicais fossem elaboradas.

Outro aspecto a ser destacado na encenação é a exploração que Guilherme faz de seus recursos vocais. Em *A Divina Comédia de Dante e Moacir*, toda vez que

Moacir se desloca entre os diversos lugares imaginários descritos, o ator alonga o tempo em que pronuncia algumas palavras, oferecendo-nos uma sensação palpável, que parece nos aproximar da cena imaginada. É como se embarcássemos na viagem cuja distância percorrida e o tempo gasto fossem ampliados a um nível sobre-humano.

A sensação de assistir ao espetáculo é a de sermos carregados para um espaço imaginário onírico que se aproxima do jeito que as crianças normalmente contam suas histórias inventadas. O contador da história Moacir, em sua ingenuidade, reforça essa aproximação com o universo infantil e nos conduz às nossas próprias origens, às experiências do início de nossas vidas. Nesse contexto, não podemos deixar de entender as ações radicais como um jogo, tal qual as brincadeiras típicas da infância. O espetáculo, além de buscar nos guiar para uma reflexão sobre a raiz do cearense, também nos leva de forma indireta em direção às nossas próprias raízes.

O escritor Kelsen Bravos, em matéria publicada no Jornal *O Povo* de Fortaleza, comenta sobre Guilherme e o espetáculo:

é mais um histórico registro desse que é, sem dúvida, um dentre os poucos que podem ser considerados uma escola no teatro brasileiro. (...) Em excelente performance, Ricardo Guilherme conduz toda a gravidade desses temas com a mais agradável identidade do humor: simplicidade, inteligência, sensibilidade. (...) Lição para cada cidadão que anda esquecido da sua auto-estima, da sua responsabilidade social. É por isso que esse cearense radical, mesmo tendo espaço em qualquer terra, se radicou aqui e já é, sem dúvida, escola no teatro nacional.<sup>17</sup>

## 2.2 O espetáculo solo *Bravíssimo!*

O solo *Bravíssimo!* conta com atuação, dramaturgia e direção de Ricardo Guilherme. A peça, que estreou no dia 2 de outubro de 1998 no Teatro IBEU Aldeota em Fortaleza, é inspirada em crônicas de Nelson Rodrigues publicadas entre as décadas de 1950 e 1970. A montagem, que desde sua estreia sofreu alterações estéticas, aborda duas visões sobre o Brasil organizadas em arquétipos opostos de comportamentos do povo brasileiro. Guilherme dá expressão a duas personagens

---

<sup>17</sup> BRAVOS, Kelsen. A Subversão de Moacir. *Jornal O Povo*. Fortaleza, 5 agosto, 2000. Vida & Arte, p.8B.

rodriguianas paradigmáticas: "a grã-fina das narinas de cadáver" e "a vizinha gorda e cheia de varizes", e desenvolve o que se poderia chamar de peça-palestra.

Num tom propositalmente pausado, didático e professoral, o narrador apropria-se de muitos termos e frases característicos do estilo rodriguiano, como "complexo de vira-lata", "óbvio ululante" e "se os fatos são contra mim, pior para os fatos".<sup>18</sup> Costura um discurso político fundado na afirmação do orgulho brasileiro em contraposição à sua suposta inferioridade histórica diante de outros países.

Assim como ocorreu com o primeiro espetáculo aqui analisado, *Bravíssimo!* firmou-se como uma das principais peças do repertório de Guilherme esporadicamente reencenadas. No ano de 2010, em comemoração aos 40 anos de carreira, o ator cumpriu temporada com a peça na capital paulista entre os dias 1 e 11 de julho e no Rio de Janeiro entre 29 de setembro e 3 de outubro, (Imagem 7) respectivamente nos teatros da Caixa Cultural da Sé em São Paulo e do centro da cidade carioca.

Imagem 7 – Divulgação da temporada carioca de *Bravíssimo!*



Fonte: Arquivo pessoal de José de Ipanema

Mais uma vez o mote do espetáculo volta-se para a discussão de um tema básico, fundamental: o brasileiro. Desde o início, o ator deixa claro o tema de sua *palestra* e pergunta: "O brasileiro, o que é o brasileiro, o que tem sido o brasileiro desde os tempos da carta de Pero Vaz de Caminha?" A partir daí, apresenta uma possível leitura da essência da alma do brasileiro, que é explicitada e aprofundada na dramaturgia pela busca do entendimento da brasilidade, do comportamento que torna o brasileiro único:

<sup>18</sup> Alguns termos rodriguianos do texto original de *Bravíssimo!* foram adaptados posteriormente por Ricardo Guilherme a pedido da família de Nelson Rodrigues.

o brasileiro é uma nova experiência humana. O homem do Brasil entra na História como um elemento inédito, revolucionário e criador. A nossa qualidade humana está no mistério de nossos botecos, na graça de nossas esquinas e na euforia dos nossos cafajestes dionisíacos. E o brasileiro é esse cafajeste dionisíaco que quando não é canalha na véspera, é canalha no dia seguinte; o brasileiro é um fauno fugido de uma paisagem de tapete, um fauno de tapete que tem uma imaginação de balde de ginecologista, um fauno que usa sapatos para disfarçar os pés de cabra. E esse fauno com a sua barbicha em ponta, a sugerir a figura de um bode de chifres anelados e ornamentais é um traço decisivo do caráter brasileiro, com a sua molecagem, uma molecagem livre, inesperada e ágil.

Sentado numa cadeira, onde permanecerá ao longo de toda a peça, diante de um microfone situado em cima de uma mesa com tampo de vidro posicionada entre ele e a plateia, como um professor, o ator introduz o tema do espetáculo em sua primeira fala ainda na escuridão total. A luz no plano geral é aos poucos acesa e revela o ator, como num curto prólogo, segurando com os braços esticados seu pequeno óculos de grau, que parece contracenar com Guilherme.

Ao final da frase inicial, o ator coloca os óculos no rosto e começa a discorrer sobre vários perfis do brasileiro, explicando-os um a um. O primeiro deles é o “narciso às avessas que cospe na própria imagem”, que não aprova o Brasil, não acredita em sua potencialidade e tem complexo de inferioridade.

**Imagem 8 - O narrador no espetáculo *Bravíssimo!***



Fonte: <http://guia.folha.uol.com.br>

O narrador (Imagem 8) relata um fortuito encontro com a grã-fina em que conversou sobre os problemas do Brasil com o objetivo de entender os motivos por ela alegados para desprezar tanto o país. Ela argumenta, por meio da voz de Guilherme modulada num tom mais suave, quase asmático, que a história do Brasil é infinitamente mais curta que a da Europa, onde uma reles “bica entupida tem mil

anos”. Segundo ela, que sempre viaja para fora do Brasil, isso explicaria nosso subdesenvolvimento. A solução para a questão não poderia ser mais pragmática. Basta que o brasileiro nunca viaje, evitando o sentimento de inferioridade que surgiria na presença de um povo desenvolvido. A conclusão dessa parte da “aula” é uma recomendação simples: o brasileiro deve permanecer no país para preservar sua identidade, reafirmada diariamente no convívio com seus amigos e familiares.

Dessa vez num tom de voz grave e solene, o ator aciona a persona da “vizinha gorda e cheia de varizes”, dotada de “um busto que é o próprio seio de Abraão” e que vê no brasileiro todas as características de um vencedor. Saindo de casa, o narrador não consegue escapar da convicção paquidérmica da senhora histérica que crava as mãos no seu braço bradando aos quatro ventos um otimismo patriótico incondicional. Depois dessa insólita conversa, por uma espécie de iluminação divina, o narrador começa a entender profundamente a alma brasileira. O ator constata, envolvendo o espectador nessa conclusão desagradável, que o brasileiro perdeu a capacidade de se revoltar com as injustiças e que se submete muito passivamente às situações de opressão.

Dirigindo-se à plateia, como que provocando-a, o narrador declara que no Brasil de hoje não há líderes dignos de grandeza e acrescenta acidamente que somente idiotas são ouvidos e seguidos por outros idiotas. No texto de Guilherme outra vez os políticos aparecem, ainda que de forma subliminar, como símbolos de corrupção e despreparo. Resta aos poucos inteligentes fingirem ignorância e debilidade para serem aceitos por um sistema apodrecido.

Mas nem tudo são trevas porque o narrador, mexendo com os brios do público, conclama os brasileiros a reagirem e incorporarem sua condição de lutadores, capazes de protestar e de agir contra as desigualdades, assim como a vizinha. Não devemos portanto dar ouvidos à grã-fina que, do alto de sua arrogante passividade burguesa, declara que os brasileiros são incuráveis derrotados e inertes “paus-de-arara na beira da estrada”.

Para fugir do seu destino miserável, ao pau-de-arara só resta livrar-se de toda humildade e acordar seu instinto adormecido de luta. Incitando mais uma vez o espectador, Guilherme convoca-nos à luta: “Se o brasileiro se curar do seu complexo de vira-latas, até as nossas vacas serão premiadas.” Elevando nossa moral, ao final do espetáculo, o ator exalta o brasileiro usando inúmeros adjetivos

patrióticos e ufanistas. Nossa inabalável auto-confiança e a exclusiva capacidade de adaptação, talhadas ao longo de anos de experiência nas ruas e botecos, farão com que cheguemos ao destino de glória que nos é reservado: “E, assim, com as flores mais inimagináveis atiradas a seus pés e com toda a sua incomparável e invejabilíssima potência vocal, o brasileiro, brasileiríssimo, diante de si mesmo, há de pedir bis e gritar bravo, bravíssimo”.

### 2.2.1 Aspectos de *Bravíssimo!*

Na mesa à frente do ator-professor, além do microfone, que reforça a impressão de estarmos numa palestra, encontra-se o texto do espetáculo, impresso em folhas de papel empilhadas uma a uma. Desde o início suas falas são acompanhadas por uma única ação física identificável. O ato de pegar uma folha de papel com a mão e descartá-la, jogando-a no chão (Imagem 8). Por vezes essa ação é intensa, raivosa, por outras é suave e cuidadosa. Poderíamos inferir apressadamente que a cada maneira de livrar-se do papel corresponderia um perfil ou uma persona, como a vizinha ou a grã-fina. Observando mais atentamente percebemos, no entanto, que quando a grã-fina fala por meio do corpo, do rosto e da voz do narrador, a intensidade da ação pode ser forte ou fraca. Da mesma forma, quando a persona vizinha é acionada, a ação varia de sutil a exagerada.

**Imagem 9 - A ação física radical em *Bravíssimo!***

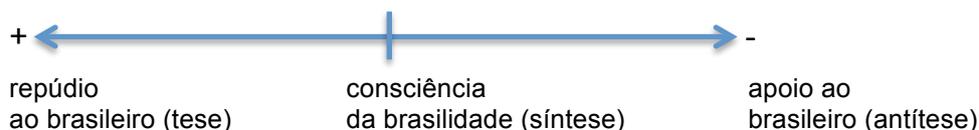


Fonte: <http://www.nossadica.com/bravissimo.php>

Assim como em *A Divina Comédia de Dante e Moacir*, as ações configuram-se em energias de polos opostos, traduzidas aqui nos verbos repudiar e apoiar (Imagens 9 e 10). Os verbos, e conseqüentemente as ações, mais uma vez referem-

se à temática do espetáculo, à brasilidade, e não às situações sugeridas pelo texto. Portanto significam repúdio ou apoio às potencialidades do brasileiro, à sua capacidade de superação. Nesse contexto, as folhas de papel poderiam ser compreendidas como a materialização do brasileiro, que nas mãos do ator são tratadas ora com candura e admiração, ora com desprezo e nojo.

**Imagem 10 - Diagrama esquemático das forças que regem as ações físicas em *Bravíssimo!***



**Fonte: Diagrama elaborado por José de Ipanema**

No entanto, a primeira versão do espetáculo, encenada até 2008, contava com outra concepção estética. O figurino mais esfarrapado e o corpo do ator, exposto e pintado grosseiramente de preto, apoiavam-se muito na imagem do mendigo em processo de auto-afirmação. O *locus* não era o local de trabalho do professor mas uma arquibancada, o espaço de observação do jogo do teatro, em forma de um praticável preto de quatro degraus (Imagem 11). O ator não utilizava folhas de papel e as ações físicas simbolizavam a relação conflituosa entre os olhares do Narciso que alternadamente ama a própria imagem, olhando para a luz e a renega, cobrindo o rosto com os braços. Os gestos mantinham uma relação de aceitação e opressão com a iluminação, pois, em função da movimentação dos braços, o ator expunha e escondia em sombras o rosto. O ator também fazia maiores concessões a certos gestos ilustrativos, como os que apresentavam a persona da grã-fina em pé numa pose clássica de balé, alternando-os com as ações básicas dos braços no jogo de luz e sombra.

Imagem 11 – Guilherme na primeira versão de *Bravíssimo!*



Fonte: <http://auribertoeternochochalheiro.blogspot.com.br/2010/01/ricardo-guilherme-comemora-40-anos-de.html>

Na nova versão, o uso do microfone, como um elemento tecnológico que não faz parte da essência do teatro defendida pelo TRB, poderia contradizer os princípios radicais porque não advém diretamente do corpo do ator. Mas, como os elementos cênicos no Teatro Radical nunca são decorativos, só podemos inferir que o microfone, a mesa e os papéis compõem o *locus*, o lugar para onde olhamos como “alunos” ou de onde olhamos, se nos colocarmos na função do professor. O *locus* assim configurado define a simetria (tal qual na versão inicial da peça) entre olhar num sentido ou no sentido contrário. Essa simetria está alinhada à oposição entre os verbos da proposta central do espetáculo: apoiar ou repudiar o brasileiro.

Em relação à primeira versão da peça, o ator aparentemente buscou uma “radicalização” em sua proposta pois a cena estruturada em forma de palestra e a partitura física do ator sugerem uma simplificação esquemática do entendimento do espetáculo e um rigor maior nas ações estritamente limitadas ao descarte das folhas de papel. O didatismo da peça é explícito e parece sugerir que os espectadores se coloquem como alunos. Por isso, a primeira cena, na qual o ator segura os óculos com os braços esticados em direção à plateia, sugere um entendimento. O ator parece convidar os presentes a uma reflexão, a um olhar mais minucioso sobre o brasileiro. É como se Guilherme com sua ação nos perguntasse: vamos pensar?

O risco que a encenação de *Bravíssimo!* corre é o de ser entendida como uma excessiva simplificação de um tema *a priori* considerado complexo, a brasilidade. O processo de estruturação da cena radical, sempre muito esquemático, passeia frequentemente dentro e fora de um limite tênue entre a puerilidade do

maniqueísmo (desenvolvido e subdesenvolvido, o bem e o mal) e a maturidade da visão holística. Contudo, a simplicidade é um valor que faz parte da proposta radical e nela está implícita. Uma teoria que se revela desde seus fundamentos como parcial por não completar mimeticamente a fábula do texto na cena, depende necessariamente da ação de fabular do espectador, que é convidado a transformar a simplicidade esquemática, perceptível na proposta e visível na cena, numa experiência que altere seu eventual estado de passividade reflexiva.

Segundo os princípios radicais, o figurino não ocupa função decorativa porque ajuda na composição de uma imagem arquetípica do brasileiro proposta pelo TRB. Mas como condensar em apenas uma imagem a imensidão de influências culturais de que o Brasil dispõe? Em *Bravíssimo!* o figurino apresenta-se como uma roupa preta, esfarrapada, rasgada, que quase imediatamente associamos com a de um maltrapilho. Uma imagem, sem dúvida, estereotipada e bastante óbvia para simbolizar a miséria e que ajuda a compor a trajetória de superação, do sofrimento à redenção, sugerida pelo espetáculo.

Assim como destacado no espetáculo anterior, em *Bravíssimo!*, a voz é também usada para além da função de mera transmissora da sintaxe gramatical. Podemos destacar alguns momentos em que isso acontece. O primeiro deles é quando o ator se refere aos brasileiros que têm como modelo a grã-fina e não têm reação nenhuma quando presenciam uma injustiça no seguinte trecho: “E os que imitam a grã-fina das narinas de cadáver não se prontificam a fazer *nada*”. Na frase, a palavra “nada” é pronunciada sem nenhuma emissão de som, o que intensifica a sensação de vazio, de inatividade, de inércia diante de uma cena imaginária de opressão. Um segundo momento do uso da voz que transmite um signo pelo som e não pela semântica da palavra ocorre na frase “o brasileiro é o maior povo do mundo” que é repetida em diversas ocasiões do espetáculo. Na sílaba “-do” da palavra “mundo”, o ator executa o som da ação do cuspe. Dessa maneira promove uma contradição entre a exaltação sugerida pelo sentido gramatical da frase e o ato de cuspir, normalmente associado com algo que desprezamos, que não serve, que sobrou e que não pode ser mais aproveitado. Outro momento acontece na frase “o brasileiro *cospe* na própria imagem”. Na palavra “cospe” mais uma vez ele faz o som do cuspe para amplificar o sentimento de desprezo abordado no trecho. Finalmente, outro momento acontece, mais uma vez explorando o silêncio, quando o ator diz “um

dos maiores problemas do Brasil é o brasileiro ficar assim contemplando a sua própria inércia”. Após a frase, Guilherme permanece quase estático e em completa mudez por cerca de setenta segundos, ampliando a sensação de inatividade descrita no texto. Nesse trecho do espetáculo apresentado no dia 2 de outubro de 2010, alguns espectadores, possivelmente inquietos com o desconforto que o silêncio provocava, lançaram de volta no palco as bolinhas de papel que tinham sido previamente jogadas na plateia pelo ator. Dessa forma, não podemos deixar de perceber uma semelhança de propósito, o de afetar no sentido de abalar o espectador, entre o efeito desejado da voz em espetáculos radicais e o que Artaud destaca em:

as palavras têm possibilidades de sonorização, modos diversos de se projetarem no espaço, que chamamos de *entonações*. E, aliás, haveria muito a dizer sobre o valor concreto da entonação no teatro, sobre a faculdade que têm as palavras de criar, também elas, uma música segundo o modo como são pronunciadas, independentemente de seu sentido concreto, e que pode até ir contra esse sentido. (1999: 37)

A “poesia no espaço”, como dito por Artaud, é o que as entonações proporcionam, em contraposição ao predomínio da “poesia da linguagem” do teatro realista, e encontra nas ações radicais uma outra possível tradução cênica. Assim como as ações radicais, a poesia no espaço visa afetar o espectador, tirá-lo de uma possível passividade crítica, e definem-se no universo artaudiano como uma das componentes da crueldade. Na última cena da peça, imediatamente antes do *blackout* final, ocorre a síntese radical, o resultado do conflito entre a tese de apoio e a antítese de repúdio ao Brasil. Ao invés de descartar a folha de papel, o ator a tritura em muitos pedaços, jogando-os para cima da própria cabeça, como confetes de festa, reiventando seu uso como signo da reinvenção do brasileiro. Termina a peça assim, celebrando as potencialidades do brasileiro e agindo de forma *cruel* ao intensificar os afetos, os abalos que o texto por si só quer provocar.

Abordando um pouco da história do espetáculo, apontaremos alguns destaques de sua trajetória. Em novembro de 1999, dentro da Mostra de Arte Nordestina Contemporânea, a peça se apresentou no Sesc Pompéia em São Paulo. Já em abril de 2000, a obra foi escolhida para inaugurar o Teatro Sesc Emiliano Queiroz de Fortaleza. No dia 22 do mesmo mês, o canal televisivo TV Ceará celebra os 500 anos do descobrimento do Brasil exibindo em sua programação o espetáculo

*Bravíssimo!*. Em 9 de outubro de 2009 apresenta-se no Teatro Sesc Pelourinho em Salvador, como integrante da Mostra Sesc Pelourinho de Artes.

Em artigo do Jornal *O Povo* de Fortaleza, lembrando o poeta cearense Augusto Pontes, falecido em 2009, Mauro Oliveira, professor do Instituto Federal do Ceará e PhD em informática, faz um comentário que dá o tom da inserção do espetáculo na lista das principais referências artísticas de Fortaleza: “Senti-me artista, tipo o psicodélico Falcão, um Ricardo Guilherme (em “Bravíssimo”), um Airton Monte (cronista-mor desta cidade de Adísia Sá).”<sup>19</sup>

Em janeiro de 2010 Guilherme apresentou, convidado pela direção do Theatro José de Alencar em comemoração aos 100 anos da instituição, quatro solos de sua autoria. Além de *Bravíssimo!*, constaram na programação *Flor de Obsessão*, outra obra inspirada em Nelson Rodrigues, *Ramadãça e Apareceu a Margarida*, de Roberto Athayde.

---

<sup>19</sup> AO GOSTO de todos. *O Povo Online*. Fortaleza, 14 ago. 2012. Disponível em <http://www.opovo.com.br/app/opovo/opiniao/2012/08/14/noticiasjornalopiniao,2898983/ao-gosto-de-todos.shtml>. Acesso em 21 ago. 2012.

### 3. O ATOR RADICAL E A PRESENÇA CÊNICA

O Teatro Radical aposta profundamente no teatro como ambiente propício para reflexão das questões humanas. Essa aposta, segundo o TRB, deve ser conduzida pelo ator em cena. O ator tem a responsabilidade de estabelecer o diálogo com o público e deixá-lo em constante tensão, necessária para evitar a acomodação e a passividade. A tensão ocorre pela execução das ações cênicas que não correspondem à expectativa de mimese do real, comum no teatro realista.

As ações radicais empreendidas pelo ator provocam um espanto porque nos fazem questionar sua razão de ser. Ocorre um choque entre as ações em si e entre o texto e as ações. Tudo parece estranho por não ser natural, por não aderir às práticas realistas do teatro ocidental dominante. Não há portanto espaço para identificação do espectador com uma história linear, uma lógica de causa e efeito do teatro dramático, nem com o personagem, que não tem uma unidade em cena pois o ator radical apresenta diversas figuras, as personas, que se alternam em seu corpo, voz e expressão facial. Além disso, o tema, com suas implicações históricas, aparece com mais amplitude e relevância. Importa menos o destino e a sorte dos indivíduos apresentados em cena do que a reflexão sobre a errância que caracteriza o povo cearense (*A Divina Comédia de Dante e Moacir*) e sobre a luta pela autoafirmação da nação brasileira (*Bravíssimo!*).

Decorre dessa análise uma conexão com o efeito de distanciamento brechtiano. Em *A Divina Comédia de Dante e Moacir* está em jogo uma reflexão sobre um paradigma local, comunitário, o imutável destino do cearense, visto como possibilidade dialética. O texto sugere que o homem cearense pode e consegue modificar sua história, seu perfil, suas características, a despeito de toda a pressão que há no sentido contrário. O mesmo fenômeno ocorre com o brasileiro em *Bravíssimo!*. Além disto, os espetáculos apresentam uma série de críticas sociais que contextualizam a vida do cearense e do brasileiro e nitidamente dialogam com a literatura contemporânea cearense de Raquel de Queiroz e com a dramaturgia brasileira nacionalista.

A temática dos dois textos se insere num tipo de tentativa de afirmação do valor do cearense, no caso da primeira peça, e mais amplamente do brasileiro, no caso da segunda, que encontra ressonância com o movimento literário regionalista e

ainda com o movimento dramaturgico nacionalista, ambos de inspiração esquerdista.

Décio de Almeida Prado identifica no âmbito nacional que os textos *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, de 1956, *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes e *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, ambos de 1960, entre outros, compartilham um mesmo perfil: “a militância teatral e a posição nacionalista.” (2001:61) Podemos entender na dramaturgia o surgimento do movimento nacionalista como uma exaltação da identidade brasileira, que tinha como objetivo nítido fazer frente ao predomínio de textos estrangeiros à época no Brasil. Prado resume esse entendimento: “Tratava-se agora de transportar ao espetáculo a intenção nacionalizante, procurando-se um estilo brasileiro capaz de preservar a nossa peculiar maneira de ser, as nossas idiosincrasias idiomáticas e gestuais, mesmo perante as grandes peças estrangeiras.” (2001:65)

Já Raquel de Queiroz integra o movimento regionalista principalmente em função da publicação de seus dois primeiros romances, *O Quinze* (1930) e *João Miguel* (1932), que têm como ambiente o Ceará e como questões respectivamente a luta do povo cearense contra a seca e a miséria e a condição peculiar do nordestino.

Seguindo essa mesma linha regionalista, o texto de *A Divina Comédia de Dante e Moacir* relata a concentração de terras na mão de poucos latifundiários, a corrupção dos políticos que desviam verbas das obras sociais e a ineficiência administrativa dos órgãos públicos. Moacir decide superar esses obstáculos, mudar sua condição de imigrante e lutar para a construção de um novo Ceará. Já a dramaturgia de *Bravíssimo!* descreve uma espécie de superação do brasileiro, conquistável por meio da negação do seu suposto excesso de humildade. Dessa forma, a abordagem sugerida pelo autor parece concordar com o axioma proposto por Brecht em *Teatro Dialético*: “a necessidade e a possibilidade de remodelar a sociedade estão diante de nós. Todos os acontecimentos entre os homens devem ser notados, e tudo deve ser visto de um ponto de vista social.” (1967:114)

Podemos dizer portanto que o ator radical é herdeiro dos pensamentos nacionalista e regionalista porque assume o compromisso ético neles implicado de defender dentro e fora da cena uma atitude política que visa estabelecer o cearense e o brasileiro como sujeitos de seus próprios destinos. Essa ética é compartilhada por diversos artistas, entre os quais podemos destacar: Gilson Brandão, ator e

professor do Curso de Licenciatura em Teatro da UFC, mestre em história social pela UFC, com dissertação sobre a manifestação performática do maracatu cearense. Atuou em diversos espetáculos radicais como *68.com.br* (Imagem 12), *Merda, @* e mais recentemente *Loa*, em que se debruça sobre o maracatu cearense numa leitura radical; Karlo Kardoso, atual presidente do Partido Socialista Brasileiro do Ceará, trabalhou como assistente de direção de Guilherme quando pertencia à Associação de Teatro Radicais Livres, diretor da Cia Pã de Teatro, que se dedica a intervenções performáticas nas ruas de Fortaleza misturando artes visuais, música e novas tecnologias e elegendo como campo de pesquisa a cidade e a memória; e João Andrade, professor de teatro do Curso Princípios Básicos de Teatro do Theatro José de Alencar, ator, diretor e ex-aluno do CAD. Seu espetáculo *Babel - Solo Número 1* (Imagem 13), encenado esporadicamente há mais de cinco anos, tem texto e supervisão de Ricardo Guilherme.

**Imagem 12 - A dialética gestual de Gilson Brandão em *68.com.br*: braços apontam para sentidos opostos**



**Fonte: Arquivo pessoal de Gilson Brandão**

Há que se destacar que os artistas citados não repetem em seus trabalhos, como numa linha de produção, a estética dos espetáculos protagonizados e dirigidos por Guilherme. Cada um expressa a cena a seu modo, de acordo com suas preferências estéticas. Contudo, a ética radical, cujos pressupostos básicos são a dedicação à essência do teatro e a auto-afirmação do cearense e do brasileiro, está presente em seus cotidianos. O TRB portanto não dispõe atualmente de um grupo coeso que detém exclusividade no uso do adjetivo “radical” e sim de núcleos independentes que refletem os conceitos radicais de forma particular.

**Imagem 13 - João Andrade e o nascimento como estética da raiz em *Babel - Solo Número 1***



**Fonte: Fotografia de Ulisses Narciso**

Esses núcleos convidaram outras companhias que já tinham desenvolvido trabalhos apoiados nos conceitos radicais e apresentaram, sob o título de *I Mostra Teatro Radical*, no Teatro Sesc Emiliano Queiroz de Fortaleza, entre 10 e 19 de dezembro de 2004, um conjunto de espetáculos “fundamentados sob a influência do Teatro Radical Brasileiro”<sup>20</sup>, revelando um campo de atuação mais ampliado dos princípios radicais. Os grupos participantes foram o *Grupo Pesquisa*, *Cia Pessoas de Teatro*, *Cia Pã de Teatro* (integrantes da *Associação de Teatro Radicais Livres*), mas também os grupos *Mirante* (da Universidade de Fortaleza – UNIFOR), *Menspauza* e *Teatro e Ato*. As peças integrantes da mostra foram: *Pessoa Persona* (Imagem 14) com dramaturgia de Fernando Pessoa, *Quem dará o veredito?* de Gero Camilo e *Flor de Obsessão*, de Nelson Rodrigues, além de *A Divina Comédia de Dante e Moacir*, *Tempo Temporão*, *Merda* (Imagem 15), *Rá, Era uma vez nós dois*, *As idades da loba* e a peça infantil *A menina dos cabelos de capim* (Imagem 16), todas com texto de Ricardo Guilherme.

<sup>20</sup> ASSOCIAÇÃO DE TEATRO RADICAIS LIVRES. *I Mostra Teatro Radical*. Realização: Grupo Pesquisa, Companhia Pessoas de Teatro, Companhia Pã. [Fortaleza]: Teatro SESC Emiliano Queiroz, [2004]. Prospecto.

**Imagem 14 - Gilson Brandão em *Pessoa Persona***



Fonte: Arquivo pessoal de Gilson Brandão

**Imagem 15 - Gilson Brandão e Eugênia Siebra em *Merda* (como *Pessoa Persona*, cumpriu temporada em Portugal)**



Fonte: Arquivo pessoal de Gilson Brandão

**Imagem 16 – Cena da peça *A menina dos cabelos de capim***



Fonte: <http://roteiroceara.uol.com.br>

No ano seguinte, em dezembro, o repórter Dellano Rios, noticiava a segunda versão da Mostra Radical<sup>21</sup>, dessa vez realizada no espaço cultural Sesc Senac Iracema de Fortaleza entre os dias 9 e 18. As peças incluídas na *II Mostra Teatro Radical* foram *Ramadãça*, *Babel – Solo Número 1*, *Amar - Verbo Irregular*, *Iracema*, *Iracemãe*, *No Ato*, *Depois do Fim* e *@*, todas com texto de Guilherme. Além de *Curupirar*, desprovida de texto e baseada apenas em partitura física, com direção, concepção e atuação de Mario Cruz Filho e *Meire Love*, com texto e direção de Suzy Élide Lins e atuação do Grupo Bagaceira de Teatro, coletivo cearense que vem se destacando nacionalmente por sua pesquisa autoral.

Analogamente, o Teatro Essencial, observado pelo viés da estética cênica, existe apenas no corpo e inspiração de sua criadora, a atriz Denise Stoklos. Contudo, seus pressupostos éticos e a atitude em relação à arte teatral, tal qual no TRB, podem ser compartilhados por outros artistas.

Interessante se faz notar que a maioria das montagens recentes regidas pelos princípios radicais foi estruturada como monólogos e, além disso, em muitas vezes o ator também exerce a função de diretor. Mas, mesmo nas encenações em que essas funções são desempenhadas por artistas diferentes, o ator radical assume frequentemente o papel de diretor porque desenvolve uma autoria íntima e particular na construção da sua partitura física. Isso não quer dizer que nos espetáculos com inspiração teórica diversa da radical os atores não tenham autoria em suas gestualidades. Contudo, o processo de autoria intensifica-se no trabalho do ator radical porque ele assume um profundo comprometimento ético com o espetáculo, personalizando e individualizando a criação. Dessa maneira, o procedimento radical concebe o processo de construção das ações físicas como inerente à capacidade exclusiva de fabulação de cada ator. Como exemplo desse processo de autoria do ator, podemos citar as encenações dos espetáculos *Artaud* (1986) de Rubens Corrêa e *Mary Stuart* (1987) de Denise Stoklos. Como não fundi-los com a personalidade única de cada um dos atores?

Analisaremos agora o trabalho do ator radical à luz do conceito, ainda que amplo e difuso, de teatro pós-dramático proposto por Lehmann<sup>22</sup>, em que basicamente o texto perde sua condição privilegiada de definidor dos principais

---

<sup>21</sup> NOVAMENTE Radical. *Diário do Nordeste OnLine*. Fortaleza, 09 dez. 2005. Disponível em <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=299370>. Acesso em 21 ago. 2012.

<sup>22</sup> Cf. *Teatro pós-dramático*, São Paulo: Cosac Naify, 2007.

signos da cena e em que a transmissão de um significado enfraquece-se diante da quebra da lógica mimética entre a cena e o texto. O impulso para utilização desse possível “conceito operativo” (GUINSBURG e FERNANDES, 2008) diz respeito à talvez peculiar relação entre texto e cena que o TRB promove.

Bonfitto, na coletânea de artigos em torno do teatro pós-dramático organizada por Guinsburg e Fernandes (2008), apoia-se em alguns aspectos para analisar as ferramentas de atuação acionadas pelo ator pós-dramático. O primeiro deles é o tratamento que o texto recebe quando da construção da encenação. O autor associa a esfera pós-dramática, citando Grotowski e Kantor como exemplos, a “processos de atuação (que) podem fazer com que o texto utilizado perca toda a sua carga referencial a partir de sua relação com os movimentos, ações, gestos, com as possibilidades de utilização do aparato vocal etc.” (2008:91) No TRB, a dramaturgia é “reescrita” como reflexões teóricas que ajudam a compor a ideologia traduzida na cena sob a forma das ações radicais. O referencial da lógica mimética sugerido pela dramaturgia é completamente esquecido sob o ponto de vista da gestualidade do ator radical. No entanto, a dramaturgia radical, apesar de nem sempre contar uma história, mantém uma certa ordem porque não se constitui de fragmentos, mas reflete uma continuidade de ideias. Portanto, percebemos uma possível aproximação entre a categoria de teatro pós-dramático e o TRB em função do “abalo sísmico” que a encenação provoca nas bases dramáticas do texto. Considerando ainda que a encenação radical parta do uso de uma dramaturgia não-radical, como é o caso da montagem, dirigida e protagonizada por Guilherme, de *Sargento Getúlio* (1991) de João Ubaldo Ribeiro, esse “abalo sísmico” é potencialmente maior.

Um segundo aspecto levantado por Bonfitto em seu artigo refere-se à diferença que ele enfatiza entre os conceitos de *apresentação* e *representação*. O primeiro se relaciona à função do narrador, que apresenta-se diante do público, e o segundo se relaciona ao ator, entendido nesse contexto específico como representante de “códigos e convenções reconhecíveis culturalmente”. Prossegue o autor relacionando o universo da apresentação à “manifestação de uma presença” que, em vez de ilustrar situações, põe em evidência a corporeidade e a expressividade. (BONFITTO in GUINSBURG e FERNANDES, 2008). O ator radical, não sendo regido por uma rede semântica sugerida pela dramaturgia, está livre dos “códigos e convenções” e aciona, com alto grau de abstração, sua capacidade de

expressão corporal e vocal. O processo de construção da cena radical pode contar com muita subjetividade, criatividade e fabulação, mas o resultado almejado para a encenação é a objetividade da coerência com os princípios teóricos previstos.

O terceiro e último aspecto abordado pelo autor é a constatação de um processo, provocado pelas encenações ditas pós-dramáticas, de flexibilização na construção do personagem, a partir do ponto de vista do teatro dramático. No contexto pós-dramático, Bonfitto entende que o termo “ser ficcional” é mais apropriado do que personagem e diz que

o ator pós-dramático deverá compor ou incorporar seres ficcionais que (...) serão muitas vezes canais transmissores de qualidades, de sensações, de processos abstratos, de fenômenos naturais, de combinações de fragmentos de experiências vividas, de restos de memórias... Dessa forma, as matrizes geradoras dos materiais de atuação, utilizados pelo ator pós-dramático, estão relacionadas mais diretamente com a exploração de processos perceptivos, constitutivos do que podemos chamar de experiência em diferentes níveis, do que com a ilustração de histórias. (2008: 98)

A concepção de persona do Teatro Radical, uma máscara cênica constantemente mutável e que reflete apenas tendências de comportamentos e inclinações para determinadas atitudes, aproxima-se muito das ideias contidas no texto de Bonfitto, o que mais uma vez nos leva a pensar numa similaridade entre os propósitos do ator pós-dramático e do ator radical.

O ator radical é o senhor da sua cena e por assumir essa posição, aproxima-se, como já falado, do que preconizava Grotowski em suas pesquisas. Contudo, trata-se de uma aproximação mais ideológica, o desejo de colocar o ator no centro da cena, do que da prática corporal do ator. A preparação do ator radical, no que tange ao procedimento, prima mais pelos estudos teóricos e em sua fundamentação conceitual do que por algum rigor no treinamento físico, que no teatro pobre grotowskiano beira a devoção espiritual pela decorrência do que o pesquisador chamou de “ator santo”. Os escritos de Guilherme não apontam para nenhum método de exercício corporal específico, apenas preveem que a teoria será validada ou adaptada no espaço pela “presença” do corpo dos atores e seus movimentos durante os ensaios.

Retomando e ampliando a discussão sobre a presença cênica radical, nos apoiaremos agora na tentativa de Gumbrecht em desenvolver conceitos que deem conta dos fenômenos da presença, em contraposição à ditadura do sentido (predomínio da interpretação dos signos) como método de apreensão das obras de

arte. Para tanto, exploraremos parte da tipologia que procura discernir a “cultura da presença” da “cultura do sentido” descrita pelo autor no livro *Produção de Presença – O que o sentido não consegue transmitir* (2010), partindo do princípio que podemos identificar aspectos de “presença” na forma em que se apresenta o ator radical.

Em primeiro lugar, Gumbrecht diferencia o pensamento como forma principal de apreensão da experiência humana na cultura de sentido, e na cultura de presença, o corpo. Disso decorre a conclusão que na cultura de sentido existe uma dicotomia sujeito-objeto em que o homem, o sujeito, se vê à parte do mundo, o objeto. Já na cultura de presença o homem está integrado ao mundo, sendo este dotado de aspectos inerentes e que independem de interpretação. Podemos dizer que nos espetáculos radicais o corpo do espectador, e não apenas seu pensamento, é influenciado pela expressividade do ator, que com seus recursos visuais e sonoros aciona também as sensibilidades, as afetividades, as lembranças individuais e inconscientes coletivos da plateia. Além disso, o homem, como concebido pelo TRB, está presente no mundo, sendo capaz de alterar a si mesmo e ao mundo em função de sua motivação ética. Discorrendo sobre a contribuição do corpo para a construção da encenação durante os ensaios, Guilherme registrou no *Curso de Encenadores Radicais*:

Vamos, então, redimensionando a nossa equação, já que a linguagem do corpo e da voz abre novas perspectivas de compreensão, deflagra significados, porque aciona não apenas nossos mecanismos de racionalidade, mas a nossa memória corporal, desafia os nossos limites físicos, nos impulsiona a pensar não com o pensamento mas com o desempenho do corpo.<sup>23</sup>

Um segundo aspecto que destacamos da tipologia de Gumbrecht diz respeito ao conhecimento, que na cultura de sentido é produzido segundo a atuação de um sujeito que interpreta e descobre a verdade situada “dentro” dos objetos do mundo. Na cultura de presença o conhecimento é revelado, desvelado por algum deus ou pelo que o autor chama de “eventos de autorrevelação do mundo”. Durante um espetáculo radical, o ator, ao referir-se ao mito por meio do seu corpo e expressividade, apresenta uma “verdade” coletiva que resiste ao efeito do tempo e revela quem de fato somos. Essa verdade é variável para cada cultura, em suas diferentes concepções dos signos, algo previsto pelo TRB. Além disso, cada signo

---

<sup>23</sup> GUILHERME, Ricardo. *Curso de Encenadores Radicais*. Fortaleza, CE, 2000. Não publicado

radical como o corpo do ator, o *locus* e as ações físicas não se dividem em seus aspectos puramente materiais ou puramente metafísicos, que misturam-se na apreensão do espectador, tal qual na cultura de presença.

A tipologia proposta por Gumbrecht destaca que na cultura de sentido o tempo cronológico é a referência principal, pois é necessário um prazo para refletir as mudanças empreendidas pelo homem no mundo. Já na cultura de presença, estando o homem inserido no mundo, o espaço é a dimensão preponderante onde se dão as trocas entre os seres humanos e as coisas do mundo. O TRB não procura fazer um recorte temporal definido a partir do qual seja feito algum resgate histórico. Ao invés de tomar essa atitude, ele absorve referências de tempos diversos, misturando-as, procurando envolver o espectador numa espécie de atemporalidade temática. Em outras palavras, o “aqui e o agora” da apresentação radical se insere num espaço e tempo míticos, provocados pela presença do ator. Sobre isso, Barba acrescenta: “a presença do ator, seu bios cênico, consegue manter a atenção do espectador antes de transmitir qualquer mensagem. Trata-se de um *antes* lógico, não cronológico.” (2009: 25)

Finalmente, destacamos os eventos citados por Gumbrecht como característicos da cultura de sentido, o debate parlamentar, e da cultura de presença, a eucaristia. A hóstia sagrada na missa cristã traz à presença de todos o corpo de Deus, intensificando sua energia na forma condensada do alimento. As falas dos políticos nas assembleias, no entanto, configuram-se sobretudo como confronto de ideias e pensamentos em que a presença de seus corpos não é relevante. O corpo e a técnica do ator radical operam uma espécie de ritual mágico que aciona personas e imagens, tornando-as presentes diante do espectador. Próxima dessa discussão, Stoklos contribui para o entendimento da presença cênica do ator ao comentar:

A atriz torna-se já a mensagem em si. A plateia torna-se “interlocutora do monólogo” do palco. Através da alquimia da presença da atriz só, sem efeitos, reiterada de carnalidade, a reapresentação viabiliza comprometimento imediato, por ser enquanto sendo (como o fugidio do teatro em si), e que se esvanece no tempo às vistas do público (como a vida essencialmente?). (1993:32)

Adicionalmente, ainda que tenhamos explorado a forte conexão do TRB com o estudo do Brasil e de seus mitos, podemos destacar uma preocupação frequente de Guilherme em configurá-lo como global. Em outras palavras, a técnica pode ser

aplicada em qualquer cultura. Basta que se mergulhe na pesquisa das referências locais com a mesma paixão e compromisso. Qualquer região possui em sua história interpretações dos mitos que traduzem de forma profunda a realidade metafísica de seus habitantes.

A ética na abordagem radical dirige-se a um estudo profundo do homem em suas manifestações culturais. Esse entendimento implica olhar o ser humano pela raiz, pelas características das manifestações culturais que criam sentido e unidade para a existência humana. O ator radical acredita na existência de uma mesma raiz ou matriz cultural que cria uma identidade compartilhada na sociedade.

#### 4. O TEATRO RADICAL E A CRÍTICA

Mesmo após vasta pesquisa junto aos núcleos fundadores do Teatro Radical e aos periódicos da cidade de Fortaleza, tanto em suas versões impressa e eletrônica, não nos deparamos com nenhuma reflexão crítica sobre os espetáculos aqui estudados. No entanto, apesar de reconhecer na capital cearense a escassez na produção de críticas teatrais em geral e sua inexistência no que tange às peças exploradas na presente pesquisa, percebemos um movimento que aponta para a mudança de tal conjuntura. Uma geração de artistas dotados de diploma de licenciatura em teatro começa a se formar, ainda que de forma embrionária, a partir do estabelecimento do curso da UFC em 2010 e do IFCE (Instituto Federal do Ceará) em 2008. Esse maior volume de novos atores formados poderá provocar a transformação da mera divulgação de *releases* de que se compõem as matérias jornalísticas de teatro em reflexões críticas independentes.

Considerando ainda outras cidades por onde os espetáculos radicais passaram, o mesmo panorama de ausência crônica de críticas se apresenta mas por uma razão diferente. As peças radicais aparecem quase sempre como convidadas sejam em ambientes acadêmicos, em festivais de teatro, em eventos promovidos por gestores culturais ou em editais culturais patrocinados por empresas. Por essa razão, a possibilidade de compartilhar do mesmo campo teórico das críticas de espetáculos considerados “centrais” parece ser *a priori* excluída.

Procurando suprir tal deficiência, tentaremos realizar agora uma contextualização de uma pequena parte da trajetória teatral de Guilherme adotando como referência as repercussões de público e de crítica de outros espetáculos radicais registradas na mídia.

Em 1999, o jornalista e escritor Reginaldo Vasconcelos teceu uma crítica ao espetáculo radical *68.com.br*, com texto e direção de Ricardo Guilherme e com atuação de Suzy Élide Lins, Eugênia Siebra, Gilson Brandão e do próprio Guilherme. A peça, estruturada em uma sequência de solos de cada ator, tem como pano de fundo a ditadura militar e propõe uma reflexão dialética sobre formas de liberdade de expressão frente à opressão política. No seguinte trecho o jornalista comenta seu primeiro contato com a obra:

O *68.com.br*, como nome de peça, glosa essa indigesta sopa de letras em que se constituem os endereços eletrônicos. É um título chato, sem rima, sem ritmo, sem poesia, rico em taninos modernos, travoso feito uma fruta verde. Para quem como eu nada sabia sobre o tema desenvolvido em *68.com.br*, aquele título parecia vazio de sentido, hermético, cifrado, como os códigos de internet, embora estranhamente produzido por uma das grandes cerebrações artísticas do Ceará, Ricardo Guilherme, o maior dramaturgo cearense vivo, ressaltando-se o hors-concours Eduardo Campos.<sup>24</sup>

Mesmo tendo reservas com relação ao título da peça, Vasconcelos revela traços de um aspecto que parece envolver de forma geral a percepção do trabalho de Guilherme. Aparentemente, a maioria das pessoas que o conhece, ou pelo menos ouviu falar de sua obra, adota uma tendência a glorificá-lo, mesmo antes de conhecer mais pormenorizadamente seu trabalho.

Analisemos outra reflexão sobre o Teatro Radical, dessa vez a respeito do monólogo *Rá!*. A peça, que conta com texto, direção e atuação de Ricardo Guilherme e que se debruça sobre a biografia do teatrólogo cearense Waldemar Garcia (1902-1985), foi apresentada em agosto de 2002, no Centro Cultural Banco do Nordeste em Fortaleza. Dando conta dessa temporada, Thiago Arrais, mestre em artes cênicas pela USP, diretor de teatro formado pela UFRJ, assistente de direção por dois anos de José Celso Martinez Correa, comenta a técnica de Guilherme, pondo-a na perspectiva de sua carreira:

percebo certo risco na reincidência de Guilherme nas mesmas variações vocais e expressivas, na eloquência de outros monólogos seus, sua construção bufônica, a perversidade com que deforma os personagens, embriologizando-os à completa distância do natural.(...) Temeridade maior para mim (...) é que, como *inevitável* subterfúgio ante a exposição total junto ao público numa montagem aparentemente limitada como *Rá!*, Ricardo Guilherme valha-se de uma máscara cênica previsível que força certas condutas do personagem, da trama que com este se confunde, alheias ao contexto em que vinha transcorrendo, numa valorização da cultura teatral do efeito, efeito orientado pelos signos do que é sabidamente simpático ao público, como o fazem os atores-vedetes e atores canastrões. Seria absurdo apontar Guilherme como parte de tais cepas, mas pertinente observar influências indiretas que delas advém.<sup>25</sup>

Apesar de reconhecer a relevância do Teatro Radical, é importante notar que Arrais não adere à prévia aceitação dominante em torno da obra de Guilherme e empreende uma análise lúcida do trabalho do ator, enfocando seus acertos e deslizes. O crítico aborda outra característica que parte do público das peças

<sup>24</sup> VASCONCELOS, Reginaldo. Uma Refinaria de Emoções. *Jornal O Povo*. Fortaleza, 25 junho, 1999. Vida & Arte, p.7B.

<sup>25</sup> ARRAIS, Thiago. O Sentido do Rá!. *Jornal O Povo*. Fortaleza, 15 agosto, 2002. Vida & Arte, p.8.

radicais costuma reprovar. Chamado eufemisticamente de “simplicidade”, o total despojamento dos recursos cenográficos, que em *Rá!* alia-se à eliminação das ações físicas, não agrada a todos. O ator permanece sentado em um banquinho durante toda a encenação, apoiando-se somente na expressividade do rosto e dos recursos vocais, acompanhado apenas do texto, que é lido, e de um tripé que serve de apoio aos papéis. Alguns espectadores relatam não ter assistido a um espetáculo de teatro, mas a uma monótona oratória que faz com que percam o interesse na obra. Ao demonstrar excessivo ascetismo, o TRB suscita uma polêmica em torno da diferença, por vezes tênue, entre leitura dramática e teatro.

Já o dramaturgo, pesquisador e articulista Emmanuel Nogueira, que como Arrais é uma voz dissonante no coro de celebração ao Teatro Radical, aponta o que chama de exibicionismo desprovido de objetivo no trabalho dos atores em *Merda*, outro espetáculo que conta com texto e direção de Guilherme, mas com atuação de Gilson Brandão e Eugênia Siebra. A dramaturgia de *Merda* procura configurar-se numa espécie de louvação à arte teatral ao explicitar o papel de cada um de seus elementos considerados fundamentais pelo TRB: o ator, a persona e o espectador. Vejamos os comentários do articulista:

a retórica do Teatro Radical contra a descartabilidade do teatro e pela construção de um modo de ser/estar cearense só deixa transparecer seu inverso, ou seja, a fragilidade de ambas as coisas. (...) *Merda* é mais uma página desse teatro declamatório, de poesia duvidosa, soberbo, que não se presta a variação de forma ou repertório e que termina por se afogar, como Narciso no lago, na virtuose da encenação. (...) Virtuose que parece estar mais a serviço da exibição do talento dos artistas em cena que propriamente levar arte “sagrada” ao público. Por isso que *Merda* é um espetáculo bem dirigido, bem interpretado, bem iluminado e marcado, mas que não passa dessa performance ajustada. Não atinge nem perturba o público como se quer ou se pensa.<sup>26</sup>

A autonomia do teatro como arte dotada de características puras, ideia defendida pelos atores radicais, nem sempre resulta numa linguagem adequada a todos os tipos de público. Usando o raciocínio de Nogueira, podemos perceber que mesmo negando o isolacionismo e o sectarismo em seus princípios e regras, o TRB acaba em algumas vezes por ilhar-se em seu próprio umbigo. Defensivamente, esse argumento poderia ser rebatido alegando-se que o espectador em geral ainda

---

<sup>26</sup> NOGUEIRA, Emmanuel. Montagem Radical. *Jornal O Povo*. Fortaleza, 13 fevereiro, 2003. Vida & Arte, p.8.

precisa “treinar-se” na arte do teatro como forma de se preparar para apreender todos os estilos de representação teatral. Contudo, acreditamos que tal reação apenas reforçaria a arrogância no trabalho do ator radical, percebida pelo articulista.

Referindo-se tanto à dramaturgia quanto à encenação, Nogueira resume: “No caso de *Merda*, o que se vê é um texto fraco apoiado numa forma consistente, mas limitada.” Seu comentário nos faz atentar para um perigo recorrente ao qual se expõem as peças radicais. Trata-se da sensação de que a forma, a encenação, sobrepõe-se tanto ao texto que afeta a clareza na comunicação com o público.

**Imagem 17 – Eugênia Siebra na peça A**



Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br>

Em novembro de 1999 ganhou significativa repercussão midiática uma polêmica surgida a partir do anúncio da estreia de *A*, espetáculo dirigido por Guilherme e Karlo Kardozo. A peça de apenas vinte minutos de duração se propõe a explorar a natureza do gênero feminino a partir da persona chamada Maria, caracterizada como “a desimaculada, a consagrada na gandaia, santíssima dadeira e dadivosa”<sup>27</sup>. Em um trecho do espetáculo, que tem como pano de fundo a AIDS, a prostituta Maria, corporificada pela atriz Eugênia Siebra, retira uma camisa de vênus do cálice “sagrado” com que contracena (Imagem 17). A notícia publicada no jornal despertou a fúria de um grupo de religiosos que enviou um pedido de abertura de inquérito policial para apurar indícios de desrespeito à fé católica e solicitar a interdição da peça. Depois de cinco meses de processo judicial e de inflamados

---

<sup>27</sup> Hóstia Profana. *Jornal O Povo*. Fortaleza, 29 novembro, 1999.

textos publicados nos jornais contra e a favor do espetáculo e da liberdade de expressão artística e religiosa, o caso foi arquivado, não sem antes mobilizar profissionais de diversas áreas. O sociólogo Daniel Lins, por exemplo, comentava à época:

Essa tentativa de desordem social engendrada pela nostalgia dos tribunais de Inquisição e barulho das botas, se insere na lógica suicida da moral contra a Ética (...) tudo isso é de enorme gravidade para o equilíbrio da democracia. Que a censura não toque, pois, na poesia! A rigorosa criação A de Ricardo Guilherme é um raro momento de poesia, inteligência e, sobretudo, saúde, vida, juventude!<sup>28</sup>

Ainda durante o transcorrer da polêmica, o editorial do jornal *O Povo*, em reação à ameaça coletiva de seus leitores de suspenderem as assinaturas do periódico por ter dado voz a uma suposta ofensa à religião católica, sentiu-se pressionado a declarar:

Aviltar e vilipendiar símbolos religiosos sob o pretexto de desobstruir a comunicação com o público e assim propiciar uma mais ampla informação sobre a Aids, como parece estar subentendido na motivação da peça, é uma falácia perigosa, pois traz embutida a pretensão iluminista.<sup>29</sup>

Dessa forma percebo que tanto a classe artística especificamente, quanto a cidade de Fortaleza em geral, inquietam-se com a linguagem proposta pelo TRB. Contudo, constato também que o teatro na capital cearense está longe de se reduzir a ele, sendo composto de uma história muito mais longa e por uma estrutura bem maior que comporta coletivos como a companhia *Comédia Cearense*, que com 55 anos de existência é um dos grupos de teatro mais antigos do Brasil; o *Grupo Bagaceira de Teatro*, que com mais de 10 anos de atividades ininterruptas dedica-se a desenvolver uma linguagem bastante criativa e o *Teatro Máquina*, liderado pela diretora e pesquisadora Fran Teixeira, recentemente convidado para integrar a programação dos festivais de Avignon e Edimburgo.

---

<sup>28</sup> Notícias do monólogo. *Jornal O Povo*. Fortaleza, 8 julho, 2002. Vida & Arte, p.7.

<sup>29</sup> *Op. Cit.*

## ASPECTOS CONCLUSIVOS

A cena radical revela, como já comentado anteriormente, uma visão e uma prática modernistas, pois procura dissecar e registrar no palco um entendimento possível da essência do fazer teatral. Contudo, chama a atenção um tipo de discurso que aponta para outro caminho, o da contemporaneidade. Ricardo Guilherme reitera em algumas de suas entrevistas concedidas a jornalistas e pesquisadores uma inclinação e uma preocupação de estar atualizado com questões do presente e, mais do que isso, ser nutrido por influências provenientes de várias fontes e de variadas formas. Dessa maneira, o TRB realiza uma espécie de tradução cênica modernista da pós-modernidade. Traduzir parece ser a tônica dos empreendimentos artísticos de hoje. Nas palavras de Bourriaud:

Ser radicante: pôr em cena, pôr em andamento as próprias raízes, em contextos e formatos heterogêneos, negar-lhes a virtude de definir por completo a nossa identidade; traduzir as ideias, transcodificar as imagens, transplantar os comportamentos, trocar mais do que impor. (2011: 20)

O radicante de Bourriaud talvez seja o artista que interprete a heterogeneidade do mundo por meio de uma forma heterogênea, repleta de referências visuais. Já o ator radical realiza a filtragem dos elementos heterogêneos tomando uma sincera e profunda decisão ética de apostar todas as fichas na simplicidade e na coerência de um sistema que guarda uma homogeneidade em sua forma. Audaciosamente, poderíamos pensar que o TRB em seu conjunto adere à *altermodernidade* proposta por Bourriaud entendida como a

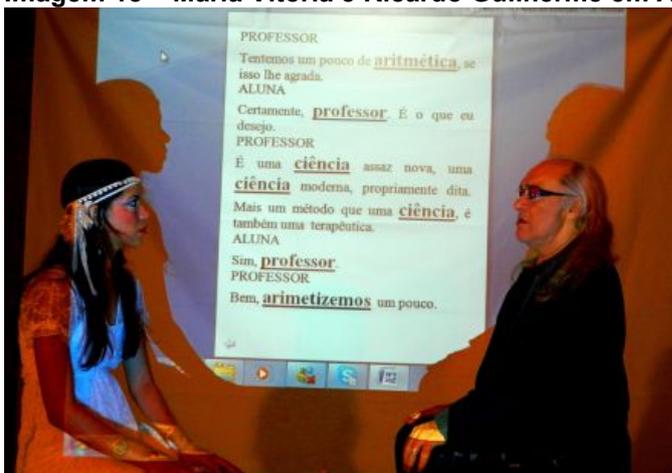
decisão filosófica de permanecer fiel ao programa aberto pelo modernismo como evento inserido no pensamento (embora fazendo a triagem de suas componentes), sem perpetuá-lo, todavia, em sua forma, pois não se trata de concordar com a fetichização dos princípios modernistas que está na moda na arte atual nem de relegar ao passado o espírito que a animava. (2011:34)

Mencionamos previamente que o TRB revela elementos brechtianos, que define um entendimento possível da essência, que se aproxima da ideia de teatro pós-dramático, que filia-se aos ideais nacionalistas e regionalistas e até que aproveita alguns conceitos das poéticas de Grotowski, Barba e Artaud. Mas fundamentalmente a teoria iniciou-se como um inconformismo, uma inquietude com a constatação de que o *status quo* da cultura de massa, da agenda do capital que pauta em grande

medida a existência e o propósito de empreendimentos artísticos, não basta e com a qual não se quer compactuar pela ausência de uma atitude política concreta. O Teatro Radical é em suma a atitude política, a forma que um artista cearense encontrou para expressar sua ideologia.

Essa ideologia continua a ser expressada nas mais recentes montagens influenciadas pelos princípios teóricos do TRB. *Fulanas*, que estreou em março na capital cearense, é baseada em um dos últimos textos de Guilherme e produzido pela *Tear Cia de Teatro*. Juliana Carvalho, diretora da peça e uma das três atrizes, comenta o processo de concepção: “A gente dialogou com o texto, contestou falas, reformulou e incluiu cenas que não existiam”<sup>30</sup>. Já na remontagem de *A Lição* de Ionesco, encenado por Guilherme em 1983 sem a influência dos princípios radicais, ele está em cena ao lado da atriz Maria Vitória (Imagem 18).

**Imagem 18 – Maria Vitória e Ricardo Guilherme em *A Lição***



Fonte: [www.opovo.com.br](http://www.opovo.com.br)

O espetáculo, que é parte das comemorações dos 40 anos de sua carreira, estreou no dia 7 de julho no Theatro José de Alencar e marcou a utilização da projeção do texto da peça em vídeo. O recurso, sempre descartado como acessório, supérfluo, dessa vez é introduzido na encenação e enquadrado segundo os princípios radicais. Sem dúvida uma mudança de paradigma que Guilherme chama de “nova estética dentro da estética”. O ator comenta a transformação, revelando sua mente inquieta:

Para comemorar de forma inusitada, acrescentei um outro ator, fui me permitindo coisas que não me permitia. Tem uma aura de pequena

<sup>30</sup> PARA desvelar a essência do feminino. *Diário do Nordeste OnLine*. Fortaleza, 09 mar. 2012. Disponível em <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=1112521>. Acesso em 22 ago. 2012.

experimentação oportunizada pelos 40 anos. (...) Ainda é e sempre será Teatro Radical porque minha cabeça é Teatro Radical. Ainda se baseia em ações fundamentais que perpassam todo espetáculo e no processo da repetição criativa. Ainda se concentra na polaridade temática e está centrado no trabalho do ator. É Teatro Radical, nesse caso com a possibilidade de agregar alguns elementos fora o corpo do ator, que há pelo menos uns 20 anos não usava.<sup>31</sup>

Constatamos que o Teatro Radical Brasileiro, principalmente por meio de seu elaborador Ricardo Guilherme, tornou-se uma das referências indubitáveis para grande parte dos artistas de teatro de Fortaleza. O TRB, apesar de seu caráter polêmico, continua afirmando-se como um estilo teatral que influencia a prática de diversos atores. A carreira de seu criador suscita críticas há muitos anos, como revelam os comentários a seguir: “Guilherme revela as suas potencialidades vocais com uma gama de recursos cada vez mais rara nos atores brasileiros.” (Macksen Luiz, crítico teatral, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1982); “Ator dotado de grande flexibilidade interpretativa.” (Clóvis Garcia, crítico teatral, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1982); “Como ator, Ricardo Guilherme mostra que tem recursos muito diversificados. Ele tem uma garra interpretativa digna de todo o respeito.” (Yan Michalski, crítico teatral, Rio de Janeiro, 1982); “Guilherme é, sem dúvida, um artista por excelência, um verdadeiro homem de teatro, pelo seu mérito intelectual e sobretudo pelo significado que tem conseguido imprimir à sua criatividade.” (Millôr Fernandes, escritor, Rio de Janeiro, 1985); “Não há espectador – por mais embrutecido, cínico ou insensível que seja – que não se toque com a carga emocional de Ricardo Guilherme. Seu trabalho é cerebral e instigante.” (Jaguar, escritor, *O Pasquim*, Rio de Janeiro, 1982); “O trabalho de voz e de corpo de Ricardo Guilherme explora os contrastes com muito vigor.” (Eugênio Barba, diretor do Grupo Odin Teatret, Fortaleza, 1991); “Ricardo, em seus trabalhos, dá uma poderosa demonstração de criatividade e se revela como um homem de teatro que alia ética e estética.” (Aderbal Freire-Filho, diretor de teatro, Rio de Janeiro, 1992).<sup>32</sup>

Referindo-se à década de 1980 e registrando os trinta anos da primeira montagem que Guilherme fez do espetáculo *Apareceu a Margarida*, com texto de

<sup>31</sup> O TRABALHO do ator em nova proposta. *O Povo OnLine*. Fortaleza, 23 jun. 2012. <http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2012/06/23/noticiasjornalvidaearte,2864457/o-trabalho-do-ator-em-nova-proposta.shtml>. Acesso em 24 ago. 2012.

<sup>32</sup> SOLOS de Ricardo Guilherme – 40 anos de atividades artísticas nas terças de janeiro no Theatro José de Alencar. *Centro de Fortaleza*. Fortaleza. Disponível em [http://www.centrodefortaleza.com.br/Paginas/Destaques.php?titulo\\_resumo=Solos+de+Ricardo+Guilherme#.UDVRc0RrXJz](http://www.centrodefortaleza.com.br/Paginas/Destaques.php?titulo_resumo=Solos+de+Ricardo+Guilherme#.UDVRc0RrXJz). Acesso em 22 ago. 2012.

Roberto Athayde, o jornalista Magela Lima destaca a continuidade da pesquisa do ator cearense:

À exceção de Ricardo Guilherme, como prova a continuidade de *Apareceu a Margarida* e a consolidação da linha investigativa que ele articulou em torno do que chama de Teatro Radical, pouca coisa se manteve daquela geração de artistas. Uma geração brilhante, responsável por apartar a cena local do mero mimetismo estético daquilo que era ditado pelos grandes centros. Ricardo conseguiu o feito de manter uma atividade cênica num mesmo ritmo que desenvolveu uma atividade reflexiva, fazendo teatro enquanto reflete sobre esse fazer. Definitivamente, a festa dos 30 de *Apareceu a Margarida* não é só de Ricardo, mas, sim, da cena que ele e a montagem ajudaram a criar.<sup>33</sup>

**Imagem 19 – Guilherme em sua primeira montagem de *Apareceu a Margarida*, de 1981**



Fonte: [www.opovo.com.br](http://www.opovo.com.br)

Percebemos portanto que a forma peculiar de fabular e de se comunicar do ator radical, por meio de sua presença cênica e da manipulação de mitos representantes do inconsciente coletivo cearense, parecem diferenciá-lo das atuais práticas cênicas, confirmando nossas suspeitas originais. Essas técnicas trouxeram novas perspectivas ao fazer teatral em Fortaleza e continuam tendo impacto em parte das novas produções locais.

<sup>33</sup> APARECEU Ricardo Guilherme. *O Povo OnLine*. Fortaleza, 02 set. 2011. Disponível em <http://www.opovo.com.br/app/colunas/imagememovimento/2011/09/02/noticiasimagememovimento,2291213/apareceu-ricardo-guilherme.shtml>. Acesso em 24 ago. 2012.

Havendo lançado um novo olhar sobre o TRB, concluímos com a convicção de ter ampliado as discussões em torno da técnica autoral do ator-encenador radical, iniciadas pela pesquisadora Maria Edneia Quinto. Dessa maneira, finalizamos entendendo a relevância da presente pesquisa pelas trilhas originais que a técnica radical sugere ao treinamento disciplinado do ator e sua íntima associação com a elaboração de uma ética particular.

## BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola. *História da Filosofia Vol 8*. Lisboa: Editorial Presença, 2000.
- ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., Prefácio e Notas de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Ed. Globo, 1966.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. São Paulo-Campinas: Editora Hucitec, Editora da Unicamp, 1995.
- BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral*. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Queimar a Casa – Origens de um Diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas Vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Tentativas sobre Brecht – Iluminaciones 3*. Madrid: Taurus, 1975.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BONFITTO, Matteo. *O Ator-compositor – As Ações Físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante – Por uma Estética da Globalização*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BROOK, Peter. *O Teatro e Seu Espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- BURNIER, Luis Otávio. *A Arte de Ator: Da Técnica à Representação*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação*. São Paulo: Cultrix, 1988.

\_\_\_\_\_. *O tao da física*. São Paulo: Cultrix, 2000.

DANTO, Arthur C.. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (Orgs.). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2005.

GAYOTTO, Lucia Helena. *Voz – Partitura da Ação*. São Paulo: Summus, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

GUINSBURG, J; FERNANDES, Silvia (Orgs.). *O pós-dramático – Um conceito Operativo?*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença – O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC Rio, 2010.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

JAMESON, Fredric. *O Método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999.

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura política no texto teatral. Ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MAYER, Hans. *Brecht e la tradizione*. Turim: Piccola Biblioteca Einaudi, 1972.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

QUINTO, Maria E. G. *As significações sobre o trabalho com a imaginação na artesanaria da cena do Teatro Radical Brasileiro – TRB*. Dissertação (Mestrado). Fortaleza: UFC, 2006.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RODRIGUES, Nelson. *O Reacionário – Memórias e Confissões*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

SILVA, Ipojucan Pereira da. *O Teatro Essencial de Denise Stoklos: caminhos para um sistema pessoal de atuação*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: USP, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

STOKLOS, Denise. *Teatro essencial*. São Paulo: Denise Stoklos Produções, 1993.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

## **ANEXOS**

ANEXO A - Texto do espetáculo *A Divina Comédia de Dante e Moacir*

ANEXO B - Texto do espetáculo *Bravíssimo!*

## **ANEXO A - Texto do espetáculo *A Divina Comédia de Dante e Moacir***

Texto de Ricardo Guilherme

Prólogo (trechos de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, em resumos com tradução de Marques Rebelo)

Epílogo (trechos compilados de *Iracema*, de José de Alencar)

### **GRAVAÇÃO:**

Selva escura. Densa mata. Árvores, raízes, espinhos. Caminhos, trilhas, veredas. Trevas. Noite de terrores. Feras, panteras, leões e lobas. O reino do pranto, a dor sem fim, cruciantes lamentos, berros lancinantes, terríveis imprecações. Um vulto. À margem do rio Aqueronte, o barco, o barqueiro Caronte, demônio de olhos circundados por halos de fogo. Umbrais, muralhas, castelos, torres. Lama infecta, chuva de granizo. Uma lagoa de lodo. Cérbero, o cão de três cabeças, bocas escancaradas e dentes arreganhados. Ao longe, rubras luzes, uma cidade em chamas. Entre as labaredas, Medusa, com uma infinidade de víboras retorcidas, serpentes de três cabeças, como se fossem cabelos. Caminhadas, planícies, vales profundos, montanhas, abismos, despenhadeiros. Na extremidade, o Minotauro, e no fundo do precipício, um rio de sangue, com almas imersas. E na margem, milhares de centauros, com seus arcos e dardos. Um tétrico bosque, de nodosos troncos e retorcidos galhos, de folhas secas e venenosos espinhos. Uma relva coberta pelo orvalho, ermas plagas, desoladas praias. Além, um vale de verde relva e coloridas flores, passarinhos de vibrantes cores, almas vestidas de branco, nuvens errantes e o sol no horizonte.

**SURGE A LUZ . NO ESPAÇO ILUMINADO, ESTÁ MOACIR.**

### Na Terra

#### **MOACIR**

Eu rô me indo, eu rô adiante, que eu sô é judeu errante, paroara, e quem dêxa a sua terra natá im ôtos canto num pára. Nem aqui, nem adispois. E rô é no pé dois, sem volante e sem guidon, que eu sô é do bom e as rereda é que rão me lerrando pur essa léguas e léguas e léguas. Eu rô pa baxa da égua, eu rô pa caxa prego, eu rô pa casa do carai. Lá rai, lá rai, la rai. **ABRE A MALETA E SE MOSTRA PELA PRIMEIRA VEZ.** Ó, ó, ói, mar ó, mar óia. Qui ripinol essa pinóia. Esses facho se atravessa e me alumia, nessa minha travessia, num alvoroço. Que sobrosso é esse? Eu tô aqui rendo alma, rendo grilo, lá longe, lá acolá nessa pustema. Arre ema. Tomei jurema ô de tanto viajá rá tô tonto? Agora pronto. Tomei caldo de fôia e raiz e tô por um triz ô intão num tô bom da bola. Ô cola porreta. Eta, tudo se engrola na minha caxola. É visage, é mirage, é miração, é piração, é a danação da danada da cachaça, é a peia do peyote, a lasca do ayahuasca, é o cauim do seu Xamã, é o mcororó do Pajé do Tupã que faz essas marmota aparecê e parecê o que num parece. Parece uma bola de fogo, na escuridão, e de dento desse fogão quem sai é o cão im pintura de gente, um gigante. Quem será esse judeu errante que nem eu? Quem é que tá aqui mais eu? Quem será esse cristão? É um homão, dos ombrão, com uns peitão no mei da titela que é rê um peito dum pombo. É um assombro esse varapau. Quem será esse galalau com esses ói de holofote e essas zorêa de elefante? É quem? Dante? Dante Alighieri? Ô hôme fei do nome fei! E dadonde foi

que tu rêi? Quem dimõeim é tu, papangu, no jogo do bicho? A alma dum poeta. Dona alma, te aqueta, te aqueta, sai do mei desses carrapicho e vorta lá pos teus nicho. Ó o mei, ó o mei, desinfeta, assombracão. Se tu é alma, qué reza, e se tu qué reza, pega os trem da Refesa e rai lá po Juazêro do pade Ciço Romão. Qué que uma alma qué no mei desse toco, com essa voz de pato rôco, me assombrano no mei das prantação? Cuma é, rapaz ? O que tu anda atrás, o que te traz aqui po chão é uma missão de me passá uns quêxo e me lerrá lá pos teus êxo, lá pa tuas esfera? De vera? Arre era! E adonde é que o sinhô veve mais a sua galera, seu Dante? Me adiante. Pa donde o sinhô pensa que rai assim lerrano eu? É pa donde foi esse tal de Orfeu e mais distante? E é munto longe essas lonjura, criatura ? É boca quente? Oxente! O sinhô qué me puxá é po céu? Do céu é o sinhô que abre os camim? Não, meu bichim. Eu tô mareadim, mar inda tô vivim, e ainda quero vivê mais uns bocadim e num tô a fim de passá lá po ôto lado. Cuma é? Deus me mandô um recado. Qué que Deus qué? Qué me rê pa me dizê uns tarrabufado e é preu ir sem recei, pa esse passei. Sei, sei. No mei tem umas encruziada, umas quebrada, e nós rai tê de dá umas entortada pa dá uma passada no purgatório e no inferno adonde o cão perdeu as espora. Home, dêxe de históra. Com esses seus ói de holofote num me bote quebrante. O sinhô me garante, seu Dante, que o sinhô me lerra mar me traz, na merma pisada, no mermo intiriço ô isso é só lero-lero, leriado de poeta? Ói que eu tombém tem essa meta de fazê poesia, mar poesia analfabeta. Só num tem quem anote, mar eu sei fazê rima e é em cima do mote. Pense no repentista. Eu tombém sô brincante, seu Dante, sô artista. Minhas arte nem carece de picadêro. É im qualqué terrêro, ambulante, feito caxêro-viajante. Im qualqué esquina, mermo sem boi, sem Catirina, faço o Mateus e adispois passo o chapéu. Rai rê que lá no céu já chegô minha fama e é por isso que Deus Nosso Sinhô me chama. Porque eu faço umas divinas comédia e uns drama, uns drama tranchã e, rapaz, é bem capaz de Deus Nosso Sinhô sê meu fã. Qué intão que eu lhe conte umas graça, umas pêta. E aí mandô o sinhô de estafeta. O sinhô num sabe se é pa isso, não, o sinhô num sabe a razão dessa chamada? Tem nada não. Portadô num merece pancada. Ramo nós, ramo nós. Mar eu rô no seu cós. O sinhô é a minha escora, que o sinhô é que sabe adonde é que Deus mora. Apois rumbora, rumbora. Faz um tempão que eu ando por esse sertão, no mei desses rodage, e dessa parage meus zói rá tão é chei. Ó o mei, ó o mei, que nós rai no pau-de-arara. Pro pau-de-arara nós dá a mão e o chofer pára. E no pau de arara nós rai. Lá rai, lá rai, lá rai, lá rai nós sem recei. Ó o mei, ó o mei, macacada! Ó a barruada, que essa joça num tem frei e rai desceno na banguela, toda requenguela. É a bela, a boléa! E a buzina, desafina. Fon, fon. A carroceria tá só na peinha, é só o bagaço, só os caco. Catraco, catraco. E eu me dirmancho e eu me lasco nesse balacobaco. É tanto barranco e buraco e é tanto sopapo que nós dá uns trimilico que parece que tamo cum maleita. Eita, que nós tamo só os quêxo e nesse remelexo nós se destempera! Péra, péra, motorista, que seu Dante tá recunheceno essas vista. Pára, pára, motorista barbêro, encosta aí na bêra da pista que rai descê os artista, os embrui.

### No Purgatório

#### MOACIR

Ui, eu tô ovino uns coió. Será o Saci ô é o tinhoso que rá tá por aqui se fazeno de anjo que é pá comê as alma? Calma. Eu assunto. É os defunto com sezão saino das cova, uns papangu saino das grotta com umas capa. E é cada lapa. Ô povo fei! Uns trubussu estribuchano, rezano uns latinóro. Eu me benzo, eu te agóro. Vala, que eu

rim batê foi no purgatóro. E no purgatóro, eu bacurejo, eu tô cubano. Aqui só tem é gente marromeno, que nem fede nem chêra, tudo im cima do muro, fazeno cêra, chorano as mágua, tudo com um ôi no peixe e ôto no gato, só fazeno hora, dando um tempim, boiano feito bosta n'água. É os pantarma pagano os carma, tudo lerrano carão, com cara de sonso mofino, renegano: É, negada, foi mal, ó, foi Mal, Maomé, porré, porré, mar eu rô dá uma guaribada ni mim, me aguarde! Agora é tarde! É uns covarde! Eu cunheço esses cristão. Tão tudo aqui com cara de jumento sem mãe: Heim? Que foi que eu fiz pá tá nesse aperrei? Ralei-me, meu São Briguilino, minha Nossa Senhora da bacia, meu Sant`Antoim do Buraco! Tô fraco, tô fraco! Parece uns capote quereno ir po céu dano um calote no purgatóro, esses defunto safado, sé-vergoim! No purgatóro se põe todo macii como quem qué mar num qué, cuma quem num qué, quereno, dizem: Que qui há? Que qui há, negada? Tudo bom? Que qui há de novo? Meu povo, isto é xeleléu que bota pa riba do céu uns ói pidão, de revestréis, e quano passa o camburão que leva as alma po alto, ele qué pagá quinhentos réis ô intão pegá bochecha, e ainda se quêxa e bota ar mão no juízo: Me leve po paraíso, seu arcanjo, que chegano lá eu me ajeito e fico. Fica é pica, seu marmanjo, fica nada. Fica é aqui, no purgatóro, runto das alma penada que grita com a voz de taboca rachada, gasguita. Tu deve e é aqui qui quita e quano as autoridade daqui se impriquita, fica fula, num se bula que num adianta pedi penico e dizê: Aqui eu num fico, eu num fico, pula amô de Deuso, seu querubim, num faz assim, tem pena deu, fii de Deus, eu crio vergonha. Cria nada! Ande, Tonha. Ainda rai? Daqui do purgatóro tu sai mar é po inferno que tu rai, que o coisa-ruim ra deve de tá te esperano, com a mulesta. Aqui no purgatóro, os inspetô tão só catano as alma que presta e as alma que num presta. Aqui é o Jangurussu e os inspetô é os catadô. As alma que ainda tem serventia rão pas pinitença e adispois de muntos dia é que se dá a setença delas ir po céu mar eu engreno se elas num rão ficá lá só oiano a festa no sereno. E as ôtas alma que num são marromeno e num se endireita porque ra tão mermo quengada? Essas rão po espeto do cão pa sê assada. Por isso é que essa mundiça daqui fica assim com lundu, chei de nove hora, e se tão assim mei jururu, é porque tão quereno ir embora ô intão que o anjo-da-guarda defenda. Mar tem umas alma duns caba daqui que num se emenda, que tão lascada e rão lerrá é cipoada, que é pa nunca mais botá as manguinha de fora. E é só se fô agora. No ato, na bucha. Aperta esse hôme aí que ele mucha. Ele é hôme mar às vez faia. Só tem bafo, fogo de paia! Lá na terra esse canaia cantarra de galo, chamarra os capanga, botarra pa discatitá, mas bastô chegá no purgatóro pá se amofiná e se vazá. Tá se vazano, tá se cagano, tá? Tá borranos as calça, lambancêro?! Nos teu terrêro, nos teu cercado de arame farpado tu darra ensino munto do bem dado, mar agora, né, tu nem incha. Na terra lá de baxo, no mei dos teus cupincha, tu era home macho, macho que só preá, boa-vida, no bem-bom. Apois aqui tu num tem esse dom de livrá dos apuro, aqui tu rai dá duro, rai trabaiá, pegá no cabo da enxada, caba da peste, passá os arado. E se rinhé cum tarrabufado o pau trua. Tu num nasceu com a bunda virada pá lua? Apois aqui ela rai ficá nua, pos ôto dá umas dedada! Que fii de pai rico que nada! Aqui num tem essa marmelada de sabe com quem tá falano. Rai logo arriano as calçola, que tu rai tomá na rabichola! Num pense que enrola e rai se escafedê e se valê dos cartóro. Ei, seu dotô desse foro aqui do purgatóro, coidado com esse bicho caviloso aí, esse escovado. Isso tá assim todo errado mar isso num é flô que se chêre. Já robô munto alquêre e num tem fim a sua gula. Ele tá dizem que votô no Lula que é pá podê picá a mula e escapuli pa sua gleba. Mar ele tem é de ficá aqui, só pá incardi a pereba. Taca nele uma gereba sem cuspe, que é pá entupi, que é pá nunca mais ele peitá os tapeba. Tu tá é pebado,

discarado, escroto, tomadô das terra dos ôto. Manda ele po capiroto que lá no inferno é que ele rai rê o que é castigo, porque esses castigo daqui do purgatôro eu ingnoro. Ouví sermão e carão, ficá aqui só rezano e respondeno o responso é pôco pa esse sonso, pa esse finôro. Seu delegado aqui do purgatôro, eu cunheço esse indecente. Tá se fazeno de inocente mar isso quano era vivente era mais ruim do que uma praga. Isso é uma alma num vale o que caga. Pelas cinco chaga de Cristo, isto é uma visage bem sonsa, onça que se faz de anja, gato-gatuno que azunha e esconde as unha, macho de duas cara, santo do pau oco. E o delegado com uma voz de pato chôco: O qui é qui vosmicê tem com isso? Dêxe eu cuidá do meu serviço, senão eu mando prendê o sinhô. Daqui eu sô o inspetô. Inspecô? Inspecô de quê? Inspecô do tribunal. Cê pode sê inspecô inté do escambau mar num rai me dá um quinau nem me mandá ficá de orêa mucha. Aí o delegadozim faz um sinal pa um samango que pro meu lado se estribucha e me atocaia, o meganha. Dêxe de manha, dêxe de mutretage. No purgatôro eu tô só de passage, que aqui ninguém fode nem desocupa a moita. E o delegado po meu lado se afoita e diz que é pa eu não me metê nessas questão de terra, senão ele mermo é que me ferra e me acunha: O sinhô tem terra? Eu? Terra? Só se fô nas unha. Aí o delegado me xinga, e eu rô é tirano o cu da seringa, porque o mal-encarado faz cantá no ar uma vara de marmelo. Se tu partí daí com essa vara eu te engabelo, tomo e toro. Eu num tem conta pá acertá com o purgatôro. Ora, ora! Cê fique aí que eu rô é mimbora. Eu num era nem pá tê vindo! Eu rô pegá o beco tinindo e pego um barco que daqui me desencangue. *Volta a entrar na mala e a fecha.* Ó o mei, ó os mangue, ó os mangue, e um rii da cô de sangue. Seu Dante, num se zangue, mar nós pode confiá nesse barquêro desse barco, com esses ói grelado e os cabelo arrupiado? Ói que eu tô mei invocado com esse hôme. Hôme, eu sô bonequêro, eu boto boneco, eu boto banca, e num gosto de lambança. É de cunfiança esse barquêro? Me conte. É Caronte? Ô caba fei do nome fei! É Caronte mermo a sua graça? E que rii é esse que passa pur debaxo dessa ponte? É Aqueronte? Ô rii fei do nome fei só é esse dessa água que se embaça. Ora, munto mais mió é o rii das Garça. Seu Caronte, esse rii daqui tem quantas braça? E tem quanto de fundura? Vixe, se o barco afunda, é uma desgraça. Home, faça isso não, num faça. Aprume esse barco. Ó os arco, ó o charco! Toca o barco, seu barquêro! Toca o barco! Rema, rema, remadô, num dêxe que o barco se agite e arrei. Ó o mei, ó o mei, que barco rai fazeno lancei e nesse traço de arrudei, nós chega.

### No Inferno

#### MOACIR

Chega, seu Dante, me acuda! Taqui um juda depindurado, numa rereda, ardeno na labareda. Qui diabéisso, meu pai eterno!? Eu rim batê foi no inferno! Po inferno, eu rim pretim. E no inferno, eu bacurejo, eu tô cubano. Tá ali o diacho, o bute-cafute, o cahim-capatá-tem-tem-cuisamá! E rem me dá boa-vinda! Ói a brasa, ói o Ferrabrás. Ô corralinda! Rai me ferrá? Eu rô lerrá ferro? Tem ferroada e ferrão? Só no inferno! Mar minino! Igi! Eu sou ferrim, e aí é ferrim, meu fii. Eu tô cortano prego mar com todos os santo eu me apego que eu tô é acordado. Tô rendo os ói das briba, das catita e dos caçote e o malino trancano as grades do inferno, dizem: Daqui num me sai nem rato. Só sendo mermo! Eu é que num rô pagá o pato. O cão qué me abufelá mar num me abufela, que po capeta eu num dô trela, nenem! Eu, heim! Ficá aqui, num faço impeim! Aqui só tem catrevage, cabuêta, caba escroto que só sabe engabelá o eleitorado. No palanque, bebe água de chocalho, fala pelos cutuvelo

feito o hôme da cobra e papagai na arêia quente. No palanque só qué sê as prega, cherôso, fia de barbêro. Aí mente! Mar por dento tem ceroto de pau de galinhêro, esse imundo. É a palmatôra do mundo mar num rale um cibazol, esse fela da gaita. O hôme é um baita mar só tem imbalage, rififife, gala seca na cabeça e inda rem me passá sermão de dento de um carrão fenemê que é rê um brucutu. Só no Curu! Respeita as cara, macho réi! Rai pá lá, guabiru! Num fresque não, num fresque. E num me seque! É da tua conta se eu peque ô se eu num peque? Quem é tu pa me chamá de pecadô? Pecadô! Pecadô! Pecadô é meu zovo! Eu sô só artista, faço verso e trovo e esse fii duma égua fica no pé da foguêra, me espiano e dizem pos paricêro: Eu rô botá esse aí no fogo do cão! E os ôto coco babão: Bote, seu Paulo, bote, seu Paulo! Eu é que boto. Aí dento! Eu é que lhe sento a mão nos beicho que tu rai ficá todo langãeim. Pecadô! Pecadô é a mãe! É a tua. Me aparece cada uma que parece duas. É cada modelo! Veriador de meia tigela, juiz anelado lalau, prefeito feitô do Fundef, tubarão que gruda no gunverno, feito carrapato, e num sai nem a pau. Passe pá dento, grudento, pá lerrá fumo, fulerage, espêi sem luz, cabrinha. Aqui só tem é gente fominha, ricão estribado, carne de tetéu, mão de vaca que pensa que tem o rei na barriga só porque é adoradô de vitrine, chei de birimbelo no pescoço, uns bregueços. É só os bascui as marmota! Vôte desse povo janota que veve de passá a perna nos ôto. Ô povo escroto. Tem parença mermo com o cão, e merece tá adonde tão. Rão sê capado. Os safado tudo nu com a manjuba de fora e aí rem o satanáas com a foice e tora. Inté o talo. O caba num rai mais cantá de galo e mijá só se fô de coca porque fica só um tantim dest`amãim de mandioca. Coisa pôca, que num dá nem po gasto. Uma pintinha que num faz nem cosquinha, uma coisinha xué. Os hôme no inferno rê as muié, qué xodó mar num xumbrega, porque na hora H, de agarrá, quede o pau? Babau. E se o caboco rinhé fazê cara de mau e arrotá ralentia, o Lucifé saca uma quicé e cutruco, cutruco, taca nas viria e o capado bota os fato pa fora, chega a garapa desce. E num adianta prece, latonia, acendê as renta, dizê que se batizô na água benta, na pia, com o pade falano o latinóro lá dele, de estola. O Lucifé mata e esfola, mói as carne num moim e ainda bebe a gororoba. Isso é que é castigo pa esses dotozim de toga ô sem toga que róba. Isso é que é castigo pa quem róba do povo, pa baba-ovo, pá invejoso, pos bicão, pos bocão, pos boçal, pa esses caga-pau que nem faz e ainda qué empaiá os ôto de fazê. Isso é que é castigo pa esses papagai de pirata que só qué aparecê, nem que vaca tussa, mar que na hora que rê que a coisa tá russa, sai de bandola. Desses qui qué saí de finim, o inferno tá cheim, tá cheão. Prestenção. Lá rem o cão com um calderão que é um setenta, a geringonça. E tem um bafo de onça o bafudo. E lá rem ele cum tudo, o chifrudo, pá minha banda, e ainda se engraçã. Rai pá lá, disgraçã, mói de chifre! Rai te catá. Qué me salivá ? Azá do peba! Tu pensa que me pega, pensa que rai botá no meu frasco, no meu roscofe, no meu boga? Comigo num voga. Eu é que pranto-lhe a rola, seu baitola! Desencosta, encosto, que tu num rai botá no meu lorto! Bicho réi torto. Isté um aborto. Rebola o rabo e o rabo é rê uma mamãe-sacode. Deus te deu o que deu po bode - barba, chifre e bigode. E umas cacunda. E tu com essa lapa de bunda, tu lá come ninguém. E lá se rem o cão cum mais de cem. Ramo saí daqui, seu Dante, antes que o pau cante. Ramo tomá o rumo da renta, que aqui a gata mia. O sinhô é o meu guia e faz de conta que eu sô o cego. Te arrenego, te esconjuro, que eu escapulo e pulo esses monturo no meu pavão misterioso, todo lustroso, e rô avoá pelos ar, todo pintoso. Ó o mei, ó o mei, marmotoso. Ó o mei, lheguelhé, que eu rô dá no pé, avoano, com o seu Dante, e com ele tudo se arranja, porque de altura ele manja, foi das altura que ele rêi. Ó o

mei, que o hôme cunhece essa nuve, esses nimbo e diz que nós ra tamo chegano, chegano, chegano é no limbo.

### No Limbo

#### MOACIR

No limbo eu bacurejo, eu tô cubano. Nesse limbo aqui só tem pirrita, uns pixititim sem lprede, uns tadin sem Edisca, uns cristim disnutrido que num se criô, pagão anjim, com coroa de espim, pastorano os bezerrim e as ovêia do pastô: Dêxe eu pastorá a sua ovêia, seu menino. Ei, seu Zé, qué bombom, qué xilito, qué amendoim? Cuma é que eu posso ao meno beliscá, seu divino, se eu tô dispombalizado no mei do camim? Tô sentino umas coisa ruim, reno esses bichim distiorado oiano pa mim. Tem uns bem pequeninim, que é só uns toquim no mei dessas laje. Seu Dante, mete o pé na embreage desse pavão, que o rabo do bicho arrebita, e nós pega esses miudim e lerra mais nós po céu, pa rê se essa judiação nós evita. Seu Dante, passa a segunda, que pa esses neguim lá no céu há de tê ao menos uns pano de bunda, nem que seja de chita. Não, num é assim que as escritura tá escrita. É no Limbo e não no céu o lugá dessas chiquitita. E isso é que me esprita, me impriquitá, rê esses pixote, bem pixototim, amarelim, sem merenda, sem Mec e sem recrei. Ô o mei antes que eu peque e comece a blasfemá, rendo esses coitadim amarelim sem tê a merenda escolá. E por que, seu Dante, tudo isso? Porque tem uns galalau lalau que deu sumiço no din-din dos magrelim. Esses caba num se emenda. Já tem tanta renda e vem robá logo a merenda, o de-comê duns pobrezim que num tem o que comê pá mode o enchê o bucho. Uns caba que veve luxando no luxo, no bem-bom, vim tirá os bom-bom da boca das crianças pra enchê a sua pança, no almoço e no jantá. Daqui do Limbo e adispois de todo esse escarcéu, só pode havê é o céu, que é mais pa lá. Eu rô pegar essa embalada que dagora im diante num deve de tê mais errada. Nós ramo pegá essa embalada, que eu rá tô ispritado, eu tô com todo fogo, eu tô com gosto de gás. Intão, avia, rapaz, que eu tô medoim, medoim e mei. Ô o mei, ó o mei, que nessa travessia, é seu Dante Alighieri o meu guia, que o camim do céu eu num sei. Nesse camim o seu Dante é que é o rei. Intão, são do mei, são do mei, são, que é pa passá o pavão. São do mei, são, que é nesse nesse rumo que ramo inté chegá no céu, que asa nós temo. Inté mais vê, seus bando de demo! E nós tamo chegano, chegano, chegano e chegemo.

### No Céu

#### MOACIR

Cheguemo, bando de incréu. No céu. E no céu eu bacurejo, eu tô cubano. O céu! É tudo verde, verde pa dedeu! Ô verdume! Num verdume desse num tem quem num se aprume e num se arrume. O céu num é azul; é verdão. E inda tem uma rua chamada Dragão, uma arrenida Lampião, uma alameda Zé Lorenço do Caldêrão e uma Praça com estauta do Antôim Conselhêro! Isso aqui tá munto bom, isso aqui tá bom demais. Quem tá fora qué entrá mar quem tá dento num sai. Eu rô ficano é por aqui, que eu só dêxo esse meu cariri no último pau-de-arara. É aqui que nós pára, que aqui tá bonzim, meu pavãozim. No céu é só o pitel. Tem muié na dança do véu. E as muié rão tirano as buginganga. No céu, hôme e muié se encanga e se embola, no mó rolo. É o mó siribolo, os novelo. Os hôme encosta e ar muié gosta, num empurra com os cotovelo. É aquele bololô, no mó amô. Aqui os hôme num fica

borocochô, cuma fica lá naquele lugá do cão coxo. Tudo aqui corre frôxo. E ninguém lerra pito. Ô esculambação! É a mó gandaia! Macho de califon e de saia, muié cum muié que dá jacaré. Meu São Tomé, as coisa aqui é braba. Seu Dante tem cada vizim e inda se gaba. Óia! Tão ali os doido tudim da Parangaba, no maió faniquito. Tudo aqui é bonito. E a poesia come de esmola. Poeta aqui deita e rola e tem coroa de fôia de alecrim. Lá está os poeta todim, dizem verso bem dito. Os artistas aqui num veve na lei do Chico de Brito. Aqui quanto mais cabra, mais cabrito. Ninguém se esfola pa fazê sua impreitada. Lá está toda a minha curriola, no mei da empanada, e aqui ninguém puxa as rédia. Ó os artistas tudo ali fazeno drama e umas divina comédia. Teato aqui é o pau que rola. Do céu, o teato é que é a mola. E ainda tem tombém os tocadô de viola e os tocado de piano. Arre ema. No céu, tem musga, tem pintura, tem inté cinema. Cinema na praça. E adispois que a fita passa, o povo sai achano graça e todo mundo palestrano, rai pa debaxo do cajuêro botadô. E lá, é aquele grololô, lero-lero, parrapapá. Todo dia é primêro de abril e a cambada ali com lorota e potoca. Tudo chei de mutreta, conversano miolo de pote, dano gaitada, fazeno gaiatice e munganga. A mó charanga, a mó alegria, seu Aligueri! ! É de noite e é de dia, e os bicho encantado na folia, o jaraguá na estripulia, o boi-bumbá nar pirueta, o pastoril e a pastorinha, caninha verde e a nau catarineta, a chegada e a lapinha, marujada, teato de mamulengo, caboco dançano com dengo, caboca balançano as teta, o profano na batucada e o sagrado tocano trombeta. Óia aí os anjo na procissão, a quermesse e o bingo, os hôme com as rôpa de domingo e as muié de azu e encarnado no cordão. É tudo como se fosse um sônhe - a festa de Sant'Antôim, a ciranda no redó da foguêra, o forró que rola na festa do pau-da-bandêra. Escuta, seu Dante, o baticum do zabumba e a batida do baião, escuta o pife no seu diapasso. Escuta com as orêia em concha os aboio. É como no trilho o comboio da estação anunciano a chegada. É como o emboladô com o pandêro na mão desbuiano a embolada. É uma bandalhêra esse céu, esculambação e oração, o sertão virano má e o má virano sertão. É munto bom, seu Dante, eu escutá esse refrão, nesse ceuzão, no fim dessa nossa jornada. Agora só farta ouvi a voz de Deus que foi que me fez a chamada. Minhas oiça se apura mar quede a vozona do Hôme, quede a sua figura sentadona no trono? Já ouvi e vi de um tudo nesse céu mar desse céu quede o dono? Quede ele? Num me diga, seu Dante! Deus é aquele? Ô macho fei! De amarelo queimado, todo chei de pinduricai, todo apapagaiado? Deixe de arenga, seu Dante, fii de quenga! O sinhô qué é mangá deu, mar num manga. Sempe ouvi dizê que Deus é carrancudo, tem umas cara de zanga, é um bicho-papão feito o boi-da-cara-preta, que faz na cara umas careta, fecha a cara e passa a tranca, pareceno umas carranca. Deus tem munta dô, é sofredô, é sofrido e esse aí é um maluvido, um estabanado chei de banha, que arreganha os dentão, um parrudão bem risõeim, bem nutrido e balofo. Deus é essas peanca de gordura? Seu Dante confirma. Dêxe de cirma, dêxe de cirma, dêxa de frescura. Deus é mermo esse balofo aí saino dali daquele cafofo. É esse aqui que rem rindo e rem se rindo, se rindo, se rindo, e cantano amô febril. E Seu Dante, reno que Deus se riu, faz psiu, psiu, e diz que que rêi a mil porque troxe a encomenda. Ei, o sinhô que rem saino aí da sua tenda, ô seu Deus, sô eu a encomenda, me atenda, me atenda, e me diga, logo de testa, o sinhô me chamô só pa me dá essa festa? Mar Deus num resposta. Só me amostra uma mesa que é uma monstra, com comida a granel e cunvida aqui o beréu pa mode comê o de-comê. E se o causo é de comê, eu rá tô, de flozô, cartano alto, todo nos trinque. Tu qué bem que eu brinque! E eu brinco? Deus, tome cinco. Seu Dante num come, num tá cum fome ô intão finge, mar eu rô logo comeno feito uma impinge, esgalamido como um esmeril, feito o cão

chupano manga, o cão comeno mariola. E Deus ali na nossa cola. Deus qué que, duma vez só, nós almoce e jante. Mar seu Dante tá cum a gota. Só qué tomá umas e ôta. Diz que é poeta italiano. Apois, se eu num me engano, po sinhô, que é bacana, tem vim de uva italiana. Mar seu Dante num dá bola. Deus atiça. Se quisé uns vim de missa, nós descola. Seu Dante diz que já enjoô de vim, acha ruim e só qué sabê é de rum com coca-cola. Ah, é pur bebê tanto rum com coca que o sinhô de vez im quano espoca. Seu Dante nem se invoca e toca a dá ôto golim. Seu Dante é papudim. Num qué nem um sanduba? Não, eu só quero é bebê as minha cuba. Seu Dante, ô barbudim, ó os alfinin, os bulim, as chegadim, os dindin, os arroz-doce, os doce de buriti, os muncunzá, os aluá, os pega-pinto do Mundico, as bananada do Pedão, as garapa da garapêra do BemBem. Seu Dante, nem nem. Mar Deus rem, rem e se aboletta mais eu. E ói Deus, ói Deus, abrino as tauba dos quêxo, com os dente no varal, dano trabai pos queixal. Queima, quenguembal! Deus come que peca. Desabotoa a beca, o silaque, e afrouxa as calça foló e cumeça a comê os bagúi. E im matéria de bagui, Deus dá banhe de cuia, porque Deus baguia, baguia. Nunca tinha visto um caba desse tope. Deus se entope. Chega inguia. O Hôme é fera. E eu mais ele, escambichado, tirano a barriga da miséra, fornido. Seu Dante, só no rum, soltano pum, im pé, im posição de sentido. Seu Dante, mermo fedido, se abanque. Eu me sento, mar seu Dante, se fazeno de luxento, diz que num é servido. Apois eu num me faço de desentendido. Na mesa eu me apragato, encho meu prato, que eu tô com uma fome de cassaco, e ainda dô uma de puxa-saco. Qué carimã, meu Mestre? Qué curimatã, seu Messias? Qué charque, Sinhô Deus? Qué coalhada, Salvadô? Qué cocada, Rei dos Reis? Qué quebra-quêxo, Todo-Poderoso? Qué cochão de moça, Redentô? Qué comê baião-de-dois fazeno capitão com a mão, meu Pai? Qué Maria Maluca? Vige! A Maria Maluca Deus dá o mó valô! E eu rô tratá Deus é a pão de ló e não a pão e água, a moda réi da barba branca e da boca mole, puxada pá dento, com os dente tudo pôde, chei de buraco, cariado, a dentadura toda chêa de faia! Nann. Deus num é dessa laia. Deus tem dente de ouro. A chapa faz é gosto a gente rê. Deus é gordo como os todo. E só come amarrado feito bode pai de chiquêro. Deus é banquêro. Só come carne da laigura do beiço e bebe vim im caneca de prata. Mas num é só ele que enche o bucho. Quem chega, enche a lata e se farta que Deus gosta é de luxo, de fartura, num é da seca do 15, num é da seca dos três oito. Deus é afoito. Fecha a conta e passa as régua. Deus é pai mar é pai d'égua! É! Deus enche barriga mar num é cum caldo de bila, num é com caldo réi de caridade, num é cum sopa de esmolé, sopa de péda, de pedo-malazarte, de mané-mago, de amarelo empambado! Isso é lá comida que se apresenta! Só pele e osso! E tudo insosso! Isso é lá comida de santo! Isso num rale o que o gato enterra, num rale o peido da gata. A bóia do Hôme é só a nata e tem de tê sustança. Deus tem estambo e o estambo de Deus num enjoa. Deus qué é figo, é tripa da boa, buchada, sarapatel, sarrabui. É disso que Deus gosta. Deus qué é comida que faça bosta e eu tombém. Dois com o réi. Eu quero é comê que é pa dispois arreá a massa, porque fome dá gastura e eu quero é arrotá e Deus qué é se engasgá, se entalá de tanto de-comê. Num qué nem sabê se peba põe, qué rê é a ninhada e o povim todim empanzinado, todo empastado, soltano bufa, aquelas bufa que num passa nem com o rento, né, seu Dante? Deus qué o canelau todo elegante raspano o prato do guisado e rebolano os osso no mato, os sobejo. A cambada toda cevada, roeno quêjo, comeno badejo e uns baiacu bem gordim. Deus qué é bacurim desses parrudo e peitão de ama de leite que os peito é rê as peitança de uma poica. É assim que nós se vinga, comeno inté comida de mandinga, de catimbó. E é logo as tuia! E na cuia, na moringa, bebida de muntão, de bebê de gute-gute! E não de

pinga-pinga, e não de tiquim im tiquim. Comida ruim, Deus arripuna e num come. Deus tá cum fome, tá cum sede? Apois pode comê e bebê, que ninguém se assusta, porque o Sinhô, Nossossinhô, come e bebe é as suas custa. Ora, mas tá! Ô Madalena, Deus qué merendá. O hôme é morta-fome. Qué pão mar não pão dormido. É pão d'água e é pão sovado, com garapa de caju. E quano eu rô pos caju, ele já rem das castanha. Mas num me estranha. Dêxa eu ir buscá. O que tivê de sê, ceará. Deus qué é papá a sua bóia. Adispois, tira um cochilim na tipóia, descansa um poquim e fica ali, só pegano piaba. E na rede Deus com aquele buchão só num desaba, porque mais cum pôco um pedacim, ele se lerranta, num sopapo, assustado cum as lambança dos trovão. E Deus ra se lerranta é de calção. E o que quererá aquele deusão sarará naquele calção amostrano a regada da bunda alva, branca!? Apois num é que Deus, do alto das sua tamanca, mal acabô de comê e debaxo de chuva rai se metê sem medo de tê congestão. Que é que tu pensa? Pa num pegá tudo quanto é de doença, Deus tem a receita. Eita, pau réi! Êparrê, minha mãe! Deus rai tomá banhe, e no banhe, com esse cabelo lôro e pixaim, eu tem pa mim que o casco da cabeça quage num se moia. Mar óia, mar óia, o dia tá é bonito, heim! Parece que rai chovê. Rai chovê, né, seu São Zé, né dona Barbra? Rô já botá os pote nas bica. É água muita esborrotano na tina. Os relampo troano e eu se banhano no toró, com as menina. A Maria de Araújo de calcinha, a inocente, a bichinha, tomano banhe de chuva com Maria Bonita, bonita que só, nuinha, no mei das nuve. É tanta Maria, que vige! Ei, Dona Maria, ei tu, de manto azu, qué eu pá tu? Rem merguiá, muié! Quem tá na chuva é pa se moiá. Peraí, perainda! Perumpoquim! Tá parano? Vaala! É só uma nebrina. Já passô. Vixe! Agora pronto! Eu fico tiririba e rô vaiá esse solzão réi bascui que rem adispois da chuva. Mar nisso eu e Deus num é mão na luva. Num é pa tu num vaiá o sol. E eu tô reno que Deus é mais enrolado que caracol. Deus é foda. Eu pá vaiá sô mão na roda. Eu sem vaiá eu num sei o qué que eu faça. Ô Deus, vaiá num é um Dom da sua Graça? Mar Deus só passa, pega os seus terém, escalpole lá pá baxo e sai daqui de riba e rai lá po mei da praça, e fica im pé, bem pertim da banca do Bodim. E Deus só de pirraça num rai vaiá o sol porque a chuva se some. Deus rai pa rua é pa vaiá a fome e pa mangá dos hôme que pensa que a fome é fia do amém de Deus. Que amém! Deus é munto mais do que só amém. Deus rai mais além e gosta de ficá nesse furdunço, nesse fuxixo, num puxa e encói, e fica nesse rai e rem, rem e rai. E lá rai ele, lá rai, lá rai, lá rai Deus de mala e cuia, lá pas cucuia, e fica zazano daqui pa acolá, im tudo quanto é canto e lugá. Deus é gordão, é um bujão de gás, uma cintura de ovo, mar, meu povo, ele só tem tamãim, parece que num tem peso. Viaja teso, teso! De ói aceso! E Deus fica só bacurejano, só cubano. Deus é judeu errante, seu Dante, que nem eu, é viramundo no oco do mundo, atravessano as cancela, em cima, em baxo, de bandola e no mei. Ó o mei, ó o mei, que Deus num se atrasa e bate asa e avoa, avoa, e eu quero acumpanhá, me agarro no Hôme, me atraco com Deus mar Deus num qué o meu grude. Seu Dante, me ajude, Meu Deus, me acude, que Deus me dexô, disse xô, desgruda, desgruda, cuida, cuida dos teu quefazê, dêxa de dizê Deus, me acuda, que eu tem munto o que fazê, e num posso te ralê im tudo por tudo, de reito ninhum. Fii barbado Deus só tem um. Mar eu tombém sô fii de Deus, Meu Deus, eu num sô qualqué um, meu Deusim. Repare bem pa mim. Eu sô fii do Martim, aquele arrenturero, que rêi lá de Purtugal, atrás dumas tora de pau, aquele daquelas nau chêa de puga, o portuga que rêi dá o grau nas cunhã e que se enrabichô pur uma cunhatã de primêra linhage que prepararra de Tupã a beverage. Por ele, ela desse serviço deu cabo e ele, branco, branquela, por ela se pintô de urucum e virô o guerrêro Coatiabo. Com os diabo! Ô robada, me acuda, que a

lembrança de Deus tá rombuda, no miolo de Deus deu cupim. Nest`instantim tarra mais eu encheno a pança e tomano banhe no toró, e agora rem com lambança, pareceno que tá mei bocó, mei tantan. Deus Nosso Sinhô inté parece que num é meu fã. Ô Deus, sô eu que faço o Mateus. E o sinhô me chamô foi pa rê eu brincá no boi, num foi? Fale a verdade. Deus tá de má vontade. Mar Deus num sabe da missa a metade. Num sei por que ele se espoleta. Meu Sinhô, eu sô poeta e sô artista de rua. E o sinhô é de lua – uma hora me trata bem e ôta hora senta a pua. Seu Dante, por que é que o sinhô num me avisô que Deus era assim de veneta? Hôme, num me comprometa. Deus é que sabe cuma é que deve de tratá suas cria. Mar, Seu Dante, me ajude a saí dessa fria. Se esse seu Deus é assim, quem é que nesse Deus se fia? Seu Dante, ah poeta, tira o cu da reta e nem chia. Se safa. Do rum pega uma garrafa e desliza como uma enguia. E rai pum canto assim e lá se enfia. Dêxa só eu e Deus, na mó agonia. Meu sinhô, o sinhô num cunhece minha famia? Espia, dêxe de farnesim e ói pa mim. Eu sô fii daquele galego, do galeguim. Apois, sim. Desse galego. Mar num tô aqui pa pedi emprego, eu rim porque seu Dante disse que o sinhô disse que era pa eu rim. E eu rim oiá pa sua cara. Repare bem pa minhas fuças de tabajara. Sô Moaci, paroara, neto de Araquém, fii da Iracema. E lá rem ele se rindo, se rindo, se rindo, se rindo, e cantano amô febril. E Seu Dante, reno que Deus se riu, faz psiu, psiu, e diz que que rêi a mil porque troxe a encomenda. Ei, seu Deus, o sinhô que rem saino aí da sua tenda, me atenda, me atenda. Sô eu a encomenda. E me diga, logo de testa: o sinhô me chamô foi só pa me dá essa festa? Meu Deusim, ói bem pa mim. Eu sou fii do Martim, aquele arentureiro que rêi lá de Portugal atrás de uma tora de pau. Aquele daquelas nau cheia de puga, o portuga que rêi dá uns grau nas cunhã e se enrabichou por uma cunhatã de primêra linhage que preparava pá Tupã a beberage. Seu Deus, ô Deus fulerage! Me acuda, que lembrança de Deus tá rombuda. Sinhô Deus, ói bem pa eu. Sô eu que faço o Mateus. E o sinhô me chamô foi pa rê eu brincá no boi, num foi? Seu Deus, repare bem pa minhas fuças de tabajara. Eu sô Moaci, paroara, neto de Araquém, fii da Iracema. O Sinhô se alembra da mãe? Aquela do banhe nar lagoas de Porangaba e Mecejana, que pariu um bruguelim, numa cabana. Apois o bruguelim tá aqui. Moaci, da Iracema, um cearenso da gema. E se eu rim rê seu imbrema, remano que nem pêxe na piracema, é porque seu Dante foi lás na Terra me dizê que o sinhô tinha umas coisa pa me dizê. Aí eu escuto Deus dizê: Eu tinha umas coisa pas te dizê e rô dizê, de A a Z, que eu ainda num tô broco. É que tem vez que eu me faço de môco, mar eu te cunheço, bicho bruto. É que tem vez que eu fico puto, saltimbanco. E do alto dos meu tamanco, eu rô te dizê o que é da minha conta, do meu rosaro e dos meus buzo. Lá rai. O que é do meu abuso, é esse teu entra-e-sai. Só porque tu ficô sem mãe e teu pai, o Martim, te amostrô muntas légua e légua sem fim. E assim, tu mora andano, sempe arribano, hôme de Deus. Deus dos Hôme, desse angu o sinhô tombém come. Intão num me jogue péda, num me bote arreparo. Eu num paro, eu num paro, mar o sinhô tombém desarreda. Nisso o Sinhô tombém num é santo. O Sinhô tá im tudo quanto é canto. Hôme de Deus, tu qué bem dizê que é saltimbanco porque me arremeda. Deus dos hôme, positivo, tiro e queda. Hôme de Deus, larga de querê sê impriau, impriauzim a mim, larga desse arremedo que tu rai ficá é chupano o dedo. Tu quano arreda, arreda, e eu arredo mar num desarredo. Posso tá aqui e tá lá, no mermo tempo, im todo lugá, e tu num tem esse Dom. Tu num pode sê eu. Tu num é eu. Úh! Tu nem é Deus. Tu é um errante judeu. Tu é hôme. Deus dos Hôme, num me embrome. Ai, ai, ai, ai, ai. Se eu sô fii de Deus – ora, merda – o fii herda tudo o que é do pai. Hôme de Deus, tu tá embananano as carta do barai ô intão tá com implicança. As tua herança é a terra.

Deus dos Hôme, aí é adonde o sinhô erra, porque im toda terra tem os coronel e os colono, como aqui no céu, adonde o sinhô é que é dono. Lá im baxo, na terra do sol, quano a gente solta as arráia tem sempe um graúdo com canudo ô sem canudo que rem, rê a linha e taia, com o cerol. E eu tô reno que no céu é como lá na taba dos tabajara, nós rai po sol e só quara, quara, feito babaquara. Deus, num era pa pelo meno o sinhô, aqui no céu, fazê a reforma agrara? Hôme de Deus, pára, pára. O céu com a terra num se compara. Aqui num se paga aluguel e tem sempe o de-comê pa mode se enchê o farnel. Eu sei, Deus dos Hôme, que ninguém passa fome na sua cozinha, mar ensine pos hôme um mei de tombém tê essas meizinha. Hôme de Deus, eu rá matei tua fome, tanto, tanto. Mar nem todo dia é dia santo. Eu ra te dei tanto ensino. Rai cuidá do teu destino, hôme de Deus. Deus dos Hôme, o meu destino é o mermo destino da arribaçã. Eu sô que nem a acauã, aquele passo que veve pulano de gai im gai, no mei dos pé de pau. Eu sô pé-rapado, capiau, jeca-tatu, cafuçu, comedô de guabiru e de calango, bicho das loca, cabrinha acanaiado, que nem o cão da itaoca. Eu sô cuma se eu fosse fii do bode loiô com a galinha choca. Cearenso, o que eu penso é que tu é que nem um pinto calçudo que veve ciscano e o ciscá nunca se acaba. Deus dos hôme, é por causo que eu nasci no campo da Porangaba, mar um dia, adispois de minha mãe ra finada, meu pai me socô numa jangada e me puxô pa ôtas quebrada. Mar, hôme de Deus, tu num é fii de chocadêra, tu teve mãe e a tua mãe num era estradêra. Se ela descambô, foi por amô e por amô às vez se faz cada bestêra. Iracema e Martim o amô atraiu, e por amô tua mãe traiu o Pajé, teu avô, traiu a pajelança. Tua mãe deu a teu pai o cauim que era do Xamã. E no que ele bebeu, ela traiu de Tupã a confiança. Por amô, tua mãe traiu Caubi, teu tio, e partiu da tribo os fio, esvaiu o sangue da sua própria herança, quano quebrô com o Guerreiro Branco aquela lança. Meu Deus, Nosso Sinhô, o sinhô sempe gabô dizeno que o amô amansa qualqué diferença. Po amô num tem cô, num tem raça, num tem crença. Isso eu sei disso derna que era pequeno. O amô é feito capim que brota em qualqué terreno. E eu num tô reno adonde o sinhô qué chegá com esse seu blabláblá, eu num tô reno, eu num tô reno. Hôme de Deus, apois eu tô reno, eu tô reno, que é a tua ficha que num cai. Agora sai dessa, sai. Por que é que, quano tua mãe embarrigô, tu dento dela encruô, e nasceu fii da dô, Moaci? Liás, rapaz, fii da dô, Moaci! Ô nome fei. E se tu, bicho réi fei, Moaci, num queria nascê ali, por que foi intão que tu rêi e só rêi adispois de munto ai, ai, ai? Foi só pá puxá a teu pai, o viajante. Por isso é tu qué vivê sempe distante, nar lonjura, fugino do lugá do teu avô adonde teu pai cavô pa tua mãe a seputura. Deus dos Hôme, Criadô, criatura, por favô, pára com isso. Se num fosse minha mãe eu num tinha essas mistura e eu num era mestiço. Deus, dêxa disso, dêxa de esparro, O sinhô, Deus dos hôme, fez o hôme do barro. Mar tombém num é artimanha de Deus hôme e muié tirá um sarro, pa mode a muié botá um ovo? É invenção de Deus essas mistura de povo. E o sinhô, sinhô Deus, pula amô de Deus, Deus, num renegue seus compromisso. Encangá e apartá num é de Deus tombém os ofiço? Intão, dêxe de bestêra! Deus, eu te cunheço, laranjêra. Tu encanga mar tombém quano tu corta, é afiada a tua pexêra, porque o teu corte é de morte e a morte num é brincadêra. Foi tu que me dêxo sem mãe, solto na buraquêra, nar brenha, sem esquentá lugá, sempe na terra dos ôto, derna de quano eu ainda era pirroto, menino réi buchudo no mei dos froco de espuma e das onda. Foi tu, Deus, que esse destino de judeu me deu e aí fodeu. Foi tu, Deus. Foi ô não foi? Me responda. Hôme de Deus, deixe de onda e num me cupe que essa cupa eu dispenso. E tombém num se descupe, porque eu num me convenço. Naquele tempo tu ainda num tinha bom senso. Mar nos dia de hoje, tu, rá taludo, cearenso, veve a

acená com o lenço, arribano daqui pa acolá, bolano, de ronda em ronda, sem tê lugá. Mar eu te botei e te dexei num lugá, no teu mei, no Cearazim, adonde tu foi curumim. Meu Deusim, naquelas biboca, os zê-povim daquelas maloca é tudo cuma eu e seu Dante, tudo viajante. E cuma o seu Dante, nós faz tombém uma travessia no rumo do céu, escapano do inferno e do purgatóro. Nós sai tudo atrás de adjutóro, de uma vida mió. Por isso é que nós tudo-tudim sai riscano o chão, cacarejano, feito as galinha carijó, atrás dum nim pa mode botá o ovo. Por isso é que meu povo veve machano, sempe im macha, e nos quato canto do mundo nós tá. É só percurá que acha, porque im tudo que é canto e lugá nós se encaxa: nas argamassa de Sun Paulo, de Brasília novacap e até nos Amazona adonde nós fumo achá borracha. Nós é assim, Deus dos Hôme. Nós num sossega o facho. Mar Hôme de Deus, se tu num qué sê capacho, pega os teu trussui, te alui e berra. Guerra é guerra, mar sem perdê a ternura. Eu sô o criadó do céu e da terra e tu é a criatura. Do céu sô eu que tem de tê as fatura mar da terra é tu que tem de tê as escritura. Se a terra é tua, nada te emperra na tua terra, judeu errante, retirante. Rai te assentá, te prantá no teu canto pa chocá teu ovo, senão teu ovo gora. Ora, ora, essa agora, esses cagaço. Deus dos Hôme, se eu me esbagaço e sapeco o sarrafo a viajá, pelas estrada, pelas arêa do chão, das vez é por gosto, é por um frivião, mar a maió das vez é por precisão. A precisão rai me empurrano pa fora, como o sinhô, sinhô Deus, tá fazeno cum eu agora, nesse momento. Nos assentamento, nas ocupação, os hôme dão empurrão, dizem que é invasão, e eu tem de caçá ôto mei. E eu só tem esse mei, a viage, lerrano minha terra na bagage, e enterrano minha terra nôtas terras, no desterro. Eu ando à toa, à toa, porque eu num tem no cu o que o piriquito roa. Mar Hôme de Deus, essa é boa, essa é boa. Rai à luta, tem tanta terra derroluta. Mar Deus dos Hôme, nessas terra tem os hôme, os dono das terra e os jagunço dos fela da puta. Mar Hôme de Deus, uma coisa na ôta ressoa: tanto a luta como a terra, a gente agoa, agoa e enxágua. Mar Deus dos Hôme, com que água, com que água? Se é daqui do céu que às vez a água rem e às vez num rem. En, en. Home de Deus, aí é adonde mora o teu porém e o porém dessa briga, se qué que eu lhe diga, num tá aqui im riba, tá lá embaxo, tá no mei, e o céu num é o mei, o mei é nôto lugá, adonde céu, inferno, purgatóro e limbo rão se enfrentá. Intão rai pa lá, te destina pa tua palestina, pa tua terra prometida, pa tua terra da promessa. É lá no teu chão que mora o teu porém, lá na tua Jerusalém, na tua Canaã. É lá no teu clã, na tua seara, no teu saara, pau-de-arara. Te taca pa lá e por lá arma a tua barraca, arataca, e lá bota os teus trambei. Lá é que é o mei. E foi pa isso que eu te chamei, fii da Iracema, pa te dizê que tua mãe te dexô o segredo da Jurema. E o segredo é tu fazê aparecê no teu mei, sem medo, amanhã bem cedo, logo de manhã, todo aquele enredo que aparece de noite, quano se bebe aquela beverage que tua mãe fazia e oferecia pos guerrero de Tupã sonhá e tê sôim, munto sôim. A beverage afasta o demõim e te põe – tonhnhõeim - numa viage sem viajá. Mas a mirage daquele chá é pa tu trazê do lado de lá e botá no teu lugá. Bem no mei. Intão, num me aperrei. Sai do meu mei e rai pa lá. E é um, e é dois, e é três, e é mei, e é já. Ralei-me, meu boi marruá! Deus Nosso Sinhô qué que eu rá pro no meu mei e no meu mei eu pinte o sete. Deusnossinhô qué que eu peque! Pecar! Ora essa! Isso lá é coisa que Deus peça! E ainda sapeca na porta do céu uma travessa! Cristo, me tire dessa. De entrá num me impeça. Apareça e se cumpadeça, Cumpadecida! Num dêxe que eu desça, me dê uma mão, Minha Nossa Senhora da Assunção. Considere aí, seu Olimpo. Quebe o galho aí, seu Tupã. Me bote pá dento, na garapa, seu Dalai. De bochecha, seu Buda. Eu ento e fico nem que seje im pé, seu Javé! Dexeu entrá, dêxa, seu Oxalá! Que qui há? Deus me chamô e rai batê fofo?

Puna por mim. Diz que sim, diz que sim. Rá lá, rá lá, seu Alá, rá lá, Alá, só pa me ajudá. Não, sinhô. Neca de titibiriba! Arriba, arriba, que o mei num é aqui im riba. Rai procurá o teu porto, que tu, Moacir, ainda num tá morto. Sai da minha porta e pega o camim de vorta. Deus disse isso e tomô chá de sumiço, e ficô nisso, e agora eu tô aqui de fora, na portêra do céu adonde tem um anjo-bedéu, com uma espada, empaiano a minha entrada. E esse anjo-bedéu me atanaza. E o chão das nuve nos meu pé se vaza. Vala, meu Deus do céu, quede minhas asa? Eu tô desasado. E sem asa, eu num posso zanzá, todo pintoso. Cadê meu pavão misterioso? Percuro e é o lugá mais limpo. O pavão ficô lá dento do Olimpo, com o seu Dante. Ah, peidão, soldadô de traque, tratante, num se desencante. Nesse instante tarra lá acolá distante, cum um copo na mão, prestano tenção na curvessa. Por que qui agora num rem aqui pa rê se me tira dessa!? Seu Dante! Seu Dante! Intão é assim, papudim? Dedo mindim, seu vizin, maió de todo, fura-bolo, cata piô. Cadê seu Dante que tarra ali? Deus comeu. Ô intão seu Dante de tanto que bebeu capotô, pegô no sono, e cuma cu de bebo num tem o dono, Deus ficô com o meu guia. Seu Dante era a minha companhia, e ele me deu a garantia de ví e de vortá. E agora como é que rô ficá, nesse horrô, se o Seu Dante de tanto rum se melô ô de tanta coca que tomô, deu um pum e fez bum, espocô? Sei lá adonde ele se enfiô. Só sei é que o anjo-bedéu a porta do céu trancafiô e aqui eu tô, no fim da viagem, bestano, quengado, sozim, perdidim, nessas parage. Ah, mancebo! Cadê seu Dante, cadê ele, cadê Deus, cadê eu? Eu tombém tô mei bebo, tomei chá de jurema e tô bebo, bebo. Eu tô num pau de sebo e rô escorregá, batê no chão com a cabeça, e na cabeça rai subí um calombo. Ó o tombo, que Deus qué que eu desça e no pau de sebo num tem estribo adonde eu me apeí. Ó o mei, ó o mei, que eu rô achatá inda mais minha cabeça chata. Ó o mei, ó o mei, pau-de-lata, que eu tô caino sem asa, no rumo do camim lá de casa, sem frei. Ó o mei, ó o mei que eu tô sem pavão e sem meu boi marruá e rô arriá e quem rinhé no mei barruá eu rô derribá. Ó o mei, ó o mei, caba fei, ó o mei, Caronte, que eu rô pa terra rê os monte e as serra que ainda azulada no horizonte. Ó as fonte, ó as água. Guá! Eu rô é caí no má, eu rô rê o má. Eu tô mareado. Eu tô pinel. Tô Neo Pineo. Eu rô rê o má, eu rô rê o má e lá no má rô me atolá. Ó o mei! Ó o mei, Aiatolá! Eu rô rê o má, os verde má, e os rai de sol e as raia das praia adonde canta a jandaia nas palma da carnaúba. Ó o mei, ó o mei, que o pau de sebo me derruba e Deus num qué que eu suba, qué que eu arrei. Ó o mei, ó o mei. Quem tá aí pa atrapaiá, que tire do mei os seu trambei, que eu rô rê o má. De marré, marré. De arriê. Lá rai, lá rai, lá rai, lá rem, lá rem, lá rem! Ó o mei, ó o mei! Ó o mei! Ó o mei, ó o méi, ó o mei!

## Na Terra

### MOACIR

Ó o méi, ó. Mar óia, ói, ó eu no mei, fei, mar de vorta, de vera, vivim, tontim feito cheradô de cola, sentino o baticum do coração bateno no chão da minha caxola. Aqui é eu que ento de sola e bato o bastão. Agora sô eu o embaxadô dessa congada, desembuxando a minha embaxada. Ó o chão, chãosão, sertãosão, mazão. Ó o mei, ó. Taqui, muquira, taquara, tá e quá a nata da rapa da garapa do acarape. É os iguape, uns igual igarapé no sopé dos pé de serra do Siriará que será de ará. Eh, Ceará! O mei é só o mii do toró im Tururu e os cururu e as arraia arrupiada no rento aracati e o tititi do de-comê do xerêm e o chenhenhem do xaxado no chão do baxio e o chio-chio dos passarim e os curumim, os erês de Ererê, o orós e as arara, as oca de Ocara, os uru de Uruaú, as pindoba de Pindoretama, as taba

da Reriutaba, as tauba da Ibiapaba, as aba da Paraipaba, as baba da Aiuaba, os caba da Aracoiaba, as catuaba da Itaiçaba. O o méi, ó, o mocooró do Torém. En, en. Ó as pala, as paia, as renda, os arrei. Ó o mei, ó. Ei, ei. ei! Taqui, o mei, no mei desses arredó. O mundo é grande mar o Ceará é maió. A gente se embrenha, mar oxente, parece que o lugá rai e rem tombém dento da gente, e faz com que a gente se encangue. Ó o mei, ó o sangue! Eh, Ceará, que será de ará. Eh, Ceará! O mei é o má, o mei é o mel, o mei é o mói, o mei é só o mii, o mei é a mãe.

#### GRAVAÇÃO:

(Trecho de Iracema, de José de Alencar (compilação, com intervenções)

Esta é a história que me contaram, à calada da noite, quando a lua passeava no céu argenteando os campos, e a brisa rugitava nos palmares das lindas várzeas onde nasci. O camucim que recebeu o corpo de Iracema, embebido de resinas odoríferas, foi enterrado ao pé do coqueiro, à borda do rio. Desde então, os guerreiros que passam perto da cabana abandonada ouvem ressoar a voz plangente da jandaia pousada no olho da palmeira. E foi assim que um dia veio a chamar-se Ceará o rio onde crescia o coqueiro, e os campos onde serpeja o rio. Tudo passa sobre a terra. Tudo se passa sobre a terra.

#### MOACIR

Iracemãe, se arreganhe que eu voltei pa passá de novo pelo seu mei. É aqui, nesses confim, o fim da viagem. Terra, paisage, mirage, me semêi, me semêi que eu cheguei, de vorta pro meu mei. Ei, ei. ei, ei! Ó o mei!

FIM

## ANEXO B - Texto do espetáculo *Bravíssimo!*

O brasileiro, o que é o brasileiro? O que tem sido o brasileiro desde Pero Vaz de Caminha? Vamos confessar a límpida, a exata, a singela verdade histórica: o brasileiro é um Narciso às avessas que cospe na própria imagem. E o brasileiro é um Narciso às avessas que cospe na própria imagem porque o brasileiro tem o que eu poderia chamar de “complexo de vira-latas”. O que vem a ser isso? Eu explico. É que o brasileiro insiste em ter um ar de cachorro batido. Quando passa a carrocinha de laçar cachorro, o brasileiro se esconde porque tem medo de ser laçado também. Dirá o idiota da objetividade: “Eu não sou cachorro”. Engano. É, sim. Falta o latido mas a sua estrutura pessoal é canina. Daí o complexo de vira-latas e a inferioridade em que o brasileiro se coloca, voluntariamente, em face do resto do mundo. É um problema de fé em si mesmo. E por não ter fé em si mesmo o brasileiro se transforma, então, num Narciso às avessas que cospe na própria imagem. Sim, porque cada um de nós carrega um potencial de santas humilhações hereditárias. Cada geração transmite às seguintes todas as suas frustrações e todas as suas misérias. No fim de certo tempo, o brasileiro se torna um Narciso às avessas que cospe na própria imagem. E como um Narciso às avessas que cospe na própria imagem, o brasileiro não gosta do brasileiro. Fora do Brasil, o brasileiro deixa até de ser brasileiro. Por exemplo, em Paris, Londres ou Nova Iorque, como reage o brasileiro? O brasileiro reage como se fosse a grã-fina das narinas de cadáver. Se me perguntarem o que faz a grã-fina das narinas de cadáver, direi de maneira sucinta: viaja. Um dia ela pode estar em Paris, noutro dia em Nova Iorque ou Londres. Ela é capaz de ir gripada ao pólo norte, onde até o sol é gelado. Ela é capaz de atravessar oceanos, diáfana e inconsútil, com um ar tão leve como uma ninfa ou até mais leve do que uma ninfa, com a leveza irreal, incorpórea e etérea das ninfas. Ela circula por todos os idiomas e paisagens mas tem sempre de voltar ao Brasil. E, por isso, porque tem sempre de voltar ao Brasil, ela está sempre num tédio obrigatório, numa cava e feia depressão. Um dia desses, eu estive com ela. E, neste dia, ela estava com uma cara que era uma máscara mortuária, cadavérica: hirta, inescrutável e taciturna. Eu a vi, de longe, magríssima, uns bracinhos finos e longos de Olívia Palito, sem quadril, sem busto, esquia e lívida porque, apesar de sua fome de favelada, ela só toma chá com torradas. Ela permanecia a um canto, hierática e perfilada, como se fosse a estátua de si mesma, numa rigidez de cadáver que ouve o hino nacional. Então, eu me aproximei e vi de perto o seu perfil histórico e lendário. Ela tem um nariz que parece um falso nariz, fálico e obsceno, e umas ventas triunfais, as narinas de cadáver. Nessa noite, nós dois conversamos sobre os problemas mais agudos do nosso tempo e ela, que só fala baixinho como se estivesse sempre num velório, repetia, entediada, com uma voz que quase não suportava o peso das palavras, com uma voz quase inaudível, voz de anjo defunto, voz fininha de criança que baixa em centro espírita: *“Nasci no Brasil mas sob protesto. O Brasil não existe. Eu tenho vergonha de ser brasileira. Palavra de honra, vergonha. O Brasil é um país de quinta ordem; E piora de quinze em quinze minutos. O Brasil não tem idade. No Brasil, temos vinte e cinco minutos de história. Falta-nos tempo. Ao passo que na Europa um pires, um reles pires ou uma xícara de asa quebrada ou mesmo uma bica entupida tem mil anos. Na paisagem brasileira, nem a cor tem caráter. Há no Brasil um verde amarelado que, sinceramente, não me convence. No Brasil é inútil procurar os amarelos de Van Gogh. No Brasil tudo é de quinta ordem!”* Doe-me aquela quinta ordem. Por que não de quarta, terceira e

segunda ordem? Por que esse ressentimento? Porque o Brasil é muito impopular no Brasil. O Brasil não gosta do Brasil e o brasileiro não pode viajar nunca porque o brasileiro sai do Brasil e quando retorna, desembarca com todos os sotaques do seu itinerário turístico. Desembarca até com sotaque espiritual. Subdesenvolvido não pode viajar. O inglês pode ir para a China e jamais será um mandarim. Do mesmo modo, a inglesa. Uma inglesa em Tóquio não será jamais uma Madame Butterfly. Façam a seguinte experiência: ponham um inglês na lua. E na árida paisagem lunar, o inglês, de casaca e cartola, continuará mais inglês do que nunca, solene e hierático como um mordomo de filme policial. A primeira providência do inglês na lua será anexar a própria lua ao império britânico. Mas o brasileiro faz um imperialismo às avessas. Vai à lua e, em vez de conquistá-la, ele se entrega e se declara colônia. E se é assim, o brasileiro não pode viajar nunca porque quando viaja sofre um desgaste brutal. E, não raro, o processo desse desgaste é irreversível. Afinal de contas, cada um de nós está inserido num conjunto de relações. Se, de repente, eu me privo desse conjunto de relações, eis o que acontece: deixo de ser eu mesmo, perco a minha identidade, não existo. Eu só existo porque tenho uma rua, um bairro, uma cidade, amigos, parentes e uma vizinha gorda e cheia de varizes. Aliás, não há brasileiro vivo ou morto, que não tenha uma vizinha gorda e, além de gorda, cheia de varizes. Dirão os idiotas da objetividade que a vizinha é a que mora ao lado ou defrente ou ali na esquina, ou ainda, na mesma rua. O caso não me parece tão simples. O que eu chamo de vizinha é, antes de mais nada, um certo tipo físico, uma certa e generosa adiposidade. Se por acaso mora a seu lado uma senhora esguia, de lindas maneiras e nobres sentimentos, esteja certo de um equívoco, de uma fraude ou de uma confusão de endereço. Esta senhora reside a dois passos da sua casa mas é a falsa vizinha, a anti-vizinha. Porque a vizinha perfeita tem de ser gorda, tão gorda que precise se pôr de perfil para atravessar as portas, com as suas ancas imensas e intransportáveis. A vizinha irretocável deve ter um busto ilimitado, um busto que é o próprio seio de Abraão. A vizinha perfeita e irretocável deve ser dessas que são capazes de agredir biscoitos e frascos de geleia e de esganar pelo gargalo garrafinhas de grapete, como se fosse engolir aquilo com chapinha e tudo, feito os elefantes do circo. Eu tenho na minha rua uma senhora que é a vizinha perfeita, irretocável. É uma vizinha gorda a quem chamam de Moby Dick, a baleia. Ela tem uma barriga de tenor italiano, uma barriga de ópera-bufo e suas pernas são ilustradas de varizes. A minha vizinha tem varizes até na alma. É uma santa senhora que toma conta de tudo e de todos. Vê quem chega, quem parte, quem namora e, sobretudo, quem prevarica. Sempre ao sair de casa, imagino: vou encontrar a minha vizinha. Admirável senhora! Não pára em casa. No Brasil, há milhões de sujeitos que nunca moraram. Vocês percebem? Milhões que jamais tiveram uma casa, uma mesa, um teto. Nascem na rua e vivem e amam e morrem sempre na rua. A minha vizinha tem sala, quarto, janela, ar-refrigerado, televisão. E não sai da calçada. Chega a ser meio alucinatório. A qualquer hora do dia e da noite, ela está na calçada. E, se passa um conhecido, ela o atraca. E eu saio de casa, vou até o portão e páro. Quem eu vejo? A vizinha. Eu a vejo, e o que é pior, ela me vê. Vem depressa, em direção a mim, com seu passo miúdo de gorda. Quero atravessar a rua, mas a vizinha crisca no meu braço a sua mão pequena e voraz de gorda e agarra-se a mim como se fosse me agredir. Simplesmente ela queria me dizer alguma coisa, com sua convicção forte, com a boca encharcada de saliva e um olho que vazava luz. E ela foi fulminante em sua esplêndida saúde vocal: *“Posso ser histérica porque os fatos são contra mim, e, se os fatos são contra mim, pior para os fatos.”* E enquanto na calçada, de pé, encouraçada de sol e abarrotada de calor, a

minha vizinha histérica crispava no meu braço a sua mão quente e fofa de gorda, eu pensava exatamente na grã-fina das narinas de cadáver, porque a grã-fina das narinas de cadáver é exatamente a anti-histérica. E essa associação entre a minha vizinha gorda e a grã-fina das narinas de cadáver desencadeou em mim todo um movimento proustiano, todo um processo regressivo, desencadeou em mim todo um fluxo de consciência para entender melhor o brasileiro e o Brasil. Hoje, no Brasil, o brasileiro reage como se fosse a grã-fina das narinas de cadáver e a grã-fina das narinas de cadáver é sóbria demais e fria demais e gelada demais. A grã-fina das narinas de cadáver é uma espécie de Maria Antonieta capaz de dizer: *“Ah, não tem pão? Coma brioche!”* Hoje, no Brasil, ninguém quer se comportar como uma canastrona do velho teatro, dessas que entram em cena derrubando o cenário, em rútilas patadas. Cada um de nós faz uma composição cênica da mais fina qualidade, entre pausas e silêncios, como se estivéssemos sempre pensando. E ninguém faz nada, ninguém exala um pio. O brasileiro se espanta cada vez menos. Somos hoje um povo de pouquíssimos espantos. O brasileiro suprimiu dos seus hábitos o ponto de exclamação. Se tem para comer uma ratazana ensopada, não pensem que o brasileiro mais borra-botas fará a concessão de uma surpresa. Jamais. Nada o espanta. É ratazana? Pois que seja ratazana. Parece que a fome raspa qualquer sentimento mais forte. Parece que o ódio exige boa alimentação, e é como se para odiar o sujeito precisasse de um sanduíche, pelo menos de um sanduíche. E para sair por aí, derrubando bastilhas e decapitando marias antonietas, é como se o sujeito precisasse de um salário, pelo menos de um salário. Cada um de nós parece esvaziado, oco, sem entranhas, como um cadáver autopsiado no necrotério. O que nos falta é justamente a capacidade de cobrir os acontecimentos com o nosso espanto. O mal de todos nós, a nossa crise, a nossa doença é arrancar dos fatos as suas entranhas, como o legista faz com o cadáver no necrotério, é não fazer nenhuma concessão ao horror, nenhuma concessão ao espanto. O que nos falta é a vocação para o espanto. Aqui, as coisas espantosas deixaram de espantar. Se baixassem um decreto mandando o brasileiro andar de quatro, qual seria a nossa reação? Nenhuma. Exatamente: nenhuma. E ninguém se lembraria de perguntar, simplesmente perguntar: por que andar de quatro? Muito pelo contrário. Cada um de nós trataria de espichar as orelhas, de alongar a cauda e ferrar logo o sapato. No primeiro desfile cívico de 7 de setembro, o brasileiro estaria trotando, solidamente montado por um dragão da independência, a modular sentidos relinchos e a dar coices triunfais em todas as direções, como um centauro truculento. Se desabar uma bomba atômica na cabeça do brasileiro, ele dirá em tom castamente informativo: morri. E não acrescentará um ponto de exclamação. E não comparecerá ao próprio enterro. Nada espanta ninguém. Ninguém se espanta. As pessoas passam e nem olham. Há qualquer coisa de *vacuum* no lerdo escoamento da multidão. Ninguém cai no meio da rua, varado de indignação e ferido de espanto. E, no entanto, no Brasil, tudo nos convida, tudo nos induz ao espanto, mas o brasileiro suprimiu dos seus hábitos o ponto de exclamação. E repito: o brasileiro suprimiu dos seus hábitos o ponto de exclamação. Outro dia, eu vinha num ônibus com um colega. Súbito, constato o seguinte: o colega babava na gravata, uma baba elástica e bovina. E o pior é que não havia ali à mão um guardanapo. Eu ia adverti-lo, quando descobri que todos, no coletivo, babavam também na gravata, uma baba elástica e bovina. Deu no povo essa efervescente e intensa salivação. É a baba elástica e bovina que pende do lábio do subdesenvolvido. E assim, babando na gravata uma baba elástica e bovina, o brasileiro não será jamais o grande homem, diante de quem as paredes se abrem e os edifícios se agacham, o grande homem

que é como as imagens santas que os barcos levam esculpidas na proa. Diante dele, até as procelas se prostram porque ele vence batalhas mesmo depois de morto. Façamos um censo de possíveis defuntos. E chegaremos à conclusão de que ninguém, no momento, justificaria um grande enterro, puxado por quatro cavalos de plumas negras. E não há perspectiva de um grande enterro porque não há um grande homem para enterrar. E tem a aridez de três desertos a nossa época, porque é uma época que não consegue dar nem um defunto, um defunto monumental, um radiante cadáver, de gravatinha borboleta e sapatos inconsoláveis, num caixão de alças de prata. O Brasil não tem um grande homem para enterrar, nos falta o grande morto, e nenhum povo pode viver sem o grande morto, o grande homem. Dirá o idiota da objetividade: “Quem sabe se não há por aí um grande homem inédito.” Protesto. A primeira virtude do grande homem é não ser inédito. E o que é a crise de liderança que nos dilacera? É o Brasil que procura em vão um líder para o seu amor ou pelo menos um líder para o seu ódio. Mas onde achar os mitos, onde achá-los, se nos falta precisamente o grande homem?! O próprio líder deixou de ser uma seleção. Hoje, os cretinos exigem a liderança de outro cretino. Façam a seguinte experiência: ponham um santo na primeira esquina. Trepado num caixote, ele fala ao povo. Mas ele não convencerá ninguém e repito: ninguém o seguirá porque ele não convence ninguém. Agora, invertam a experiência e coloquem na mesma esquina e em cima do mesmo caixote um idiota indubitável. Instantaneamente, outros idiotas, legiões de pulhas vão brotar do asfalto, dos ralos e dos botecos. Todos vão atrás do chefe abjeto. Eles são milhões e milhões a babar na gravata uma baba elástica e bovina. O idiota é uma força da natureza. Ele chove, relampeja, venta e troveja. São os idiotas que mandam, que influem, que decidem. Há idiotas liderando povos, fazendo História e fazendo lendas. E, assim, lidos, viajados, falando vários idiomas, os nossos idiotas são estadistas, têm os melhores cargos e exercem as funções mais transcendentais. Hoje, só o idiota decide, só ele faz os costumes, as leis, as guerras, a moral, as civilizações. Hoje, o idiota estuda, lê, aprende, sabe, e o que é pior, ensina. Em nossa época, ninguém faz nada, ninguém é nada sem o apoio dos cretinos de ambos os sexos. E para sobreviver, quem não é idiota precisa fingir que é idiota. Ou o sujeito bajula e se submete ao idiota ou o idiota o extermina. Hoje, é tão importante ser um idiota flamejante, é tão decisivo, que já desponta a fauna, sem precedentes, dos falsos cretinos. São rapazes inteligentíssimos, alguns beirando a genialidade. Mas o sujeito para sobreviver finge debilidade mental e se põe a babar na gravata, torrencialmente. E se põe a inflexionar como as manchetes. O rádio, o jornal e a televisão é que pensam por ele. Ele acha o que os outros acham. A opinião deixou de ser um ato pessoal, uma posição solitária, um gesto de orgulho e desafio. Ai daquele que, num desafio suicida, tenta individualizar-se. Aquele que pensa por conta própria tem algo de suicida. Em verdade, se compromete ao infinito. Porque ser inteligente é um defeito realmente grave e realmente imperdoável. Tudo o idiota perdoa, menos isso. O indivíduo que esboçar um esgar de inteligência há de ser, sempre, um solitário e um escorraçado. Um idiota está sempre acompanhado de outros idiotas. Mas nenhum ser é menos associativo do que o inteligente. Ele é o homem que está mais só. O inteligente é um Robinson Crusóé, numa ilha deserta, sem radinho de pilha, numa ilha tão deserta, tão deserta que não tem nem micróbio. O inteligente é um sujeito solitário, sem mais ninguém, bebendo água em uma cuia de queijo Palmira. E o inteligente é esse sujeito solitário, sem mais ninguém, porque, de repente, houve a explosão triunfal do idiota. Os melhores, então, se juntaram em pequenas minorias acuadas, batidas, apavoradas. Porque multidões de brasileiros começaram a babar

na gravata, uma baba elástica e bovina. Mas para assumir a sua verdadeira dimensão, o brasileiro precisa reagir e reagir como a minha vizinha gorda e cheia de varizes. Para assumir a sua verdadeira dimensão, o brasileiro precisa soltar os cães da sua ira e se convencer de que não é um vira-latas. Mas se não é um vira-latas o brasileiro, o que é o brasileiro? O que tem sido o brasileiro desde Pero Vaz de Caminha? Vamos confessar a límpida, a exata, a singela verdade histórica: o brasileiro é um pobre diabo. Mas o pobre diabo brasileiro conserva, no meio da subnutrição mais hedionda, todas as suas potencialidades intactas. O brasileiro precisa é sacudir de vez em quando essas potencialidades. Então, ele ressuscitará como um lázaro da miséria, e, na ressurreição, há de ser capaz de descascar e de chupar a carótida dos reis. Aliás, o mínimo que se pode esperar de um povo subdesenvolvido é o protesto. Sua dignidade depende de sua indignação. Nada mais abjeto do que o subdesenvolvido consentido, confesso e radiante. Nada mais abjeto do que um miserável satisfeítíssimo com a própria miséria, como um narciso deslumbrado com as próprias chagas. Nada mais abjeto do que um pobre-diabo que trate as próprias chagas a pires de leite como uma gata prenha. Assim como o estuprado não pode agradecer, penhoradíssimo, o próprio estupro, um subdesenvolvido não pode manter a sua dignidade sem protesto. É o protesto que o salva, que o redime e que o potencializa. É preciso que, de repente, baixe no pobre diabo a consciência do seu próprio inferno e de sua plena miserabilidade. O pobre diabo tem de assassinar a sua timidez quase agressiva, a pauladas, como se mata uma ratazana obesa. A tragédia do subdesenvolvido não é só a miséria. Não. Talvez seja um certo comportamento. O sujeito é roubado, ofendido, humilhado e não se reconhece nem o direito de ser vítima! O normal, o correto, o justo é que diante de cada desenvolvido os subdesenvolvidos, numa unanimidade compacta e trovejante, começassem a berrar, a urrar: Ladrão! Ladrão! E o pior é que ainda há sempre alguém, como a grã-fina das narinas de cadáver, que se levanta, deplorando a histeria do subdesenvolvido que não sabe perder. Oh, meu Deus do céu! Nós somos um povo que não faz outra coisa senão perder. Olhem a nossa cara. Reparem: é a cara da derrota. Há quinhentos anos não fazemos outra coisa senão perder. Afinal de contas, subdesenvolvimento não se improvisa, é obra de séculos e séculos. Subdesenvolvimento é a derrota cotidiana, a humilhação de cada dia e de cada hora. E a grã-fina das narinas de cadáver ainda vem dizer ao pobre diabo brasileiro: *“vá perdendo, continue perdendo, aprenda a perder com serenidade e equilíbrio”*. Claro que a grã-fina das narinas de cadáver pode dizer isso porque é fácil, sim, é fácil ter boas maneiras, ter equilíbrio, ter serenidade quando ninguém nos massacra. Mas quando se é massacrado, deve-se ter tudo, menos humildade. É uma abjeção falar em humildade no Brasil. A humildade tem sentido para os césores industriais. A humildade é defeito de reis, príncipes, duques e rainhas. Mas o brasileiro, o que é o brasileiro? O que tem sido o brasileiro desde Pero Vaz de Caminha? Vamos confessar a límpida, exata, singela verdade histórica: o brasileiro é um pau-de-arara na beira da estrada, é um retirante de Portinari. E o que faz esse retirante? Lambe a sua rapadura. E além de lambe a rapadura? Coça, com infinito deleite, a sua sarna bíblica. E súbito, esse pau-de-arara na beira da estrada encontra, digamos, a grã-fina das narinas de cadáver que vem vindo numa mercedes branca, diáfana, nupcial. A grã-fina das narinas de cadáver dirigindo-se ao pau-de-arara, de dentro da mercedes, aconselha: *“seja humilde, rapaz, seja humilde!”* Vocês percebem a monstruosidade? Não basta ao miserável a sarna, não basta a rapadura. Ainda lhe acrescentam a humildade. Mas o pau-de-arara precisa, inversamente, é de mania de grandeza. Assim ele se sente compensado de velhas fomes e de santas

humilhações, humilhações jamais cicatrizadas. Com humildade e modéstia, ninguém consegue nem atravessar a rua, sob pena de ser atropelado por uma mercedes branca, diáfana, nupcial. O justo, o correto, o eficaz é que incentivássemos o pau-de-arara brasileiro dizendo assim: seja histérico, seja arrogante, suba pelas paredes, erga a cabeça e estufe o peito, num luminoso descaro, numa coragem brutal, numa vitalidade cega e obtusa, como um ser fremente, ululante, torrencial, numa obstinação de fanático, numa certeza absoluta, absolutíssima, sem nenhum medo, nenhuma dúvida, nenhuma interrogação; seja um prodigioso ser atravessado de certezas como um santo de vitral atravessado de luz. Todos nós dependemos do raciocínio, de todo um lento e intrincado processo mental. Ao passo que esse prodigioso ser atravessado de certezas como um santo de vitral atravessado de luz nunca precisou pensar. Ele não pensa. Tudo nele se resolve pelo instinto, pelo jato puro e irresistível do instinto. Por isso ele chega sempre na frente, sempre antes, porque jamais o raciocínio lerdo, quase bovino, terá a velocidade genial do seu instinto. Esse prodigioso ser atravessado de certezas como um santo de vitral atravessado de luz é um gênio. E só o gênio enxerga o óbvio ululante. Como se sabe, o óbvio é óbvio mas ninguém o vê. Qualquer um pode apalpar, farejar o óbvio. Muitas vezes esbarramos, tropeçamos no óbvio. Pedimos desculpas e passamos adiante, sem desconfiar que o óbvio é o óbvio. Só o gênio, com a sua espantosa vidência, olha o óbvio e diz: ali está o óbvio. Então, os outros, com a obtusidade que caracteriza os outros, gemem no seu deslumbramento: ah, é mesmo, ali está o óbvio, olha ele, olha ele! O gênio tem sempre razão. Dirá o idiota da objetividade: qualquer um pode ter razão. Nem todos, nem todos. Eu diria mesmo que só algumas almas seletíssimas, só alguns espíritos de rara delicadeza podem ter razão. A razão é todo um maravilhoso esforço, toda uma dilacerada paciência, toda uma dilacerada lucidez, toda uma luminosa e paciente elaboração. O gênio, por ser gênio, pode causar irritação e ódios, porque tem uma categoria que ofende e humilha. Mas é gênio e não há argumento contra o gênio. É preciso dar sempre razão ao gênio mesmo que o gênio não tenha razão. E se o gênio é indubitável, pode achar graça de todos nós, medíocres, que não somos gênios, não somos campeões de coisa nenhuma. Mas se o brasileiro se curar do seu complexo de vira-latas, até as nossas vacas serão premiadas. Nas exposições de gado, teremos vacas premiadas de fitinha no pescoço. As nossas caixas de fósforo ganharão medalhas e desfilarão pela avenida em carro aberto, sentadas na capota, atirando beijos com as duas mãos. E um moleque brasileiro há de ganhar, se houver, na próxima olimpíada, um campeonato de cuspe à distância. Por que para nos vencer, o estrangeiro precisaria de toda uma vivência de boteco, de gafeira, de cachaça, de malandragem geral. Aí está: o brasileiro não se parece com ninguém, nem com os sul-americanos. Repito: o brasileiro é uma nova experiência humana. O homem do Brasil entra na História como um elemento inédito, revolucionário e criador. A nossa qualidade humana está no mistério de nossos botecos, na graça de nossas esquinas e na euforia dos nossos cafajestes dionisíacos. E o brasileiro é esse cafajeste dionisíaco que quando não é canalha na véspera, é canalha no dia seguinte; o brasileiro é um fauno fugido de uma paisagem de tapete, um fauno de tapete que tem uma imaginação de balde de ginecologista, um fauno que usa sapatos para disfarçar os pés de cabra. E esse fauno com a sua barbicha em ponta, a sugerir a figura de um bode de chifres anelados e ornamentais é um traço decisivo do caráter brasileiro, com a sua molecagem, uma molecagem livre, inesperada e ágil, molecagem sem nenhum efeito prático, molecagem inútil mas arrebatadora, de uma alegria indomável e gratuita. A nossa qualidade humana está nesse traço decisivo do caráter brasileiro: a

vaia. A multidão precisa destruir os mitos que ela própria promove e é por isso que nos estádios a multidão vaia até o minuto de silêncio, vaia até o gramado. A vaia é um afrodisíaco infalível que há de conferir ao homem brasileiro uma dimensão nova, uma potencialidade irresistível. A nossa qualidade humana está na nossa capacidade de rir. Nenhum outro povo tem essa capacidade de rir, de rir nos momentos mais inoportunos, menos indicados. Mas quando o brasileiro se convencer de que não é um vira-latas, vai rir um riso ainda mais forte e luminoso, um riso espantoso, riso que terá mais dentes do que todos os outros risos. E quando o brasileiro se abrir, quando se escancarar, quando se alargar no seu riso incoercível, não haverá força que o contenha e que lhe resista. A gargalhada há de transfigurá-lo e de dar ao brasileiro uma nova dimensão, uma grandeza inesperada e terrível. Uma vez que se convença de que não é um vira-latas, o brasileiro há de rir com os lábios, as gengivas, os dentes, as ventas, na plenitude quase obscena de um riso largo, riso aberto, escancarado, ginecológico, riso que há de ter a dilatação do parto. E assim, uma vez que se convença de que não é um vira-latas, cada brasileiro será um rei Lear a arrastar pelo chão o púrpura de seu manto. Se perdessem o complexo de vira-latas, os desdentados, os torcedores do Flamengo, os favelados, os negros, os bêbados anônimos seriam os donos de tudo. A vitória do brasileiro faria nascer um penacho em cada cabeça e esporas em cada calcanhar. Seríamos uma nação de milhões de almas eretas como lanças. Seria um maravilhoso triunfo vital de todos nós e de cada um de nós. Cada um de nós teria um peito apolíneo, sólido e compacto, um peito de havaiano, um peito de César proclamado, e por sobre o seu dorso nu, largo e épico, haveria um manto azul com barra de arminho, num esplendor de lenda. É dessa plenitude de confiança, de certeza, de autoridade irresistível e fatal, de imodéstia absoluta, absolutíssima, que não se inferioriza diante de ninguém, é dessa atitude viril e mesmo insolente que nós precisamos. A falta de auto-estima tem sido a vergonha, sim, tem sido a desventura de todo um povo. Sim, o brasileiro insiste em ser um narciso às avessas que cospe na própria imagem. A grã-fina das narinas de cadáver tem vergonha de ser brasileira. Mas é preciso ter coragem de confessar uma verdade que a grã-fina das narinas de cadáver não diz nem ao padre, nem ao psicanalista, nem ao médium depois de morta: o brasileiro é o maior povo do mundo. Quando eu digo que o brasileiro é o maior povo do mundo, a grã-fina das narinas de cadáver rosna: os fatos provam o contrário. Ao que eu respondo, como a minha vizinha gorda e cheia de varizes: se os fatos são contra mim, pior para os fatos. Sei que o Brasil tem e sempre teve o tom de catástrofe de quinto ato de uma tragédia bravíssima. Sei que o Brasil piora de quinze em quinze minutos e que no Brasil há problemas que não podem esperar nem quinze minutos. Sei que o Brasil é muito impopular no Brasil porque aqui não damos um passo sem esbarrar num problema. Mas o problema é que no Brasil não damos um passo sem tropeçar também numa alienada, deliciosa e paradisíaca inércia contemplativa. É ratazana? Pois que seja ratazana. Não tem pão? Coma brioche. É uma impotência, um tédio de alma, uma anestesia coletiva e alvar que traduz um desinteresse vital tremendo. E, então, o sujeito, como eu, para não apodrecer, tece a sua fantasia napoleônica e se pergunta: o brasileiro, o que é o brasileiro? O que tem sido o brasileiro desde Pero Vaz de Caminha? E o sujeito, como eu, confessa a límpida, a exata, a singela verdade histórica: o brasileiro é o maior povo do mundo. Eu acho que devemos deixar a modéstia, a humildade para os Estados Unidos, a Inglaterra, a França, a Itália, o Japão. Nós precisamos da mania de grandeza e repito: a mania de grandeza é o nosso único luxo de subdesenvolvido. A mania de grandeza é que dá ao roto, ao esfarrapado, uma

sensação de onipotência. O subdesenvolvido tem de ser cínico para crescer. A história prefere os cínicos. Por isso é que, para si mesmo, o brasileiro precisa reconhecer que é o maior povo do mundo! Eu sei que a grã-fina das narinas de cadáver deve achar que os fatos provam o contrário. Mas se os fatos provam o contrário, pior para os fatos. Se os fatos provam o contrário, é preciso transfigurar os fatos, desgrenhar os acontecimentos e dar à realidade chata e estúpida, estreita e desencantada, um sopro de fantasia, o acréscimo da imaginação. Porque o brasileiro, quando se desamarra de suas inibições e se põe em estado de graça, é algo de único em matéria de improvisação, de invenção. Quando o brasileiro se desamarra de suas inibições e se põe em estado de graça, de repente todas as esquinas, todos os botecos, todas as ruas são consteladas de Joanas D'arc e os homens parecem formidáveis, como se cada um fosse um São Jorge, um São Jorge infante, maravilhosamente infante. O brasileiro, quando se desamarra de suas inibições e se põe em estado de graça, é o gênio orvalhado que desabrocha e que assume uma dimensão inesperada e gigantesca quando vive um momento de selvagem euforia e vive uma certeza tão violenta e tão possessa: sua dignidade depende de sua indignação. Mas para viver isso, o brasileiro tem de ter arrancos triunfais de cachorro atropelado, tem de atirar rútilas patadas como num espasmo mediúnico, tem de virar cambalhotas inexcedíveis, elásticas, acrobáticas, aladas, tem de ventar fogo por todas as narinas, tem de soltar os cães de sua ira, tem de dar ataques dostoiévskianos, tem de arrancar os cabelos, tem de cair de joelhos no meio da rua, tem de estrebuchar como uma víbora agonizante, tem de se crispar com os brios mais eriçados e ásperos do que as cerdas bravas do javali, e, enfim, esbravejar, de maneira sucinta e triunfal: “*se os fatos são contra mim, pior para os fatos*”. E então, depois do quinto ato dessa tragédia bravíssima, o brasileiro, como um Caruso que tenha acabado de soltar um dó de peito, há de fazer, em trinta e cinco apoteoses, a triunfal volta olímpica, inundado por uma chuva de rosas, dalias e lírios. E, assim, com as flores mais inimagináveis atiradas a seus pés e com toda a sua incomparável e invejabilíssima potência vocal, o brasileiro, brasileiríssimo, diante de si mesmo, há de pedir bis e gritar bravo, bravíssimo.

FIM