

LUIZ HUMBERTO GARCIA DE OLIVEIRA

**Pelos Trilhos do Wagão:  
O Teatro de Wagner Salazar**

Uberlândia  
2013

LUIZ HUMBERTO GARCIA DE OLIVEIRA

## **Pelos Trilhos do Wagão: O Teatro de Wagner Salazar**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes/Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes/Teatro. Linha de Pesquisa: Fundamentos e Reflexões em Artes. Orientadora: Profa. Dra. Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques.

Uberlândia

2013

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

**Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.**

---

O48p  
2013

Oliveira, Luiz Humberto Garcia de, 1965-  
Pelos trilhos do Wagão: o teatro de Wagner Salazar / Luiz Humberto  
Garcia de Oliveira. -- 2013.  
132 f. : il.

Orientadora: Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Artes.  
Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Dramaturgia - Teses. 3. Diretores e produtores de  
teatro - Teses. I. Marques, Maria do Perpétuo Socorro Calixto. II.  
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em  
Artes. III. Título.

CDU: 7

---



**UFU** Universidade  
Federal de  
Uberlândia

**PPG ARTES**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

---

**Pelos Trilhos do Wagão: O Teatro de Wagner Salazar**

Dissertação defendida em 10 de abril de 2013.

---

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques  
Presidente da banca

---

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre  
Membro externo – UFMG

---

Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes  
Membro interno - PPG Artes - UFU



A Wagner Salazar

## Agradecimentos:

Abílio Tavares  
Ana Cláudia Bonfim  
Antônia Garcia Oliveira  
Antônio Barreto Hildebrando  
Anaís Sicília Camacho  
Bel Gomes  
Carlinho Sá  
Carlos Guimarães Coelho  
César Mota  
Cesária Macedo  
Dione Pizarro  
Fernanda Beviláqua  
Flávio Arciole  
Isabella Sicília  
Lavínia Pannunzio  
Letícia Teixeira  
Lilia Pita  
Luiz Avelino da Silva  
Maria Amélia Fernandes  
Maria Suzana Moreira do Carmo  
Miriam Rinaldi  
Narciso Lorangeira Telles  
Regina França  
Sofia Papo  
Professores, secretários e colegas do PPGARTES / IARTE / UFU

## Agradecimentos Especiais:

CAPES  
Cida Almeida  
Cleuza Rezende Rodrigues  
Leopoldo Pacheco  
Luiz Humberto Martins Arantes  
Marcos Antônio Alexandre  
Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques  
Wagner Rodrigues da Silva

## Resumo

A obra de Wagner Salazar ocupa lugar de destaque na memória artístico-cultural de Uberlândia (MG), com uma produção que possui relevância tanto pelo número de peças teatrais concebidas quanto pela projeção alcançada por encenações destas. O método de investigação da pesquisa passa pelo acesso aos caminhos trilhados pelo diretor, ator e dramaturgo no cenário nacional e também pelo levantamento e análise das influências e dos processos que levaram o artista a conceber uma obra que, passados mais de vinte anos, ainda se mantém como vanguarda, denotando que quando concebida, provavelmente estava à frente de sua época. A hipótese que originou este trabalho é que Wagner Salazar foi dramaturgo e encenador pós-moderno. Para uma análise mais objetiva a este respeito foi escolhida a peça de sua autoria que mais alcançou projeção: **Medéia – O Dramaticulo**, um espetáculo teatral que, mesmo dialogando com a tragédia de Eurípedes e com textos de outros autores, se apresenta como material original do autor que, encenado sob sua direção, estreou em Uberlândia e foi apresentado em outras cidades do Brasil, bem como na Venezuela, Colômbia e Espanha.

PALAVRAS CHAVE: Dramaturgia: Encenação: Memória: Pós-Modernidade.

## Résumé

L'oeuvre de Wagner Salazar occupe une place importante dans la mémoire artistique et culturelle de la ville d'Uberlândia (MG) ; il s'agit d'une production remarquable aussi bien par le nombre de pièces de théâtre écrites que par la réussite de leurs mise-en-scènes. La méthode de recherche comprend l'accès aux chemins empruntés par le metteur-en-scène, acteur et dramaturge sur la scène nationale, ainsi qu'un processus de collecte et d'analyse des influences et des procédés qui soutiennent la création d'une oeuvre qui, vingt ans plus tard, est encore considérée comme d'avant-garde prouvant ainsi être, au moment de sa conception, au-delà de son époque. L'hypothèse sur laquelle se fonde ce travail est que Wagner Salazar a été un dramaturge et un metteur-en-scène post-moderne. Pour une analyse plus objective concernant cette proposition, nous avons choisi la pièce qui a remporté le plus grand succès: **Médée – La Dramaticule**, un spectacle théâtral qui, tout en puisant ses sources dans les tragédies d'Euripide et des textes de divers auteurs, se présente, selon un certain nombre d'études empiriques déjà réalisées, comme un matériel original que l'auteur a mis en scène d'abord à Uberlândia et, ensuite, dans d'autres villes du Brésil, du Venezuela et de l'Espagne.

MOTS-CLÉS : Dramaturgie; Mise-en-scène ; Mémoire; Post-Modernité.



# Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>09</b>
<b>CAPÍTULO 1 - <i>Pelos Trilhos do Wagão</i>.....</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 2 - <i>Diálogo entre Textos para Monólogos em Mito</i></b>	
2.1 – Duas palavras.....	53
2.2 – O tecido.....	60
2.2 – Medéia: terra e fogo.....	61
2.3 – Jasão: água e ar.....	67
2.4 – Ato de Amor 1.....	70
2.4 – Ato de Amor 2.....	71
<b>CAPÍTULO 3 - <i>Dança Minimal</i></b>	
3.1 – Atuação.....	79
3.2 – Cenário.....	87
3.3 – Iluminação.....	88
3.4 – Sonoplastia.....	89
3.5 – Direção.....	92
3.6 – A encenação depois da estreia em Uberlândia.....	98
<b>Considerações finais.....</b>	<b>101</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>105</b>
<b>Anexo (Medéia – O Dramaticulo: texto dramático).....</b>	<b>110</b>

## Introdução

A obra de Wagner Salazar se inscreve na memória do teatro de Uberlândia (MG), como uma das mais significativas. O artista foi precursor de uma estética que, pautada pela intertextualidade, intersecção entre linguagens, citação, narrativa não linear, heterogeneidade e fragmentação, se distanciou, de maneira singular, do drama realista/naturalista.

Salazar, um autêntico homem de teatro, além de ator e dramaturgo, foi também um diretor que dominava todos os mecanismos do espetáculo. Sua produção possui relevância tanto pelo número de peças que escreveu quanto pela projeção alcançada por montagens destas e também pela linguagem que desenvolveu como encenador.

Wagner Salazar ainda é lembrado por ter sido também um crítico contundente de aspectos que, ainda hoje, fazem com que a cidade de Uberlândia não absorva de forma satisfatória a produção de seus artistas cênicos. Isto lhe rendeu conflitos, fez com que angariasse simpatias, antipatias e conferiu a ele o *status* de contestador.

Outra imagem vinculada a esse artista é a da luta contra a AIDS e contra o preconceito às primeiras vítimas dessa doença, reforçada pelo envolvimento de seus pais, após seu falecimento em 1991, com a questão, em um trabalho social de reconhecida inserção em Uberlândia e região.

Entretanto, mesmo sabendo que estas facetas carregam importantes significados, o interesse maior da pesquisa está na característica que mais singulariza Wagner Salazar – a de dramaturgo e encenador à frente de seu tempo.

Para este estudo, o arquivo de Salazar, conservado por seus pais, foi pesquisado e neste foram encontrados textos e outros registros de espetáculos encenados por ele, peças de teatro ainda inéditas, projetos de romances, desenhos, poemas, pesquisas e anotações diversas, que compõem um material significativo acerca da produção do artista a partir do qual foi estruturada esta pesquisa.

Após leitura atenta do material arquivado pela família Rodrigues, optou-se por fazer um recorte, passando a ter como foco a peça teatral que se apresenta como a mais representativa da linguagem e estética que Salazar desenvolveu. Desta maneira, foi escolhido como objeto para esta pesquisa o espetáculo concebido pelo artista que mais alcançou projeção: **Medéia – O Dramaticulo** (1986). Uma peça que, embora dialogando com a tragédia **Medéia** de Eurípedes e com textos de outros autores, trata-se de material original, foi encenada profissionalmente sob a direção de Salazar e, após sua estreia em Uberlândia (MG) no ano de 1987, circulou, com retorno favorável por parte do público e da imprensa, por algumas cidades brasileiras e também foi apresentada na Venezuela, Colômbia e Espanha.

Outros fatores também foram relevantes para que a pesquisa se definisse em torno do espetáculo mencionado, um deles é que a quantidade de materiais referentes a essa encenação é maior em relação às demais, outro se deve ao fato de que assisti a esta peça e colaborei com sua produção quando da estreia em Uberlândia e, apesar de no lugar *pesquisador* não me colocar como *fonte*, pareceu-me importante ter referências do que fora o evento no qual este estudo se pauta em sua totalidade.

Ainda para a definição do recorte, foram decisivas as contribuições da atriz Cida Almeida e do ator Leopoldo Pacheco (o arquivo vivo da encenação de **Medéia – O Dramaticulo**) que concederam entrevistas e disponibilizaram materiais por eles guardados. Almeida contribuiu com recortes de jornais contendo críticas especializadas e peças gráficas usadas na divulgação do

espetáculo. Pacheco, dentre outros itens, cedeu uma cópia da gravação em VHS de duas das três apresentações de estreia acontecidas em Uberlândia no ano 1987. Os depoimentos desses dois atores, respectivamente *Medéia* e *Jasão* na encenação de Salazar, estão presentes nos capítulos 2 e 3, tratando-se de importante subsídio para o estudo realizado.

A hipótese inicial, colocada no projeto de pesquisa apresentado ao PPGARTES da UFU, é que Wagner Salazar foi dramaturgo e encenador pós-moderno, existem declarações do artista a esse respeito e sua obra também sinaliza para isso. Porém, no decorrer do processo de investigação, se apresentou como mais importante levantar e analisar os materiais e procedimentos com os quais esse jovem artista uberlandense concebeu um teatro inovador para o período em que viveu e até mesmo para os dias atuais, independentemente de haver possibilidade de classificar a sua obra.

O primeiro capítulo, que trata da trajetória do artista e apresenta dados de sua produção como um todo, foi escrito tendo como base de fundamentação a pesquisa realizada no arquivo de Salazar, como também entrevistas semi-estruturadas, gravadas com pessoas que atuaram diretamente com ele e que contribuíram para que sua obra e trajetória fossem apresentadas a partir de diversos testemunhos, materiais e pontos de vista. Neste capítulo, ainda existem referências a teóricos, artistas, conceitos, narrativas e práticas que se revelaram presentes nos processos de formação de Salazar, a saber: Mitologia Greco-romana, Samuel Beckett, Edward Albee, Brecht, Heiner Müller, Trankred Dorst, Antunes Filho, Ulisses Cruz, Gerald Thomas, Frank Wedekind, Expressionismo, Jean Genet, Rimbaud, Savarry, Robert Laing, C. G. Jung, Eurípedes, Fernando Pessoa, Labiche, Bráulio Pedroso, Clarice Lispector, Botho Strauss, Pina Baush, Cazu Ono e Peter Handke, dentre outros. Peter Burke (2000) é, neste capítulo, o apoio teórico para que se faça referência aos usos da memória social em nossa sociedade.

Um estudo do texto dramático de **Medéia – O Dramático** constitui o segundo capítulo. Para este, procurou-se levantar elementos de intertextualidade interna que ajudassem a construir conhecimento acerca do diálogo que Salazar promove com algumas textualidades. Para tal finalidade, utilizou-se como referência o conceito de dialogismo em Mikhail Bakhtin, por meio dos estudos de

Diana Luz Pessoa de Barros (1994), como resultado deste embasamento, apareceram com maior nitidez na peça de Salazar, as vozes de Eurípedes, Beckett, mitos gregos, Freud e Clarice Lispector, dentre outros. Buscou-se ainda apoio conceitual em Junito de Souza Brandão (1986), C.G. Jung (2000), Gilson Motta (2008), Margot Berthold (2001), Fernando Mesquita de Faria (2011), Silvana Garcia (1997) e Paulo Eduardo Carvalho (2006).

O terceiro e último capítulo traz uma análise da encenação a partir de cópia das imagens da peça, produzidas originalmente em VHS. Para tentar compreender a atividade de Wagner Salazar como encenador, bem como fazer uma leitura acerca do evento teatral que foi oferecido ao público uberlandense no outono de 1987, foram profícuas algumas teorizações encontradas em Patrice Pavis (2001 e 2008), Eugênio Barba (1994), Barba e Savarese (1995), J. Guinsburg (1980 e 2001) e Zabalbeascoa e Marcos (2001).

# 1

## **Pelos Trilhos do Wagão** a trajetória do jovem artista

Vida louca vida, vida breve  
 Já que eu não posso te levar  
 Quero que você me leve  
 Vida louca vida, vida imensa

(CAZUZA)

Wagner Rodrigues da Silva Júnior, conhecido pelo nome artístico de Wagner Salazar e, por amigos, chamado de Wagão, nasceu em Uberlândia (MG) em de 22/10/1965.

O mais velho dos três filhos do Sr. Wagner Rodrigues da Silva e de Dona Cleuza Rezende Rodrigues, desde a infância escrevia e ilustrava histórias, guardava fotos, bilhetes, cartas e cartões, recolhia textos e imagens recortados de jornais e revistas, desenhava, registrava impressões e rascunhava ideias em cadernos, hábito que manteve por toda a vida, de onde saíram as peças teatrais: **Free** (1980), **Chá para Dois** (1982), **Quando a Máscara é a Própria Face** (1984), **Da Natureza Das Coisas** (1985), **Domesticável Circo Hipnótico** (1985), **Medéia – O Dramaticulo** (1986), **Ifigênia** (1989), **Anjo** (1990), **Um Lance de Dados** (s/d), **A Mais Forte** (s/d), **Deus** (s/d), **O Aquário** (s/d), **Garrafas Térmicas** (s/d), uma mais sem título e sem data, além de outras não concluídas, e também adaptações para teatro de textos de autores diversos, poemas, projetos de livros e de encenações.

O interesse de Wagner Salazar por teatro se manifesta de forma contundente em 1980, quando, aos quatorze anos, para sua formatura na 8ª série do primeiro grau na Escola Professor José Inácio de Souza de Uberlândia, escreve, dirige, atua e produz **Free**, espetáculo que tinha como personagens os deuses da mitologia greco-romana: *Júpiter, Juno, Marte, Diana, Baco, Vênus,*

*Minerva, Plutão, Eros e Apolo* que, ao descerem na Terra para ver como viviam os mortais, fazem um passeio por diversos países e se espantam com a poluição, a fome, a corrupção e a forma com que são tratados idosos e crianças no mundo moderno. Salazar, que na época assinava seus manuscritos como Silva Jr., escreve detalhadamente, em um de seus cadernos, além do texto, como deveriam ser os cenários, adereços, sonoplastia interpretações e iluminação do espetáculo. Nesta primeira peça de Salazar já se encontram presentes dois traços fundamentais do artista que, seis anos depois, conceberia **Medéia – O Dramaticulo**: a reelaboração e contemporização de elementos mitológicos; a *práxis* de registrar, como texto dramático, encenações completas.

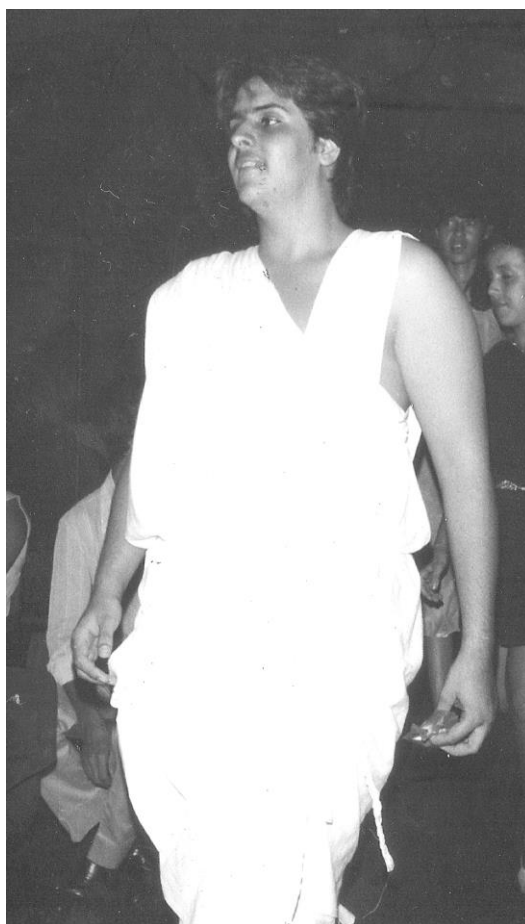


Figura 1: Wagner Salazar, aos quatorze anos, em **Free** de sua autoria, Anfiteatro Rondon Pacheco de Uberlândia (MG), 1980. Foto de autor desconhecido. Arquivo da família Rodrigues.

Os ensaios de **Free** foram realizados na casa da família Rodrigues, onde Wagner dirigiu os 18 colegas, grupo que foi batizado de *Grupo Teatral Monte Negro*, e também onde foram confeccionados, com a colaboração de Dona Cleuza, sua



mãe, os figurinos, adereços e cenário da peça que foi apresentada no Anfiteatro Rondon Pacheco de Uberlândia em 26 de dezembro de 1980, às 20 horas.



Figura 2: Wagner Salazar (direita) em **Free** de sua autoria. Anfiteatro Rondon Pacheco de Uberlândia (MG), 1980. Foto de autor desconhecido. Arquivo da família Rodrigues.

Em 1981, nos meses de agosto e setembro, Wagner participa como ator da montagem de **Esperando Godot** de Samuel Beckett, como o personagem *Pozzo*, realizada por *O Grupo*. No elenco estavam também os atores uberlandenses Abílio Tavares como *Vladimir*, Humberto Tavares como *Lucky*, a atriz Mara Corrêa como *menino* e Renato Mismetti como *Estragon*. Essa encenação contou com algo incomum para o período, *O Grupo* contratou Marcos Fayad, um diretor que atuava profissionalmente na cidade do Rio de Janeiro. A escolha dramatúrgica também fez com que a montagem tenha se distinguido de outras do mesmo período, Beckett não havia até então sido encenado na cidade, assim como a direção utilizou as instalações do teatro de uma forma nunca antes e nunca mais realizada. O espetáculo não aconteceu no palco, foi construída uma

passarela de madeira na plateia do anfiteatro<sup>1</sup> e no meio deste caminho, numa curva dessa “estrada”, sob uma árvore seca do cerrado, os personagens se encontravam. Uma parte do público assistiu ao espetáculo do palco, outra das áreas restantes de plateia. **Esperando Godot**, dessa maneira, foi assistido por diversos ângulos de visão, havia público atrás, na frente e nas laterais da área onde aconteceu a encenação numa estrutura próxima à de arena completa. A respeito da atuação de Salazar em **Esperando Godot**, como o personagem Pozzo, relatou Abílio Tavares:

Ele tinha uma sensibilidade muito apurada e embora fosse muito jovem, essa sensibilidade dava a ele a percepção do universo do autor, o identificava com a linguagem da peça e também o tipo físico dele o ajudava a suplantar as dificuldades e a inexperiência que tinha. Houve um trabalho do Marcos Fayad que soube potencializar as características que o Wagner tinha, ele tinha um corpo muito favorável ao personagem, nessa época ele ainda era bem gordo, corpulento, ele sempre teve uma voz potente, então tudo isso acabou resultando numa figura muito forte em cena. Eu me lembro das mãos dele, umas mãos enormes! Eu gostava bastante do trabalho dele! [...] Quando a gente montou *Esperando Godot*, ele ficou muito mexido, ele brincava muito, ele dizia "gente eu não sei fazer isso", mas ele sentia, ele sentia e aquilo falava ao mundo dele, ao mundo interior dele, falava a um imaginário, ao universo interior dele. Ele era muito curioso em relação às questões do ser humano, ele estudava muito, era muito estudioso. [...] Foi isso que ele depois apresentou na prova da EAD, foi uma cena do Pozzo que ele apresentou na prova quando ele entrou na Escola de Arte Dramática da USP, dois anos depois (TAVARES, 2012)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Neste período as cadeiras da plateia do anfiteatro eram soltas, posteriormente foram fixadas poltronas e não se pôde mais utilizar o espaço da forma que fez *O Grupo* em 1981.

<sup>2</sup> Entrevista concedida ao autor, em 2012.



Figura 3: Wagner Salazar em **Esperando Godot** de Samuel Beckett, direção de Marcos Fayad. Anfiteatro Rondon Pacheco de Uberlândia (MG), 1981. Foto de autor desconhecido. Arquivo de Abílio Tavares.

No programa de **Esperando Godot** uma declaração pode dar noção de como era produzir teatro em Uberlândia naquele período:

Temos a salientar a indisposição do poder público e das áreas competentes, que se prestam, quando prestam, a dar condições para as manifestações da arte e da cultura, como se isto fosse um dispendioso favor e não uma obrigação decorrente de sua própria existência. Prova eloquente desta indisposição é o fato de as portas do gabinete do Sr. Prefeito desta cidade não terem se aberto a nós quando acreditávamos ser esta uma das mais certas possibilidades de apoio. Nem a ouvir as nossas reivindicações ou ao menos saber do que se tratava se dignou o mui ilustre chefe do executivo uberlandense. Será que somente nós, artistas de Teatro, ganhamos, quando pode a cidade oferecer ao seu povo uma opção de lazer e enriquecimento cultural? (O GRUPO, 1981, p. 7).

A maneira mais usada para se arrecadar algum recurso para a produção de espetáculos teatrais em Uberlândia, nesse período, era por meio do Livro de Ouro. Os grupos procuravam políticos, empresários e personalidades locais que, ao doarem algum dinheiro ou material, assinavam o livro do grupo e também tinham seus nomes divulgados no programa da peça. Alguns desses patrocinadores, porém, para não serem muito “importunados”, preferiam o anonimato.

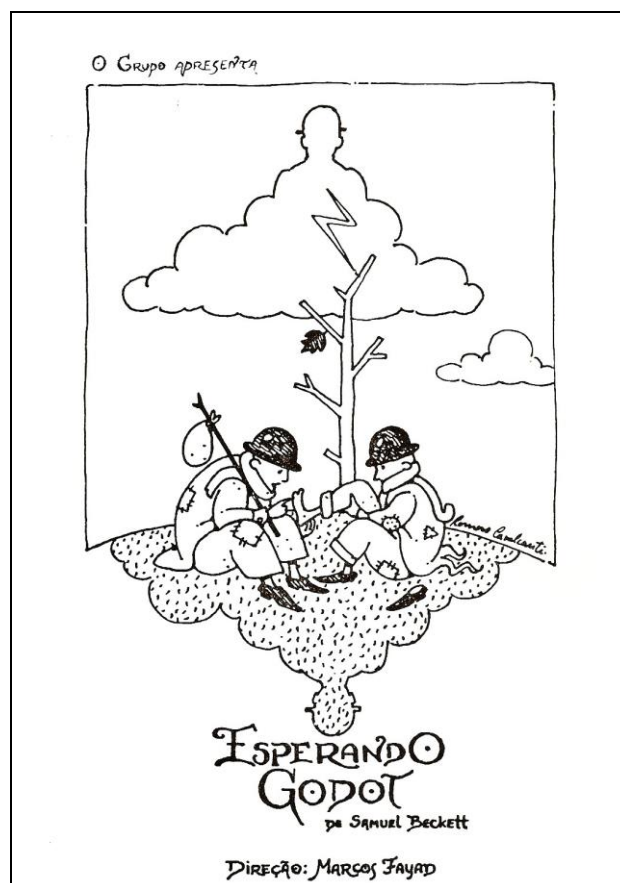


Figura 4: Capa do programa de **Esperando Godot** de Samuel Beckett. Encenação de *O Grupo* com direção de Marcos Fayad. Arte de Romero Cavalcante, 1981. Arquivo da família Rodrigues.

O começo dos anos de 1980 foi especialmente profícuo para o teatro local, existiam vários grupos na cidade e estes, mesmo com pouquíssimos recursos financeiros e, na maioria das vezes, sem apoio dos órgãos públicos, como foi colocado por *O Grupo*, conseguiam levar um bom número de pessoas ao teatro. O público que comparecia às apresentações teatrais era, em sua maioria, formado por alunos da Universidade Federal de Uberlândia e estes iam ao teatro com um sentido particular àquele momento - o de exercício de um direito que se restabelecia após os anos da ditadura militar em nosso país: a liberdade de produzir e fruir arte. O apoio de universitários ao teatro produzido na cidade diminuiu visivelmente na década de 1990. Nos anos de 2000, pôde-se notar nova afluência de jovens universitários às plateias locais, mas em número menor, com expectativas e por motivos diferentes, ou, melhor dizendo, em outro “espírito do tempo”.

Em 1982 Salazar apresenta **Chá Para Dois**<sup>3</sup> de sua autoria no Teatro de Bolso que existiu na década de 1980, sob a coordenação de Zeca Ligiéro, na época professor do Curso de Artes da UFU, e de integrantes do grupo teatral *Troca-Troca*. Neste pequeno teatro, localizado na Praça Rui Barbosa no centro da cidade de Uberlândia, aconteceu um movimento cultural importante para o período. Várias peças teatrais foram ali produzidas e apresentadas, dentre elas se destacou: **Ninguém é doido, ou então, todos**, de Guimarães Rosa, **El Gran Kabaret**, de Karl Valentin e **Chapeuzinho Amarelo**, de Chico Buarque, produzidas pelo grupo teatral *Troca-Troca* e dirigidas por Zeca Ligiéro. O Teatro de Bolso era aberto a toda manifestação artística e ali também se formou um núcleo de pessoas que atuou politicamente, como, por exemplo, no movimento regional pelas eleições diretas em 1984.

Esses foram alguns aspectos do contexto sociocultural experienciado pelos artistas uberlandenses, no começo dos anos de 1980, em que Wagner Salazar atuou. Aos quinze anos de idade, Salazar começa a dar aulas no CCAA de Uberlândia, sua experiência com a língua inglesa lhe proporciona que no ano de 1982, através de intercâmbio, passe dez meses em Hinckley, Minnesota, EUA. Na escola Hinckley High School, além dos estudos da língua inglesa, faz um curso de drama e recebe o prêmio de melhor ator por sua participação na montagem de **The Rainbow Maker**, de John Hughes.

No início do ano de 1984, Salazar prestou o exame de seleção para o curso técnico de formação de atores da Escola de Arte Dramática da ECA/USP e também o vestibular para a Faculdade de Letras da Universidade Federal de Uberlândia. Se não fosse aceito na EAD, segundo Dona Cleuza Rezende Rodrigues (2012)<sup>4</sup>, daria continuidade aos estudos da língua inglesa investindo na carreira de professor. Salazar passa nos dois concursos, opta pela formação teatral e muda-se para a cidade de São Paulo no mesmo período.

Alguns atores e atrizes uberlandenses da geração de Salazar foram para a cidade de São Paulo em busca de formação e atuação profissional. Um dos primeiros a fazer isso foi Guilherme Abrão, que cursou a Escola de Arte

---

<sup>3</sup> Este texto não foi encontrado no arquivo da família Rodrigues, esta informação a respeito da apresentação foi retirada de um currículo de Salazar escrito provavelmente em 1988.

<sup>4</sup> Entrevista concedida a Carlos Guimarães Coelho e ao autor, em 2012.

Dramática da USP, depois dele Abílio Tavares ingressou, em 1983, no Curso de Graduação em Artes Cênicas da ECA /USP. Em janeiro 1984, foram aceitos na EAD da USP Letícia Teixeira e Wagner Salazar. A atriz Lavínia Pannunzio, após graduar-se em Artes Cênicas pela UNICAMP, também se muda para São Paulo. Humberto Tavares atuou profissionalmente em SP na mesma época, assim como eu morei na cidade na década de 1980, com a mesma finalidade.

A cidade de São Paulo ofereceu para todos uma formação complementar significativa. Na década de 1980, pôde-se assistir na capital paulista a espetáculos de diferentes culturas e estéticas. Naquele momento o Brasil passou, por conta da abertura política, a ser mais incluído em turnês de espetáculos internacionais e a capital paulista se encontrava numa posição privilegiada para recebê-los por conta das condições técnicas dos teatros, patrocínios de grandes empresas e também graças a festivais e ao empenho de alguns produtores.

Nos anos de 1980, começou a circular pela cidade de São Paulo ideias e estéticas diferentes das da década anterior. Passou-se a ver nas ruas jovens que se vestiam e tinham atitude *Punk*, *Underground* e *New Wave*. Nesse período usou-se bastante o termo pós-modernismo, em meados de 1980, na capital paulista, ser de vanguarda era ser pós-moderno.

No Brasil a encenação de **Macunaíma** pelo *Grupo Pau Brasil* em 1978, com direção de Antunes Filho, ao radicalizar a proposta modernista de montagens anteriores, é considerada como um marco inicial da pós-modernidade, Mostaço (2008), e da contemporaneidade, Magaldi (1997), em nosso teatro.

Na cidade de São Paulo, na década de 1980, pôde-se assistir a outras montagens emblemáticas do período como as dirigidas por Antunes Filho para o *CPT - Centro de Pesquisa Teatral*, as do *Grupo Ornitorrinco*, do grupo nipo-brasileiro *Ponkã*, do *Grupo XPTO*, as concebidas por Denise Stoklos, Luiz Roberto Galizia e Renato Cohen, como também, mais para o final da década, as encenações de Gerald Thomaz, com a *Companhia Ópera Seca*. Estes espetáculos, dentre outros, instauraram em nosso país o teatro da intertextualidade, do intercruzamento cultural, da associação de técnicas e fusão

de estilos, de narrativas não lineares, da citação e da fragmentação<sup>5</sup> – terminologias frequentemente associadas à estética pós-moderna.

No primeiro ano de EAD, Salazar desenvolve na área de interpretação os trabalhos **Violência no Cotidiano** e **Quem Tem Medo de Virgínia Wolf**, de Edward Albee, além de participar no filme **A Estrela Nua**, cuja protagonista foi a atriz Carla Camurati. Ainda em 1984, Salazar escreve **Quando Máscara é a Própria Face**, peça que se passa no período em que Getúlio Vargas foi presidente do Brasil e tem como protagonista Júlio, um bem sucedido dramaturgo e ator de cerca de 30 anos de idade, que passa por um processo de autodestruição. Com esse texto, Salazar recebe o prêmio de primeiro colocado no Concurso de Dramaturgia de São José dos Campos (SP), em 1984.

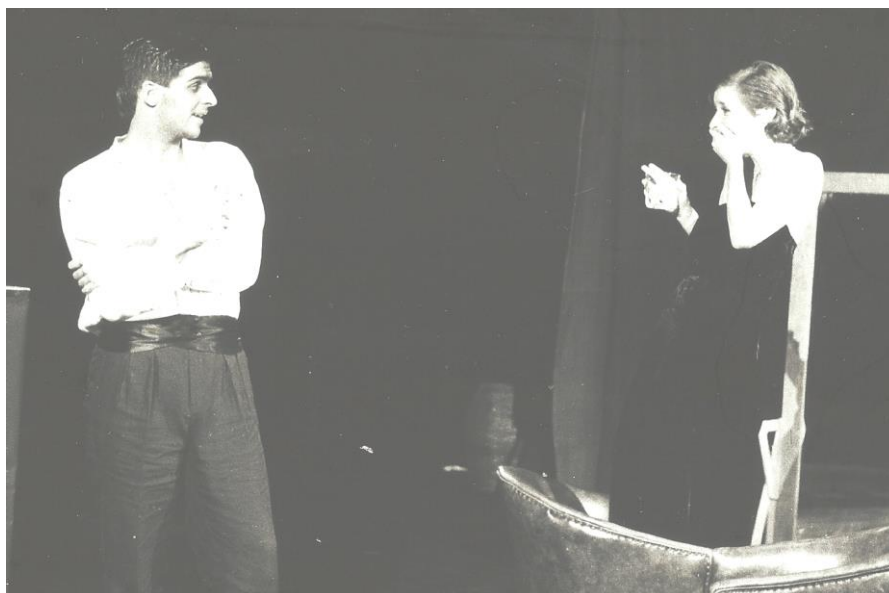


Figura 5: Wagner Salazar e Miriam Rinaldi em **Quem Tem Medo de Virgínia Wolf** de Edward Albee. Escola de Arte Dramática ECA/USP, 1984. Foto de autor desconhecido. Arquivo da família Rodrigues.

No ano de 1985, Salazar participa das montagens extracurriculares da Escola de Arte Dramática: **As Hienas** de Bráulio Pedroso, sob direção de Indalécio Santana e **Os Dois Tímidos**, de Labiche. Com o professor, ator e diretor Celso Fratesch realiza estudos que tinham como objeto o teatro de Brecht, participando como ator das montagens de **Terror e Miséria no Terceiro Reich** e **A Peça Didática ou A Importância de Estar de Acordo**.

<sup>5</sup> Fonte: O Teatro Pós-Moderno. Eldécio Mostaço, 2008.

Pela Escola de Comunicações e Artes da USP, em meados da década de 1980, período em que Salazar ali estudou, se formaram, via Curso de Artes Cênicas (CAC) e Escola de Arte Dramática (EAD) e também davam aulas, diretores, dramaturgos, pesquisadores e atores que muito contribuíram com a configuração do teatro brasileiro contemporâneo. A EAD e o CAC funcionavam no mesmo prédio da Cidade Universitária, onde seminários teóricos, cursos e oficinas práticas com artistas e pesquisadores de diferentes localidades eram realizados. Era comum que diretores e diretoras em formação no CAC trabalhassem com atrizes e atores que cursavam a EAD, esse contato influenciou na formação de vários grupos de teatro na capital. Wagner Salazar soube bem usufruir de sua passagem por lá, hoje é comum ouvir, por parte de pessoas que naquela universidade o conheceram, que se ele não tivesse nos deixado prematuramente<sup>6</sup>, seu lugar no panorama teatral brasileiro certamente seria de destaque.

A atriz uberlandense Letícia Teixeira define Wagner Salazar, com o qual cursou na mesma turma a EAD, da seguinte forma:

Wagão estudava muito, comia livro, lia muito, sempre tinha livro novo, sempre sabia as tendências do pensamento filosófico e da dramaturgia. Ele era muito antenado em tudo! [...] Ele amava o Cury professor de estética da escola. Wagão odiava professor para perguntar coisas, discutir coisas. [...] Imagina, escola prática de teatro, dão um texto de teoria, muita gente não lia, dava o truque. Wagão lia tudo, chegava na aula pronto pro negócio, querendo saber coisas, querendo discutir, querendo ideias. [...] O Cury<sup>7</sup> era um mentor para ele por conta das aulas de estética, foi onde o Wagão plugou, onde entra a filosofia com a arte, disso aí o Wagão gostava muito (TEIXEIRA, 2012)<sup>8</sup>.

Ainda a respeito desse período, Letícia Teixeira relatou o encontro que ela e Salazar tiveram com a dramaturgia alemã contemporânea através de um evento promovido pelo Instituto Goethe de São Paulo, onde foram exibidas filmagens de encenações de peças teatrais produzidas pela Fundação Schaubühne de Berlin, como também dos dramaturgos Botho Strauss e Heiner Müller:

Ali (no evento do Instituto Goethe), ele (Salazar) se encanta definitivamente com Heiner Müller [...] Wagão comprou um monte de livros, comprou muitos do Heiner Müller. Ele também ficou muito

<sup>6</sup> Salazar faleceu em 07/06/1991, aos 25 anos de idade.

<sup>7</sup> José João Cury, professor da Escola de Arte Dramática da ECA/USP nesse período.

<sup>8</sup> Entrevista concedida ao autor, em 2012.



tempo, mais de um ano com o Merlin do Trankred Dorst dentro da mochila, onde ele ia, dizia que ia montar o Merlin [...] Ele estudou muito Heiner Müller, a estética do teatro alemão, a luz, a música, o cenário... Enfim ele bebeu esse seminário, sabia tudo, leu tudo, assistiu tudo [...] Tinha debates depois (das projeções das peças), tinha palestras... Wagão estava lá inteiro! (TEIXEIRA, 2012).

No segundo semestre de 1985, a Escola de Arte Dramática convida Ulysses Cruz para dirigir uma montagem com a turma de Wagner Salazar. A peça escolhida foi **O Despertar da Primavera** de Frank Wedekind. Salazar opta por trabalhar um personagem com poucas falas para que pudesse atuar também como assistente de direção. Ulysses Cruz havia recém saído do Centro de Pesquisa Teatral onde foi assistente de direção. Salazar conheceu, por intermédio de Cruz, técnicas utilizadas pelo diretor Antunes Filho nas montagens do CPT.



Figura 6: Wagner Salazar (direita) em **Despertar da Primavera** de Frank Wedekind, direção de Ulisses Cruz, 1985. Foto de autor desconhecido. Arquivo de Miriam Rinaldi.

Para a encenação de **O Despertar da Primavera**, segundo Teixeira (2012), houve muita pesquisa que tinha como temas principais: o autor, sua obra, o período em que a peça foi escrita e também o Expressionismo alemão, nesse processo de montagem Salazar foi um assistente atuante:

Eu me lembro dele envolvido completamente naquele universo [...] ele entrou de artista na história e se empenhava muito [...] o teatro do Ulisses é muito marcado, muito desenhado, tudo tem que ser muito organizado. Acho que Wagão aprende ali uma estrutura de organização, de cronograma das coisas [...] o sistema de fazer

teatro do Antunes e do Ulisses era o mesmo [...] não tinha trabalho de mesa [...] Tinha o trabalho de seminários, de leituras, de tudo que está em torno da peça, mas a peça em si só era trabalhada em workshops. Cada um que estava no processo foi obrigado a fazer um workshop sobre despertar da primavera. E esse workshop podia ser uma história pessoal: o meu despertar da primavera! Podia ser uma história que minha avó contou. Podia ser a reprodução de uma cena de filme ou de uma coisa lida e podia ser também uma cena da peça [...] enfim, a partir da peça, do que ela te lembra, do que ela te suscita, você faz seu workshop [...] podia ser o que quiséssemos! [...] Acho que Wagão aprendeu ali um caminho para (trabalhar com) a associação de ideias que nunca mais largou [...] tudo que você imagina e apreende é bem-vindo na peça e pode virar cena. O sistema da montagem geralmente sai de um lance destes (TEIXEIRA, 2012).

Ainda no ano de 1985, Wagner Salazar integrou o elenco das radionovelas **Verdes Vidas e Férias, Caminhões e Confusões**, produzidas pela Rádio USP. Como dramaturgo, escreve **Da Natureza das Coisas e O Domesticável Circo Hipnótico**<sup>9</sup>.

No primeiro semestre de 1986, Wagner Salazar, em seu último ano na Escola de Arte Dramática, participa como ator das montagens curriculares de **O Balcão** de Jean Genet, sob direção de Odavlas Petti e **Rimbaud: Uma Temporada no Inferno**, coletânea de textos de Arthur Rimbaud, sob direção de Iacov Hilel. Com **O Despertar da Primavera** participa do Festival de Teatro do Sesc Vila Nova de São Paulo (SP) e do Festival de Teatro de São José do Rio Preto (SP), quando recebem as premiações de melhor espetáculo, melhor iluminação e menção honrosa para a direção.

No segundo semestre de 1986, como montagem de formatura de sua turma na EAD, Salazar participa como ator do espetáculo **Impromptu**, peça com quatro textos curtos de Samuel Beckett (**Passos; Vaivém; O Improviso de Ohio; O Que Onde**) traduzidos e dirigidos por Rubens Rusche. **Impromptu** foi apresentado no TUSP – Teatro da USP, no elenco também estavam Leopoldo Pacheco, Anton Zacharkow, Bia Grimaldi, Lúcia Lisboa e Miriam Rinaldi. Salazar fez o personagem *leitor* de **Improviso de Ohio** e também a *voz de Bam* em **O Que Onde**. Nos anos de 1980, Rubens Rusche havia traduzido, em parceria com

---

<sup>9</sup> Estes dois textos não foram encontrados no arquivo da família Rodrigues, a informação foi retirada de um currículo escrito por Salazar e confirmada por Letícia Teixeira (2012) que se lembra que Salazar os mostrou a ela.

Luís Roberto Benatt, vários textos de Samuel Beckett que primeiramente foram utilizados em uma montagem de Gerald Thomaz, depois o próprio Rusche dirige em 1986, ano em que se comemorou os 80 anos do nascimento de Beckett, o espetáculo **Katastrophe**, que contou com Maria Alice Vergueiro no elenco e no qual foram encenadas as peças curtas: **Eu Não**; **Comédia**; **Cadeira de Balanço** e **Catástrofe**. Para a montagem de **Impromptu** pela EAD, os atores fizeram leituras de todos os textos de Beckett traduzidos por Rusche e Benatt, bem como estudos sobre a biografia e a obra do dramaturgo irlandês.

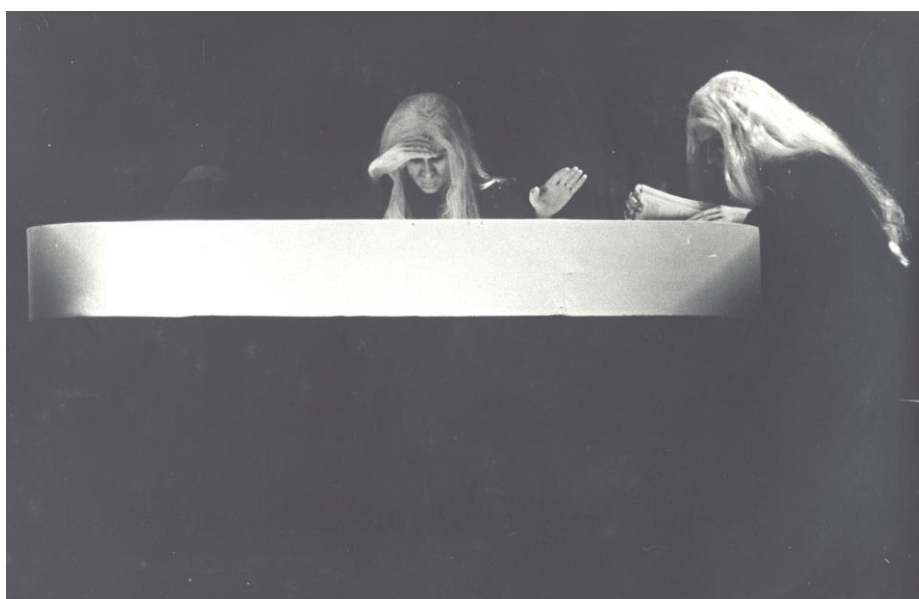


Figura 7: Wagner Salazar (direita) e Leopoldo Pacheco em **Impromptu** de Samuel Beckett, direção Rubens Rusche, 1986. Foto de autor desconhecido. Arquivo de Leopoldo Pacheco.

Wagner Salazar morou em São Paulo com três alunos do Curso de Artes Cênicas da ECA/USP, Abílio Tavares, William Pereira e Gabriel Vilela que, assim como Salazar, tornaram-se diretores de teatro. A casa na Vila Madalena em que moravam era muito frequentada por profissionais e estudantes de teatro que tinham grande simpatia pelo divertido, carismático e inteligente Salazar. Nessa casa aconteciam reuniões para se criar e discutir projetos, estudar e, até mesmo, ensaiar teatro, além de festas que reuniam artistas de diversas áreas. Salazar viveu intensamente esse momento de sua vida e muito provavelmente sua identidade artística tem elementos construídos nas relações profissionais e de amizade que estabeleceu na Vila Madalena.

No ano de 1987, Salazar se junta aos atores Cida Almeida e Leopoldo Pacheco, que se formaram pela EAD na turma anterior a dele, para montar **Medéia – O Dramatículo**, o objeto de estudo desta pesquisa, que estreou em Uberlândia em 22 de abril de 1987. Almeida e Pacheco eram integrantes da *Cia São Paulo - Brasil* da Cooperativa Paulista de Teatro. A *Cia*. já havia montado **Máscaras** e **Zocorro!!!**, naquele período ensaiavam também **Domus Capta** com direção de Augusto Francisco. Exceto o elenco, o restante da equipe que participou da montagem de estreia de **Medéia – O Dramatículo** foi composta por pessoas de Uberlândia. No programa da peça, Salazar escreveu:

Inspirado na tragédia de Eurípedes, escrevi um poema dramático, utilizando para tal uma linguagem fragmentada como o próprio pensamento: descontínuo, por vezes lógico, ilógico, um texto que se encaminha para a morte, no intuito de estabelecer uma possibilidade de renascimento de uma nova vida.

Uma linguagem essencialista, econômica, mas que evoque toda magia contida no texto original. Abordei cenas apenas indicadas por Eurípedes, como a cena do sonho de Medéia, em que ela vê uma víbora picando-lhe o seio e daí o presságio que mataria os filhos [...] (SALAZAR, 1987).

Após sua estreia em Uberlândia (MG), o espetáculo foi para São Paulo (SP) onde ficou em cartaz no Espaço Off, circulando depois por algumas cidades brasileiras e festivais internacionais, voltando a Uberlândia em 1990. O texto dramático e também a encenação dessa peça serão estudados nos próximos capítulos.

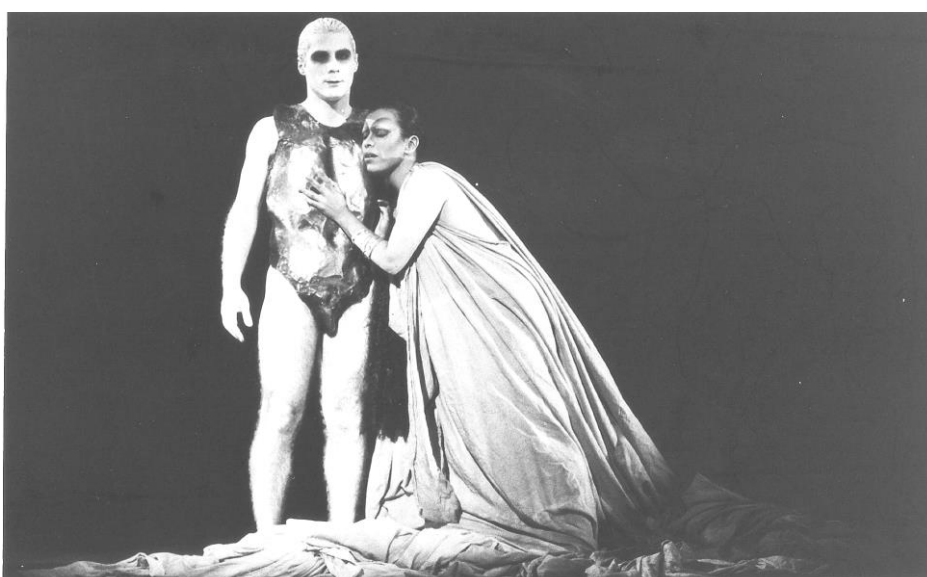


Figura 8: Cida Almeida e Leopoldo Pacheco em **Medéia – O Dramatículo**, texto e direção de Wagner Salazar. Teatro Vera Cruz de Uberlândia (MG), 1990. Foto de Marlucio Ferreira. Arquivo da família Rodrigues.

Em Uberlândia, Salazar dirigiu o *Grupo Elenco da UFU* em seis montagens ente os anos de 1987 e 1989. Este grupo nasceu atendendo à uma necessidade que surgiu na UFU - Universidade Federal de Uberlândia, de se criar um grupo de teatro. Segundo Maria Amélia Fernandes (2012)<sup>10</sup>, um grupo de pessoas, do qual ela fazia parte, ligado ao “DA da Artes”<sup>11</sup>, formado por alunos que tinham feito uma disciplina de teatro<sup>12</sup> com Zeca Ligiéro<sup>13</sup>, foi até a PROEX – Pró-Reitoria de Extensão da UFU, para solicitar apoio para a criação de um grupo de teatro na universidade<sup>14</sup>. O apoio foi concedido porque vinha ao encontro do interesse da PROEX de que na UFU houvesse montagens teatrais para representar a universidade num festival de teatro universitário que ali se pretendia realizar<sup>15</sup>, e com a condição de que esse grupo teatral fosse aberto para a participação de interessados da cidade e de todos os cursos da universidade.

Em 1986, surge o *Grupo Elenco da UFU*, coordenado nos primeiros meses de sua existência por Márcio Lapolla, aluno do curso de biologia, que deixa a coordenação do grupo para se dedicar mais aos estudos. O *Grupo Elenco* passa, por esse motivo, provisoriamente pela coordenação de Flávio Arciole, artista cênico de reconhecida atuação na cidade, que na época era funcionário da PROEX, órgão da UFU que apoiou o grupo com estrutura administrativa e recursos financeiros de 1986 a 1989. O *Elenco* montou em 1986 a criação coletiva **O Averso dos Panos** que foi apresentado no DAGEMP, espaço cultural ligado ao Diretório Acadêmico dos estudantes da Faculdade de Engenharia da UFU. Em janeiro de 1987 o *Grupo Elenco* passa a ser dirigido por Wagner Salazar e apresenta, em março de 1987, **Abobrinhas** no Galpão do DCE, espaço cultural do Diretório Central dos Estudantes, localizado no centro da cidade. Depois da primeira versão de **Abobrinhas**, outras vieram e foram nomeadas de **Abobrinhas II**, **Abobrinhas III** e **Abobrinhas IV – o retorno**. Uma destas versões foi apresentada também no Anfiteatro Rondon Pacheco de Uberlândia. Sobre esta sequência de encenações relatou a atriz Lilia Pita:

<sup>10</sup> Entrevista concedida ao autor, em 2012.

<sup>11</sup> Assim era chamado o diretório acadêmico dos Cursos de Artes Plásticas, Música e Decoração da UFU.

<sup>12</sup> Neste período os alunos dos Cursos de Artes Plásticas, Música e Decoração da UFU tinham disciplinas comuns nos primeiros semestres, entre elas era oferecida a de teatro.

<sup>13</sup> Atualmente, professor do Curso de Teatro da UNIRIO.

<sup>14</sup> Neste período não existia o Curso de Artes Cênicas da UFU.

<sup>15</sup> Não foi realizado festival de teatro universitário neste período na UFU.

A gente montou Abobrinhas porque era uma coisa muito da nossa época, da juventude uberlandense [...] Era um povo muito doido o povo do Abobrinhas! [...] Ele (Salazar) usava a forma teatral em Abobrinhas pra contestar, pra criticar inclusive coisas que aconteciam na mídia [...] também tinha coisas que, sem pretensão nenhuma, ele botava lá só porque achava que ia ficar engraçado. Abobrinhas não tinha a pretensão de ser uma obra ou ser um grande espetáculo [...] Abobrinhas foi (criado) com improvisos, não tinha script, não tinha texto [...] Abobrinhas não foi espetáculo, foi uma brincadeira que a gente levou para o teatro! (PITA, 2012)<sup>16</sup>.

Para as primeiras apresentações de **Abobrinhas** foram distribuídos tomates maduros, um tanto quanto estragados, para que o público pudesse arremessá-los nos atores. Isso demonstra que, para Salazar, **Abobrinhas**, além de um exercício para os atores, era também uma crítica. O grupo valendo-se da distribuição de tomates sugeria, com escárnio, que **Abobrinhas** não corresponderia à concepção de teatro que a maioria das pessoas tinha e, de certa forma, ainda hoje tem.



Figura 9: *Grupo Elenco da UFU em Abobrinhas*, direção de Wagner Salazar. Anfiteatro Rondon Pacheco de Uberlândia (MG), 1987. Foto de autor desconhecido. Arquivo de Ana Cláudia Bonfim.

Nessas encenações não havia personagens definidos, história a ser contada ou ponto de vista claro sobre tema em especial. O que se via em cena era uma sequência de quadros, muitas vezes desconexos, onde os atores pareciam se

<sup>16</sup> Entrevista concedida ao autor, em 2012.

divertir fazendo referência, de forma, na maioria das vezes, sarcástica, a temas da atualidade divulgados pela mídia ou retirados do cotidiano da cidade. O que existia de mais evidente nestes exercícios de encenação e de interpretação era a crítica ao teatro convencional. **Abobrinhas** foi um fenômeno de público na cidade naquele período, com esse espetáculo o *Grupo Elenco da UFU* sempre teve plateias lotadas.

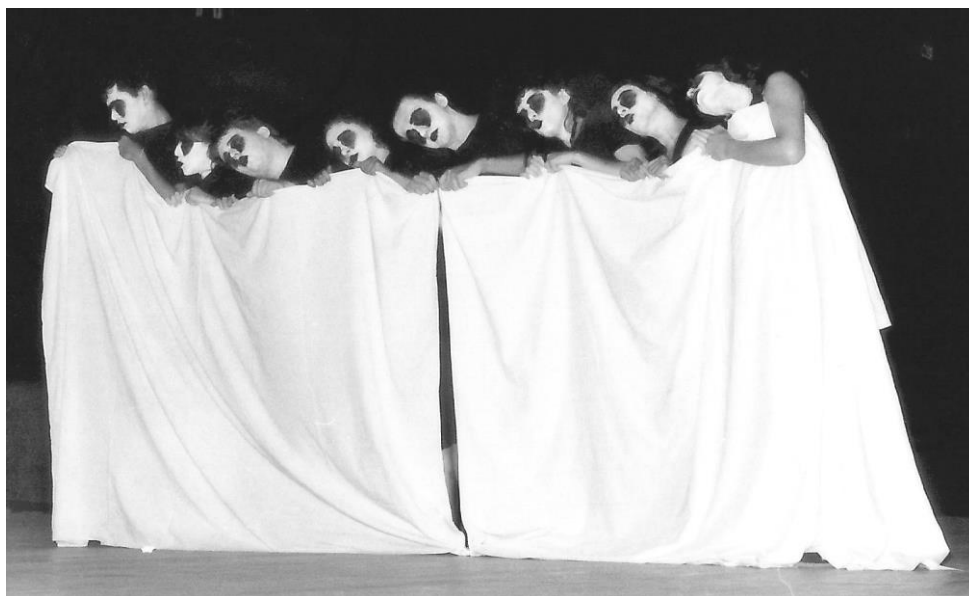


Figura 10: *Grupo Elenco da UFU* em **Abobrinhas**, direção de Wagner Salazar. Anfiteatro Rondon Pacheco de Uberlândia (MG), 1987. Foto de autor desconhecido. Arquivo de Ana Cláudia Bonfim.

No jornal do DCE, em 1987, foi divulgada uma pequena matéria, não assinada, ilustrada por Maurício Ricardo, com o título: **Grupo de Teatro da UFU é Censurado**. Essa matéria nos ajuda a ter a ideia do caráter debochado de **Abobrinhas**, nela há o relato de que o *Grupo Elenco* havia recebido, em janeiro de 1987, um convite da ATU – Associação de Teatro de Uberlândia, para apresentar-se num evento chamado de “abertura do ano municipal do teatro em Uberlândia”, entretanto um dia antes da apresentação o presidente da associação foi ao ensaio e

Se mostrou espantado com o conteúdo da peça “Abobrinhas”, que é uma comédia que narra o cotidiano de jovens urbanos, mas concordou que ela fosse apresentada. No dia seguinte o Grupo Elenco foi surpreendido com a notícia, dada pelo próprio presidente, de que o grupo não poderia se apresentar, porque ele achava que o trabalho feito pelo “Elenco” não condizia com o tipo de evento que ele se propunha a realizar e principalmente pelos



dois palavrões contidos na peça (Buceta e Pinto) (Jornal do DCE, p. 6, 1987).

Ainda segundo a matéria, o grupo se dispôs a apresentar outro trabalho já mostrado anteriormente e que, segundo eles, caberia em qualquer evento, mas a diretoria da ATU não concordou. Como forma de protesto, o *Grupo Elenco* comparece ao evento usando mordaças e figurinos pretos.



Figura 11: Jornal do DCE da UFU, 1987. Charge de Maurício Ricardo. Arquivo da família Rodrigues.

Em seguida às montagens de **Abobrinhas**, Salazar apresenta para a PROEX/UFU o projeto de encenação de **Vinte Anos de Amor e Aventura**, a partir do texto de Visconde de Savarry. Segundo o projeto esta montagem havia surgido pela necessidade do *Grupo Elenco* de busca por identidade:

Em um dos mais recentes estudos sobre as tendências modernas, um movimento nítido foi percebido e chamado de “pós-modernismo”. Este período se caracteriza exatamente por esta incessante busca de uma identidade pelas gerações mais jovens, evidenciando assim a ausência desta (SALAZAR, 1987).

O projeto escrito por Salazar propunha a organização e oficialização do grupo com um cronograma de atividades que visava oferecer noções de canto, dança,



interpretação, expressão corporal, expressão vocal e história do teatro. Para isto o diretor contou com as colaborações do bailarino e coreógrafo Deferson Melo e do ator e cantor Renato Mismetti. A metodologia de trabalho apresentada foi a de workshops, estudos práticos do texto pelo *Elenco* dividido em subgrupos. O objetivo pretendido era o de orientar os atores e atrizes “na descoberta de um processo individual de treinamento corporal e vocal, como também na pesquisa do potencial criativo reinante nessas fontes” (SALAZAR, 1987). A concepção cênica de **Vinte Anos de Amor e Aventura** era a de uma “ópera-rock-kitch”, que visava “a junção do clássico, contemporâneo, e o tradicional numa só versão Pós-moderna.” (SALAZAR, 1987). Esta colocação demonstra que o encenador tinha como um dos conceitos de pós-modernismo a fusão de estilos e estéticas e a não hierarquização entre os mesmos.

**Vinte Anos de Amor e Aventura**, cujo argumento é a solidão de Robson Crusoe numa ilha do oceano Pacífico, foi apresentado em 20 e 21 junho de 1987 no Anfiteatro Rondon Pacheco e depois em mais um final de semana no Teatro Vera Cruz<sup>17</sup>. Em cena estavam 18 jovens, que divertiam o público e também se divertiam absurdamente em “clownescas” atuações. A peça foi, para quem a assistiu, o que no programa seus realizadores pretendiam: “um beijo na boca de todos os solitários que procuram um pouco de aventura e amor” (programa da peça, 1987).

Lilia Pitta, que participou como atriz de todas as montagens de Salazar com o *Grupo Elenco*, disse, em entrevista, que não houve trabalho de mesa ou roteiro escrito para **Vinte Anos de Amor e Aventura**. A encenação foi construída a partir de improvisações que tinham como base os quadros escritos por

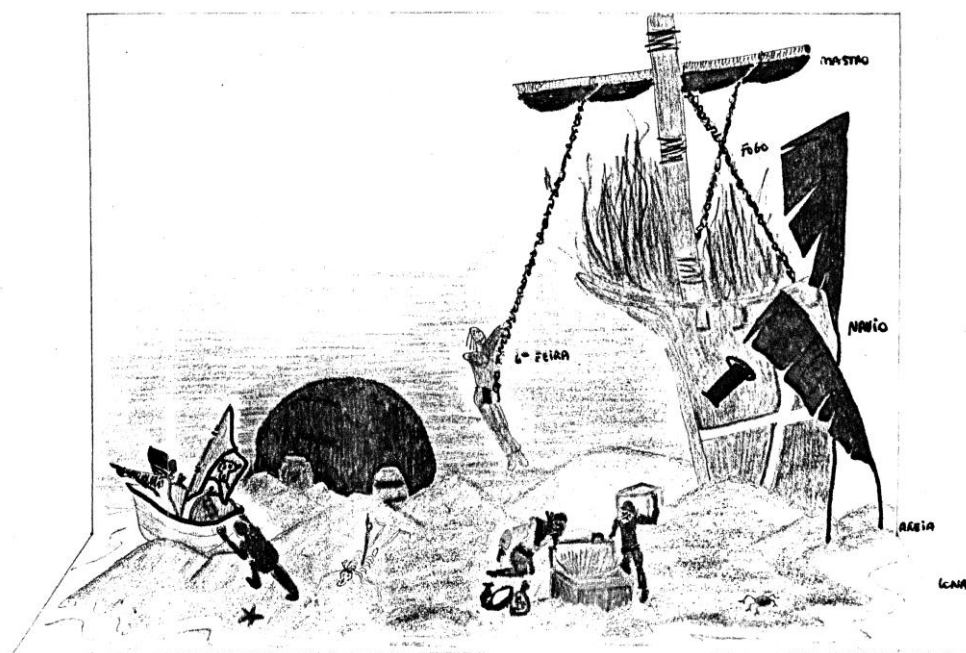
---

<sup>17</sup> O Teatro Vera Cruz foi um cinema, chamado Cine Teatro Vera Cruz, que funcionou até começo da década de 1980 quando foi reformado pela Secretaria Municipal de Cultura na gestão da Profa. Iolanda de Lima e transformado em Teatro Municipal. Na década de 1990 passou a se chamar Teatro Grande Othelo, com *th* a pedido do ator nascido em Uberlândia e assim homenageado pouco antes de morrer. Na década de 2000 o teatro é fechado, em 2002 inicia-se nele uma reforma na gestão da secretária Lídia Meireles, não concluída após mudanças na administração municipal em 2003. Em 2010 o teto do teatro é retirado, no ano de 2012 o espaço corre o risco de desabar, ou ser demolido. São poucas as cidades que não mantiveram sua primeira igreja, seu primeiro cemitério, sua estação ferroviária e seu primeiro teatro (o daqui chamava-se Teatro São Pedro, foi derrubado no começo do século XX). A “progressista” cidade de Uberlândia é uma delas.

Visconde de Savarry, com a inclusão de algumas situações propostas por Salazar e outras surgidas nos ensaios:

Não era texto dele (de Wagner Salazar), nem houve adaptação escrita, foi o texto do Savarry que era uma coisa esquisita demais pra nós, uma hora está acontecendo uma coisa, noutra outra coisa e está tudo junto. Era um Robson Crusóe numa ilha deserta e de repente tinha um Oscar! No meio desta história toda, ele me coloca uma entrega de Oscar com tradução simultânea, isso é dele, isso realmente era texto do Wagner, mas que não era escrito, ele falava pra gente, a gente capturava e dava o texto nos ensaios. Era tudo quadro pequeno e ele também aproveitava as bobeiras que saiam na hora (PITA, 2012).

Novas “bobeiras”, improvisos inéditos do grupo, aconteciam a cada apresentação, divertindo visivelmente as pessoas que assistiam e as que encenavam a peça.



OS PIRATAS

Figura 12: Desenho de Salazar para o cenário de **Vinte Anos de Amor e Aventura** de Visconde de Savarry. Projeto apresentado pelo *Grupo Elenco da UFU* para a Pró-Reitoria de Extensão da UFU em 1987. Arquivo de Lília Pita.

Avaliando a importância do trabalho de Salazar para o teatro de Uberlândia, Lília Pita ainda declara:

Foi ele que primeiro chegou com essa ideia de pós-modernismo aqui em Uberlândia, eu nunca tinha ouvido falar nisso na vida. De movimento Kitsch, que era uma coisa brega, de coisas de vanguarda, figurinos de vanguarda, maquiagem de vanguarda. Saiu

daquele café com pão de todo dia, daquela representação que tinha nos teatros, daquilo tudo muito quadradinho, né?! Na época era tudo muito quadradinho, ia lá o ator apresentava aquela coisa naturalista. Ele não! Ele saiu daquele espaço naturalista da época que tinha aqui, e entrou com essa vanguarda (PITA, 2012).

A última direção de Salazar para o *Grupo Elenco da UFU* foi a de **Laços**, no ano de 1989, um espetáculo concebido por ele para Ana Cláudia Bonfim, Flávio Goulart, Lilia Pita e Maria Amélia Fernandes, atores aos quais havia sido reduzido o grupo, além de Edicel e Costinha que estiveram na equipe técnica. O espetáculo teatral **Laços** teve como ponto de partida para seu roteiro **Laços**, um livro de poemas de Robert Laing, mas também foi usado de Botho Strauss, **O Grande e o Pequeno**; de Peter Handke e Frans Xavier Froetz, **Terror e Medo na RFM**; de Hans Hagnus Enzensberger, **Eu Falo Dos Que Não Falam**; de Clarisse Lispector, **Água Viva**; além de poemas do próprio Salazar. O texto final da montagem era “um tratado sobre as relações humanas e principalmente do indivíduo para consigo mesmo” (SALAZAR, s/d). No projeto de *Laços*, está escrito:

Através do estudo da obra de Robert Laing, psicanalista americano, descobrimos que, dentro de um vocabulário restrito, ele escrevia pequenos poemas que trabalhavam com conteúdos psíquicos de extrema profundidade. É assim que tentamos reaprender o valor da palavra através do esvaziamento da mesma e da revalorização do discurso enquanto mensagem, enquanto comunicação (SALAZAR, s/d).

Para um teatro que revalorizasse a palavra, Salazar criou, além de textos “enxutos”, imagens de muita expressividade. Em **Laços**, os personagens ficavam apartados uns dos outros, a imagem de isolamento, de falta de relação e comunicação entre eles e com o ambiente externo, incomodou a quem assistiu à peça. Depois desta montagem houve o rompimento de Wagner Salazar com o *Grupo Elenco da UFU* que remontou **Laços**, a seu contragosto, com direção de Amadeu Lamonier e com a substituição das atrizes Ana Cláudia Bonfim e Lilia Pita por Sandra Zuliane e Vitorino Cence.

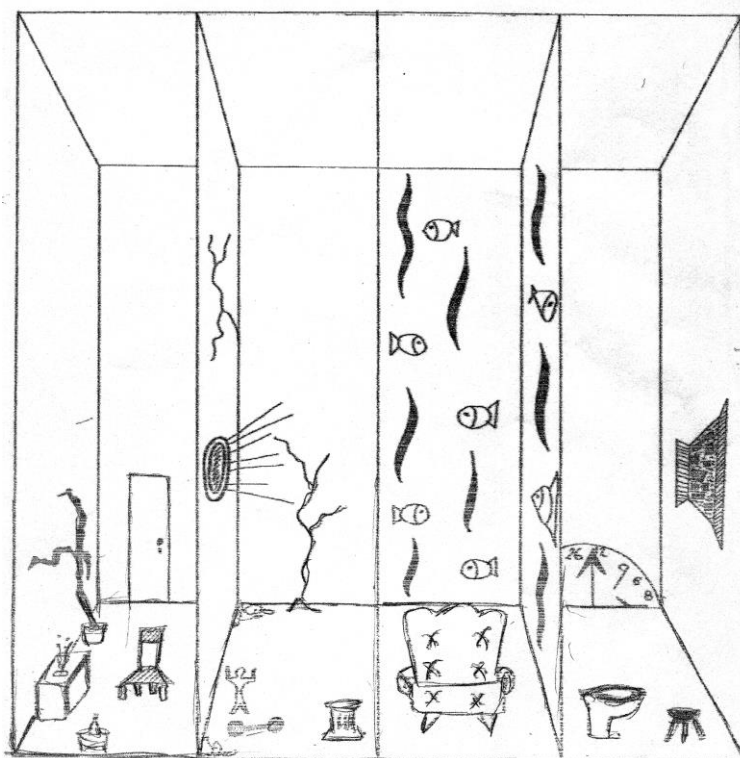


Figura 13: Desenho de Salazar para o cenário de **Laços**, espetáculo encenado pelo *Grupo Elenco da UFU*, com textos e poemas de Salazar e de outros autores. Projeto de **Laços**, 1990. Arquivo de Maria Amélia Fernandes.

**Ifigênia**, a segunda montagem em que Wagner Salazar investiu, como diretor e dramaturgo, na releitura de mitos gregos, fez, em 1989, sua estreia no Teatro Dias Gomes de São Paulo (SP) e depois foi apresentada em Uberlândia (MG), em 1990, no Festival do Teatro Vera Cruz, realizado por Salazar. Esta encenação deixou inebriado quem a assistiu por conta das interpretações, climas e imagens criados por Salazar e pelas atrizes Lavínia Pannunzio e Regina França. Tanto em **Medéia - O Dramaticulo**, quanto em **Ifigênia**, a linguagem do encenador encontra a sua maturidade, sua plena realização. Na peça *Ifigênia* e sua mãe *Clitemnestra* fomentam a discussão entre direito divino e direito humano:

Reside aqui uma grande oportunidade para se discutir ética e esteticamente a figura do jovem herói neste fim de século, num momento em que se é sacrificado pela máquina estatal, capital, social e psico-sexo patológica (SALAZAR, 1989).

O aniquilamento do sujeito por estruturas e motivos alheios a sua vontade foi tema recorrente na obra do dramaturgo, em **Ifigênia** pode-se fazer a leitura de que o autor faz referência a AIDS. Esse texto, escrito após a concepção de **Medéia - O Dramaticulo**, trata-se da continuidade e aprofundamento de um

“estudo prático” do autor acerca de algumas figuras trágicas, onde este “analisa o mito moderno da falta de identidade e da consequente necessidade desta” (SALAZAR, 1989).



Figura 14: Lavínia Pannunzio e Regina França em *Ifigênia* de Wagner Salazar. Teatro Vera Cruz de Uberlândia (MG), 1990. Foto de Marlucio Ferreira. Arquivo da família Rodrigues.

A atriz uberlandense Lavínia Pannunzio, que fez *Clitemnestra*, a mãe que leva para a morte a jovem filha, *Ifigênia*, personagem que na concepção de Salazar, diferentemente da de Eurípedes, tem consciência que será sacrificada, relata o que para ela foi a realização, em 1989, da montagem de *Ifigênia* e também como hoje vê a dramaturgia de Salazar:

A gente convivia aqui, eu estava em São Paulo nessa época. Eu não conhecia o Medeia (Medéia - O Dramaticulo) nessa época, mas eu estava muito interessada no universo mental do Wagão. O Wagão era muito inteligente, muito curioso e poético demais. Eu estava conhecendo o teatro há pouquíssimo tempo, eu conhecia pouquíssimos dramaturgos, mais eu sabia da poética que o Wagão tinha como dramaturgo. Ele era o cara mais original que eu conhecia, então eu queria muito fazer uma peça com ele [...] a gente fez uma temporada de *Ifigênia* em São Paulo, nesse teatro horrível (Teatro Dias Gomes), de uma forma meio vulnerável porque a peça era muito diferente do que se produzia em dramaturgia no Brasil, porque isso foi depois da abertura, então eu tenho a impressão de que todos os autores que ficaram parados, uma geração inteira que escreveu e não montou veio à tona, e apareceram alguns novos dramaturgos também. Eu tenho a impressão que o Brasil estava meio rançoso em dramaturgia, estava meio dormido, pouco treinado, então vem o Wagão com esse negócio todo diferente! [...] O texto do Wagão foi muito inovador para uma época que a dramaturgia estava caretinha

demais, começando a andar depois de trinta anos de ditadura militar. Hoje, em 2012, a gente sabe que o mundo inteiro estava (naquele período) explodindo de inquietação em dramaturgia e produzindo textos de dar nó no cérebro de qualquer um, a gente só não sabia disso aqui e não exercitava isso aqui, mas existia na França, Estados Unidos, Londres, Itália e Espanha. O mundo todo estava pipocando em novas poéticas e o Wagão, de alguma maneira, estava sintonizado com isso! (Pannunzio, 2012)<sup>18</sup>.



Figura 15: Lavínia Pannunzio e Regina França em **Ifigênia** de Wagner Salazar. Teatro Vera Cruz de Uberlândia (MG), 1990. Foto de Marlucio Ferreira. Arquivo da família Rodrigues.

Também em 1989, Salazar participa da montagem da ópera **Don Giovanni**, produzida pelo Governo do Estado do Paraná, por meio da Secretaria de Estado da Cultura. Ele faz parte da equipe de Marco Antônio Lima que assinou a cenografia desta montagem de **Don Giovanni** que foi apresentada de 26 a 30 de maio de 1989 no Teatro Guaíra de Curitiba PA.

<sup>18</sup> Entrevista concedida ao autor, em 2012.

Ainda no ano de 1989, Salazar é convidado pela *Cia Teatral Avatar* de Salvador (BA), para adaptar e dirigir **Viva O Povo Brasileiro** de João Ubaldo Ribeiro, que estreou no Teatro Gregório de Matos em 27 de outubro. Segundo a Tribuna da Bahia de 15 de setembro, esta foi a primeira adaptação do livro de Ribeiro para o teatro. A matéria assim se refere a Salazar:

Wagner não é o tipo de diretor que trabalha com estorinha. Ele usa as informações praticamente só como roteiro e cria sua linguagem explorando bastante a musicalidade das palavras. No final das contas, a coisa fica assim tipo uma recriação livre em cima do livro. “Tento trabalhar imagens e arquétipos do livro” Para esse trabalho “escolhi alguns trechos mais determinantes”. Segundo Salazar as pessoas não devem esperar um teatro realista com começo meio e fim, Viva o Povo Brasileiro será um espetáculo absolutamente sensorial [...] (TRIBUNA DA BAHIA, 1989).

Para esse e outro jornal de Salvador Wagner Salazar faz referência ao conceito de arquétipo como um elemento importante de sua metodologia de trabalho, pois “Para ele João Ubaldo não construiu uma história sobre o Brasil, mas abordou uma mitologia, onde os personagens são arquétipos, e é desta maneira que pretende abordá-los.” (PORTELA, Correio da Bahia, 1989). Na montagem de **Despertar da Primavera**, na qual Salazar foi assistente de direção de Ulysses Cruz na EAD, o método de trabalho tinha como uma das referências também o conceito de arquétipo de Carl Jung. Entretanto, diferentemente daquele diretor, Wagner Salazar buscou ainda mais a apreensão sensorial de seu teatro por parte do espectador, para isso em suas encenações criou imagens que significassem por elas mesmas, desorientou os sentidos e fez uso da não linearidade na narrativa, práticas que caracterizam a pós-modernidade e que, a meu ver, Salazar incorporou às que havia conhecido e desenvolvido com Ulysses Cruz em 1985.

Em 1990, Wagner Salazar volta a morar em Uberlândia, sua grande disposição para o trabalho faz com que rapidamente se dedique a direção de **O Hierofante**, espetáculo com textos de Heiner Müller, Fernando Pessoa, Samuel Beckett e Shakespeare que estreou em 28 de abril no Teatro Vera Cruz, com o ator Flávio Arciole e a atriz, bailarina e coreógrafa Fernanda Bevilaqua no elenco. Conforme o Jornal Primeira Hora de 27 de abril de 1990, a linha condutora do espetáculo era a “revelação dos mistérios da consciência” e nele Salazar dizia que, “não dá pra fazer teatro ingênuo numa época como a nossa, de caos, pré-apocalíptica”.



Figura 16: Flávio Arciole, Fernanda Bevilaqua (ao fundo) e Fernandinha em **O Hierofante**, textos de vários autores com direção de Wagner Salazar. Teatro Vera Cruz de Uberlândia (MG), 1990. Foto Marlucio Ferreira. Arquivo de Flávio Arciole.

Fernanda Bevilaqua, além de ter sido responsável pela preparação corporal do espetáculo, atuou também em duas cenas, uma na qual dançava um tango, referência dela e do diretor a Pina Baush e outra em que atravessava nua e lentamente o palco com o corpo maquiado de branco, coberta por um corte de organza branca, em uma postura física que, ao assistir a gravação em VHS da encenação, percebe-se certa proximidade com a do Butoh de Kazuo Ono. A performance de Bevilaqua nos remete ainda ao tempo dilatado de passagens deste tipo existentes em encenações de Robert Wilson. O **Hierofante** contou também com a participação de Fernandinha, uma bailarina adolescente que fez a tradução da letra de uma música que Arciole cantou para LIBRAS<sup>19</sup> e também o personagem de uma criança que usava balanço de cordas sobre o palco. Em entrevista, Bevilaqua fez a seguinte declaração a respeito de sua atuação em **O Hierofante**:

Eu sou alucinada pela Pina Baush e ele era mais ainda. Ele assistiu ao espetáculo Sagração da Primavera da Pina Baush e disse que foi uma das coisas mais emocionantes que ele viu na vida! [...] O Wagão trabalhava era com dança, por isso que eu me dei tão bem com ele... era teatro, mas a questão corporal dele era minuciosa, ele enxergava as paisagens e eu aprendi muito com ele [...] o trabalho com o gesto, com o mínimo e com a minúcia. [...] Ele tinha uma coisa imagética, ele tinha a coisa da paisagem [...] eu estou chamando de paisagem uma cena que não tem palavras, mas tem

<sup>19</sup> Linguagem Brasileira de Sinais.



uma tessitura que transporta (o espectador)! [...] O Wagão é que trouxe pra mim de fato o sentido da dança contemporânea [...] ninguém me ensinou mais sobre a dança contemporânea do que o Wagner, ele trouxe (para Uberlândia) elementos que hoje eu vejo nos discursos de pessoas tidas como as mais contemporâneas. Tudo de mais contemporâneo que Sthivie Grenner fala, que a Helena Katz hoje fala, que a Marta (Soares) faz e que outros artistas fazem, eu olho e penso: o Wagão já propunha isso! (BEVILAQUA, 2012)<sup>20</sup>.

Um teatro imagético que almejava transportar o espectador para um ambiente de sonho e de alucinação, também foi desenvolvido por Wagner com o *Núcleo Teatral Elenco II. Fala Comigo Doce Como a Chuva* de Tennessee Williams foi apresentado apenas um mês depois de **O Hierofante**, nos dias 26 e 27 de maio de 1990 na Mostra do Teatro Vera Cruz. No elenco estavam as atrizes paulistas Miriam Rinaldi e Regina França e também os atores Renato Mismeti e Flávio Arciole de Uberlândia, que juntos encenavam também **Noite** de Harold Pinter. O espetáculo contou ainda com a participação dos alunos-atores da Oficina do Teatro Vera Cruz.



Figura 17: **Fala Comigo Doce Como a Chuva** de Tennessee Williams com direção de Wagner Salazar. Teatro Vera Cruz de Uberlândia (MG), 1990. Foto de Marlucio Ferreira. Arquivo da família Rodrigues.

Nesta peça Salazar faz uma referência às encenações de Gerald Thomas. O diretor uberlandense colocou cortinas de filó no palco, recurso que deu às cenas, junto com uma leve difusão de fumaça, aparência de projeção cinematográfica,

<sup>20</sup> Entrevista concedida ao autor, em 2012.

um efeito bastante usado por Thomas em suas encenações com a *Companhia Ópera Seca*. A respeito dessa montagem de Salazar nos conta Arciole:

Na direção de **Fala Comigo Doce Como a Chuva**, que não passa de um diálogo entre os dois personagens, ele simplesmente cortou qualquer contato físico. A encenação era muito interessante porque ele me colocou num ponto do palco e a outra personagem em outro ponto completamente diferente, e a única luz que existia que iluminava esses dois era uma televisão ligada, de costas para o público, cuja imagem iluminava esses dois em cena. Eu terminava esse texto dentro de uma banheira coberta de gelo, de cuecas numa alucinação total (ARCIROLE, 2012)<sup>21</sup>.

A relação artística de Flávio Arciole e Wagner Salazar foi extremamente significativa para ambos. Arciole é ator de tradição dramática e musical, atua na cidade desde os anos de 1970, tendo influenciado toda uma geração de atores locais com uma produção, muitas vezes, baseada na estética realista/naturalista e também com óperas<sup>22</sup>. O encontro dos dois artistas, que pode ser visto como uma relação entre a vanguarda da encenação e a tradição dos atores dramáticos, ou ainda do teatro das imagens e da expressividade física de Salazar com o teatro musical de Arciole, rendeu bons frutos para a cena Uberlandense daquele período.

---

<sup>21</sup> Entrevista cedida ao autor, em 2012.

<sup>22</sup> A Universidade Federal de Uberlândia montou, a partir dos anos de 1980, treze óperas que tiveram a direção geral da professora Edmar Ferreti da Faculdade de Música e a participação, em quase todas, do ator e tenor Flávio Arciole como solista.

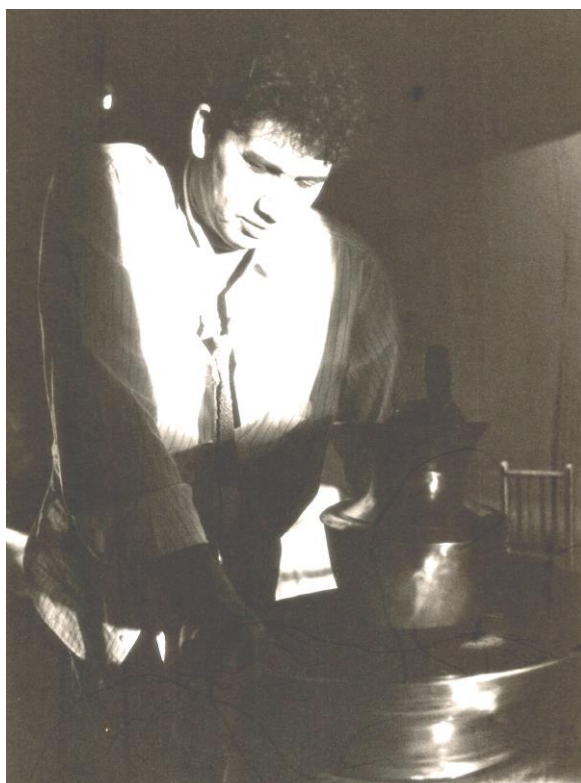


Figura 18: Flávio Arciole em **Fala Comigo Doce Como a Chuva** de Tennessee Williams, direção de Wagner Salazar. Teatro Vera Cruz de Uberlândia (MG), 1990. Foto de Marlucio Ferreira. Arquivo da família Rodrigues.

A Oficina e a Mostra do Teatro Vera Cruz faziam parte de um projeto concebido e realizado por Salazar em parceria com a Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia. Aconteceu, porém, um conflito envolvendo o diretor e a secretária de cultura daquele período que foi noticiado em jornais locais. Segundo o que foi impresso na coluna Variedades do Correio em 25 de abril de 1990, teve início em 5 de maio do mesmo ano “o curso técnico de ator promovido pela Secretaria Municipal de Cultura”, que foi ministrado por Wagner Salazar. Na ocasião foram oferecidas 20 vagas para o curso que aconteceria nos moldes da Escola de Arte Dramática da USP com o objetivo de propiciar formação teórica e prática. A seleção para a oficina aconteceu através de prova escrita de gramática, interpretação de texto, redação e ainda um teste de palco. Salazar convidou para as aulas inaugurais da Oficina do Teatro Vera Cruz a atriz Cida Almeida e o ator Leopoldo Pacheco da *Cia São Paulo- Brasil*. Com os alunos deste projeto Salazar criou o *Núcleo Teatral Elenco II*.

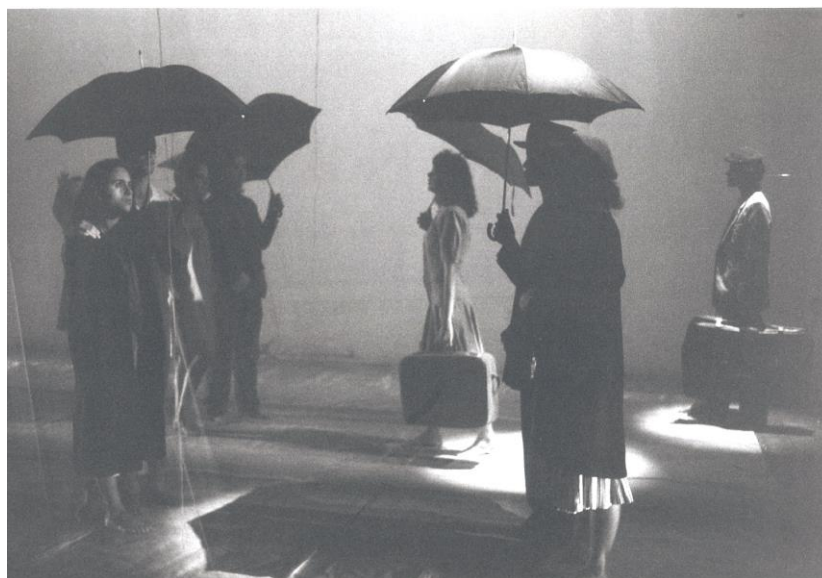


Figura 19: Alunos da Oficina do Teatro Vera Cruz em **Fala Comigo Doce Como a Chuva** de Tennessee Williams com direção de Wagner Salazar. Teatro Vera Cruz de Uberlândia (MG), 1990. Foto de Marlucio Ferreira. Arquivo da família Rodrigues.

Durante a execução do projeto coordenado por Salazar, a Secretaria Municipal de Cultura dá fim à parceria que havia estabelecido com a mostra de espetáculos e a oficina que estavam acontecendo. O Festival de Teatro Vera Cruz trouxe para Uberlândia os espetáculos: **Crack** da *Cia Cidade Muda*, **Ifigênia** com o *Teatro Íntimo* de SP e **Medéia – O Dramaticulo** da *Cia São Paulo Brasil*, e ainda apresentou **Fala Comigo Doce Como a Chuva**, que Salazar adaptou, produziu e dirigiu com alunos da Oficina do Teatro Vera Cruz, o *Núcleo Teatral Elenco II*, e atores convidados.

Salazar, por conta desse boicote, procura a imprensa local e o Jornal Primeira Hora publica uma matéria de capa sobre o assunto intitulada: **Uberlândia Só Dá Vaca, Gado, Mas Não Dá Cultura**. Entrevistado para essa matéria, Salazar, além de dizer que para o projeto havia conseguido que grupos profissionais da cidade de São Paulo se apresentassem em Uberlândia pela quantia simbólica arrecadada na bilheteria, critica a relação da cidade com seus artistas:

Uberlândia podia ser um centro cultural. Eu conheço no mínimo quinze artistas – se você quiser eu posso citar os nomes, que foram embora da cidade e que se estivessem aqui a gente teria até quatro produções fantásticas por ano. E temos bailarinas ótimas que foram embora. Todo mundo vai embora de Uberlândia porque é uma terra ingrata, infértil – ela só dá gado, muito gado, mas não dá cultura (JORNAL PRIMEIRA HORA, 1990).

É possível ler nas linhas e entrelinhas da matéria, que Salazar usa a palavra gado para, além de falar da prática da pecuária na região, referir-se às pessoas que são passíveis a comandos e têm gostos e atitudes padronizados. Uberlândia, da mesma forma que outras cidades construídas em territórios de passagem, tem população formada, em grande parte, por pessoas que estabelecem vínculos prioritariamente econômicos com o local e que, por essa razão, não valorizam a arte na cidade produzida. Por outro lado, os uberlandenses, que, muitas vezes, em atitude pseudocosmopolita, declaram preferir o que é produzido nos grandes centros, também desconsideram os artistas e a produção cultural local, absorvendo, da mesma forma que grande parte dos de outros lugares oriundos, o que massivamente lhes é imposto.

Sobre o teatro que fez e nele acreditou Wagner Salazar diz na mesma matéria:

No meu teatro eu tento criar imagens bonitas porque vamos ver ainda tanta coisa feia. E como ninguém mais consegue ler, ler boa literatura, o público já é incapaz de ouvir um texto. Se eu montar Shakespeare hoje sou louco, porque ninguém entende o que ele está falando. Ninguém tem pique para ouvir texto, a não ser que seja assim; “me passa a bolacha”, ou “a Verinha não veio” – que são os textos da novela das oito. As pessoas ouvem o texto da “Rainha da Sucata” e acham que vão chegar no teatro e ouvir a mesma coisa. Só que o teatro é espiritualidade, não no sentido religioso mas no sentido de que a gente tenta atingir a alma humana, em uma hora, o que pode até ser pretensioso demais (JORNAL PRIMEIRA HORA, 1990).

A mudança na forma da percepção das pessoas, causada pelo advento da televisão e pela falta de leitura, motivaram o diretor a optar por um teatro repleto de imagens. Em 1990 o computador e a internet ainda não estavam em nossas casas como hoje. A internet tem colaborado para que a percepção humana, no século XXI, esteja ainda mais horizontalizada do que a descrita por Salazar.

A respeito do descompasso que viu entre a população de Uberlândia e as pessoas que aqui trabalham com arte e sobre os motivos que o levavam a atuar na cidade, Salazar diz:

Eu sempre tive um lado meio “babaca” de achar que tenho um compromisso com Uberlândia que é a minha cidade, e que eu tenho de vir pra cá e mostrar a minha arte. Só que as pessoas daqui não estão interessadas nisso, elas gostam de Feniub, de sambão, de João Mineiro e Marciano, de show no UTC, de concurso de lambada, desfile de biquíni no Praia...Quer dizer ainda

é uma cidade ruralista, coronelista, mal administrada. E ninguém faz nada (JORNAL PRIMEIRA HORA, 1990).

Esta matéria foi publicada no Jornal Primeira Hora, que não mais existe, porque este tinha uma postura política de esquerda e fazia oposição à administração municipal daquele período. Caso contrário, em outros órgãos da imprensa local, uma matéria deste tipo jamais seria divulgada por conta de declarações como a acima colocada e também como a seguinte:

Somos nós que fazemos a história; isso que eu estou fazendo aqui é história – dando uma entrevista – é história. Mas essas pessoas não querem fazer história, elas querem ganhar o salarizinho delas – sei que vão me odiar quando lerem isso, mas é minha responsabilidade enquanto artista tocar nesses pontos. Não temos uma política cultural em Uberlândia. Precisamos acordar, ser mais corajosos – porque afinal é o nosso dinheiro, é com o imposto que pagamos que eles são pagos, e eles têm de mostrar serviço (JORNAL PRIMEIRA HORA, 1990).

Nessa época, cogitou-se que o motivo que havia levado a secretária de cultura voltar atrás em relação ao apoio que se comprometera a dar ao projeto de Salazar, estaria relacionado ao fato do artista ser portador do vírus HIV. Salazar foi vítima da AIDS num período em que já havia informações sobre as formas de contágio do vírus, entretanto essas não eram massivamente divulgadas como posteriormente foram e a isto ainda se juntou, para aumentar a desconsideração com que o artista foi tratado, ideias limitadas em relação aos processos empreendidos por um grupo na criação de um espetáculo teatral. Na matéria, Salazar toca no motivo que estava por trás do boicote ao projeto:

Estamos no fim do século XX. As palavras chaves dessa época são responsabilidade e compromisso. Temos doenças que matam a população, que exterminam a raça [...] Quando eu comecei a fazer teatro nos anos 80, ainda tinha um resquício de anos 70, quando fazer teatro era uma coisa “muito louca” – porque o fenômeno “hippie” só chegou aqui naquela época. Então era aquela coisa de fazer laboratório, apagava a luz e “vamos nos conhecer”, e aí pintava de tudo, porque as pessoas não tinham preparo técnico para dar esses cursos. E eu digo sempre às pessoas que teatro não é “muito louco” nesse sentido (JORNAL PRIMEIRA HORA, 1990).

A disposição do encenador para o trabalho artístico, depois desse incidente diminuiu, mas, apesar disso, em 1991, Salazar faz a criação dramatúrgica de **O Processo** baseada no livro de Kafka e na adaptação teatral de André Gide, que foi montada pelo *Grupo Amostra* de Uberlândia, com quinze atores em cena e

direção de Flávio Arciole. Essa montagem foi produzida por Carlinhos Sá e Cássio Matos, dois atores uberlandenses, criadores da K Produções que ofereceu pagamentos mensais e porcentagem da bilheteria para todos os envolvidos, numa época em que em Uberlândia não se trabalhava com leis de incentivo. Sobre este espetáculo disse Flávio Arciole:

O Wagão fez este texto pra gente já num período em que ele estava no hospital, eram restritas as visitas, mas era muito alegre, foi um momento que a gente brincou muito e se divertiu [...] ele falava assim: “Flávio”, com aquele jeitão dele, “isso aqui você já contou, já falou uma vez não precisa falar mais!” E foi cortando uma série de coisas, ficou um texto extremamente bonito [...] toda a dramaturgia do texto do André (Gide) estava ali, mas de uma forma resumida [...] ele me orientou também muito na parte de direção do espetáculo. O espetáculo ficou completamente limpo, plasticamente ficou minimalista, tinha pouquíssimos elementos cênicos. Eu construí uns cubos, uns módulos e os personagens viviam dentro daquilo. Ao mesmo tempo que aquilo era uma jaula, aquilo já virava uma mesa [...] ele me deu também uma linha de pesquisa para o figurino, que era uma coisa completamente limpa, só usei preto e cinza e deu um efeito muito bom, plasticamente resolveu e deu toda uma estranheza que é do texto do Kafka, do processo pelo qual o personagem passa (ARCIROLE, 2012).

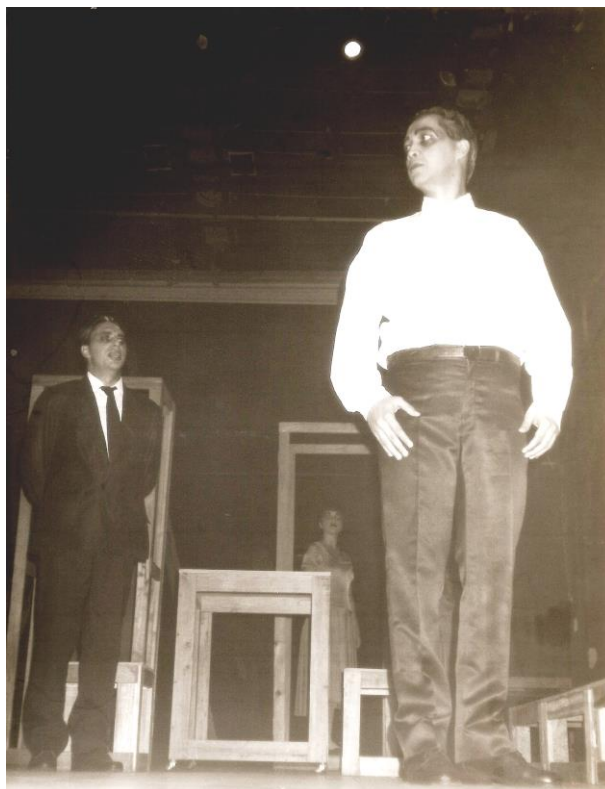


Figura 20: Ivens Tilman e Cássio Matos em **O Processo**, direção de Flávio Arciole, criação dramática de Wagner Salazar a partir de Kafka e André Gide. Realização do Grupo Amostra e K Produções. Teatro Vera Cruz de Uberlândia (MG), 1990. Arquivo de Carlinhos Sá.



O último texto teatral que Salazar concebe é **Anjo**, encenado pela *Cia São Paulo- Brasil* que fez estreia no Espaço Off de São Paulo em 16 de agosto de 1990, se apresentou posteriormente no Espaço Versátil do Fashion Mall na cidade do Rio de Janeiro, com também representou o Brasil no Festival Internacional de Manzaes na Colômbia. **Anjo** teve no elenco Sofia Papo e Guilherme Leme, preparação corporal e coreografia de Deborah Colker, cenografia de Marcos Pedroso, Figurino de Fernanda Fernandes, Iluminação de Cibeles Forjaz e Guilherme Bonfanti, trilha sonora de William Pereira e direção de Leopoldo Pacheco.

**Anjo**, livremente inspirado na **Divina Comédia** de Dante, foi escrito por Salazar a pedido de Guilherme Leme que assina o roteiro original e também faz o personagem de “um homem universal em sua versão contemporânea”. No release distribuído para a imprensa para a divulgação de **Anjo** está escrito que esse homem

Traz em si o peso de um século, de um milênio. Oprimido pela incerteza, pelo medo, pela insegurança, nosso homem cai nas trevas, no seu próprio abismo. Encontra-se perdido, vazio, nulo. Grita um socorro, uma prece. Aparece então um anjo, um lindo anjo fêmea; iniciam assim uma viagem pelos labirintos da razão. Essa viagem, no entanto, é interrompida por uma paixão. O anjo apaixona-se pelo homem e usa seu lado caído, de anjo caído, para seduzi-lo (release de Anjo, 1990).



Figura 21: Guilherme Leme e Sofia Papo em **Anjo** de Wagner Salazar, direção de Leopoldo Pacheco. *Cia São Paulo - Brasil*. Espaço Off de São Paulo (SP), 1990. Foto de autor desconhecido. Arquivo de Sofia Papo.



Wagner Salazar “bate asas” em sete de junho de 1991, aos 25 anos de idade.

Após sua partida, um dos textos de Salazar, o ainda inédito **Um Lance de Dados**, é montado pelo *CIA - Centro de Investigação Artística*, filiado à Rede Latino-Americana de Produtores Independentes de Arte Contemporânea e também à Rede Brasil. Este grupo era composto de artistas radicados em Campinas (SP) oriundos de diversas áreas que, juntos, procuravam por novas linguagens. A peça, que traz fatos em várias versões sobre a vida de uma mulher numa narrativa fragmentada e não linear, é para seu autor um “corredor escuro com grande valor significativo parecendo levar a lugar algum. Uma metáfora sobre a liberdade e os labirintos da consciência humana” (SALAZAR, s/d). Adilson Siqueira dirigiu a montagem deste texto que foi apresentada também em outras cidades. No elenco estavam Aline Soares, Dimas Restivo, Lavínia Pannunzio e Ricardo Romero, em cena também atuavam os músicos Giba G., Handel e Cabeto Rocker, a preparação corporal foi feita por Selma Alexandra, a divulgação por Cláudia Raya, produção geral era de Marcos Caloy.



Figura 22: Lavínia Pannunzio em **Um Lance de Dados** de Wagner Salazar, direção de Adilson Siqueira. *Cia – Centro de Investigação Artística* de Campinas (SP). Foto de autor desconhecido. Arquivo de Lavínia Pannunzio.

No programa da peça Adilson Siqueira faz a seguinte descrição da encenação de **Um Lance de Dados**:

Quatro vidas se cruzaram, um dia e outros mais, em algum lugar. Quatro vidas desejosas do máximo de sensações num jogo onde perder ou ganhar não tem mais valor algum. O jogo pelo jogo, esbarrando nas minúcias do dia-a-dia até se tornar insuportável. Ninguém sai. A ousadia de sair se transfigura na massacrante sensação da roleta russa. Homicídio? Suicídio? [...] inserido num cenário labiríntico, como cartas na mesa, o público busca o melhor ângulo de visão tal qual jogadores ávidos por saber as cartas dos adversários. O jogo se passa a sua frente, mas também entre eles e às suas costas. Descansar jamais. Apenas jogar e seguir jogando (SIQUEIRA, programa da peça s/d).

Estas palavras de Siqueira até parecem fazer referência a Wagner Salazar, pois o dramaturgo nunca deixou de produzir. Até mesmo nos dias em que esteve internado em tratamento médico trabalhou na adaptação de **O Processo** para o *Grupo Amostra* e na concepção **Anjo** para a *Cia São Paulo - Brasil*. O artista, a despeito de tudo, jogou e seguiu jogando até o último dia em que aqui esteve.

Para refletirmos a respeito dos significados referentes à figura de Wagner Salazar na memória da cidade de Uberlândia, um fato se apresenta como importante. No ano de 2002, aconteceu uma revitalização da lei municipal de incentivo à cultura, que passou a se chamar naquele ano Lei Wagner Salazar. Esta lei não havia sido utilizada até então e a assessoria administrativa da Secretaria Municipal de Cultura, que nesse período teve como secretária Lídia Maria Meirelles que pertence a um grupo político distinto do que estava na administração municipal no ano de 1989, empreendeu a modificação de alguns aspectos que travavam sua utilização, tendo como base elementos da realidade local e como referência a Lei Municipal de Incentivo à Cultura da Cidade de Betim (MG). A presidente da comissão que realizou esse trabalho, Cesária Alice Macedo, justificou desta maneira a escolha do nome de Salazar para a lei:

Foi para reiterar a importância do trabalho dele para a cidade de Uberlândia e também para contrapor ao reacionarismo, à indisposição de uma parte da cidade que o condenava por ser uma figura crítica (MACEDO, 2012)<sup>23</sup>.

Devido à alternância entre grupos políticos na administração municipal, não mais se faz referência à Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Uberlândia como

---

<sup>23</sup> Entrevista concedida ao autor em 2012.

Lei Wagner Salazar. Obviamente não interessava ao grupo político que, depois da saída do que deu nome à lei, esteve na administração municipal até 2012 e é partidário do que estava em 1989, que se revitalizasse na memória da cidade a imagem do artista que declarou que Uberlândia era mal administrada e que não havia na cidade políticas públicas de cultura. A respeito dos usos que se faz da memória nas sociedades, é pertinente trazer uma das reflexões de Peter Burke a esse respeito:

Para entender os mecanismos da memória social, talvez valha a pena examinar a organização social do esquecer, as regras de exclusão, supressão ou repressão e a questão de quem quer que esqueça o quê e por quê. Em suma, a amnésia social (BURKE, 2000).

É preciso revitalizar, independentemente de qualquer política partidária, na memória social, contribuindo com o registro e análise da história artístico-cultural da cidade de Uberlândia, a obra e os significados da trajetória de um de seus grandes artistas que, conforme foi aqui relatado, em apenas vinte e cinco anos de vida, escreveu quatorze peças teatrais, fez a concepção dramaturgica de outras seis, dirigiu doze espetáculos, ministrou oficinas de formação e ainda foi ator em rádio novelas, cinema e em várias encenações. Além de criticar padrões de comportamento e de desenvolver, com os atores e atrizes com os quais trabalhou, e apresentar, para públicos de cidades do Brasil e do exterior, formas inovadoras de se fazer teatro.

Para finalizar este relato sobre a vida e obra de Wagner Salazar fica aqui o registro da declaração de Fernanda Bevilaqua a respeito de uma encenação que, em 1991, o jovem artista lhe falou que gostaria de montar:

Ele queria montar um trabalho, este ele não conseguiu montar, ele foi antes. Deste ele queria participar como ator. Várias vezes ele me ligou para dizer como seria: “a cena do início já sei qual é... Eu vou ficar no palco sozinho e vai rolar aquela música do Cazuza: vida louca, vida, vida breve. Já que eu não posso te levar, quero que você me leve, leve!” (BEVILAQUA, 2012).

Salazar parecia intuir que havia muito para fazer em pouco tempo, sua produção, de qualidade e extensa para apenas 10 anos de trajetória artística, demonstra isso. Sua passagem entre nós foi rápida, mas tão brilhante que não se pode esquecer.

## 2

### **Diálogo entre Textos para Monólogos em Mito**

um estudo para o texto de Medéia – O Dramatículo

Interpretar um texto não é dar-lhe um sentido  
(mais ou menos fundamentado, mais ou menos livre),  
ao contrário é apreciar de que pluralidade ele é feito.

(ROLAND BARTHES)

Pelo título Salazar deixa entrever, antes mesmo que se leia sua peça, que fez uso de uma linguagem pautada pela intertextualidade, que sua escrita lançou mão das vozes de Eurípedes, Beckett e da mitologia grega. Para estudar este material, que não esconde as bases de sua fundamentação, foi adotado como princípio norteador a maneira com a qual Mikhail Bakhtin concebe, segundo Diana Luz Pessoa de Barros, texto. Por essa perspectiva o texto é analisado como um material que é

Tecido polifonicamente por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si, se completam ou respondem umas às outras. Afirma-se o primado do intertextual sobre o textual: a intertextualidade não é mais uma dimensão derivada, mas, ao contrário, a dimensão primeira de que o texto deriva (BARROS, 1994, p. 4).

O conceito de dialogismo em Bakhtin chama a atenção para a coexistência em toda e qualquer forma textual, de uma intertextualidade interna que a fundamenta e a define. Esta abordagem contradiz a idealizada no romantismo de gênio criador particular e único e colabora para que se compreenda a questão da autoria na contemporaneidade.

O estudo aqui empreendido tem como finalidade levantar elementos de intertextualidade interna que possam ajudar na leitura do texto de Salazar, ou seja, pretende-se investigar os materiais discursivos, conceituais e de linguagem que coexistem no texto dramático registrado pelo artista para que, desta maneira, se possa construir conhecimento acerca da fricção que Salazar promove entre tais elementos. Trata-se de uma postura dialógica em relação à concepção de

texto que vem ao encontro de um dos objetivos maiores da pesquisa que é a averiguação e estudo dos materiais e procedimentos que levaram Wagner Salazar a conceber um teatro que estava à frente de seu tempo.

## 2.1 – Duas palavras

Já no título de sua peça e com duas palavras apenas, Salazar faz referência a dois autores, Eurípedes e Samuel Beckett, consequentemente a duas formas teatrais que se relacionam a dois períodos históricos, a Tragédia Grega e o Teatro do Absurdo.

**Medéia** é uma das mais conhecidas tragédias gregas. Seu autor, Eurípedes, dentre os três principais poetas trágicos da antiguidade, foi o último que surgiu e é hoje considerado, quando comparado a Esquilo e a Sófocles, como o mais humanista, liberal, crítico do poder oficial e da religiosidade na sociedade em que viveu e, inclusive, feminista, pois em sua obra expôs aspectos universais a respeito da condição da mulher.

A tragédia **Medéia**, escrita em 431 a.C, foi inspirada no mito de **Jasão e os Argonautas**, narrativa que faz referência às grandes viagens náuticas e conquistas gregas. *Jasão*, segundo o mito, para reaver o trono de Iolco, que lhe fora usurpado por *Pélias*, seu tio, recebe deste, como condição para ter a coroa, a missão de trazer da Cólquida o *Velocino de Ouro*, mítico carneiro dourado, que estava em poder do rei *Eetes*, pai de *Medéia*. Uma nau, batizada de *Argo*, foi lançada ao mar sob o comando de *Jasão*, tendo a bordo os argonautas: 50 heróis recrutados de toda a Grécia para a difícil empreitada. Depois de muito tempo de viagem - a *Argo* chega a Cólquida, onde o rei *Eetes*, certo de que se livraria de *Jasão*, propõe-lhe como condição para lhe entregar o *Velocino de Ouro*, a execução de quatro tarefas, a saber:

Pôr o jugo em dois touros bravios, presentes de Hefesto a Eetes, touros de pés e cornos de bronze, que lançavam chamas pelas narinas e atrelá-los a uma charrua de diamante; lavrar com eles uma vasta área e nela semear os dentes do dragão morto por Cadmo na Beócia, presentes de Atená ao rei; matar os gigantes que nasceriam desses dentes; eliminar o dragão que montava guarda ao Velocino, no bosque sagrado do deus Ares (BRANDÃO, 1986, V.III, p. 183).

Estas tarefas, irrealizáveis para qualquer mortal, só poderiam ser vencidas se “o amor, que transmuta impossíveis em possíveis, aparecesse!” (BRANDÃO, 1986, V.III, p.183). Com a ajuda dos poderes mágicos de *Medéia*, que se apaixona perdidamente por ele, *Jasão* consegue, por meio de um unguento que o deixou com o corpo imune a ferro e a fogo, realizar as tarefas e pegar o Velocino. *Jasão* volta para a Grécia levando consigo *Medéia*, que na viagem desposa. Em Iolco, apesar de receber o *Velocino de Ouro* das mãos de *Jasão*, *Pélias* se nega a devolver a coroa para o sobrinho. *Medéia*, como consequência do não cumprimento do acordo por parte de *Pélias*, convence as filhas do rei a esquartejarem e cozinharem o pai numa poção mágica, sobre a qual dizia ela ser a única detentora da fórmula, afirmando que com isso o já idoso *Pélias* voltaria a ficar jovem. Para convencê-las a tal insanidade, a feiticeira transforma, num caldeirão à frente das moças, um bode velho em cordeiro. Por conta da repercussão negativa deste assassinato junto à população da cidade, *Jasão* e *Medéia*, se veem obrigados a refugiarem-se em Corinto<sup>24</sup>.

Na cidade de Corinto é que acontece a conhecida tragédia de *Medéia*. Depois de algum tempo lá morando e já com dois filhos com *Medéia*, *Jasão*, movido por interesses pessoais, resolve casar-se com a princesa *Glauce*, filha de *Creonte* o rei daquele país. *Medéia*, que não teme em demonstrar em público sua raiva pela traição do ex-esposo, é banida de Corinto, junto com os filhos, por *Creonte* temeroso que a feiticeira da Cólquida pudesse fazer mal à princesa *Glauce*, sua filha, recém-casada com *Jasão*. *Medéia* suplica e convence o soberano a lhe conceder mais um dia para que pudesse partir. Nesse espaço de tempo, fingindo aceitar as novas núpcias de *Jasão* e convencendo-o de que estaria preocupada com o futuro dos filhos, *Medéia* manda para *Glauce*, com a pretensa finalidade de que a princesa permitisse a permanência de seus filhos junto ao pai, dois irresistíveis presentes: um véu de fino tecido e uma linda coroa de ouro - ambos por ela enfeitiçados. *Glauce* ao colocá-los morre transfigurada por poderoso veneno. *Creonte*, em desespero, ao abraçar a filha, também morre em contato com as enfeitiçadas vestes de *Glauce*. Para aumentar a dor de *Jasão*, *Medéia* dando continuidade a seu funesto plano, mata os filhos que tivera com o

---

<sup>24</sup> Fonte: **Mitologia Grega**, Volume III. Junito de Souza Brandão, 1986.

herói da Argos e foge em um carro alado, presente do *deus Sol*, para Atenas, cidade comandada por *Egeu*, do qual obtivera promessa de asilo e proteção.

**Jasão e os Argonautas** tem algumas versões e diversas variantes. Isso se deve ao fato de que o mito na antiguidade grega, a princípio, circulava de forma oral, e a grande popularidade desta narrativa chamou a atenção de poetas que nesta se inspiraram. Por meio da forma escrita, alguns episódios de **Jasão e os Argonautas** perderam uma das principais características das mitologias nas sociedades antigas e primitivas: o dinamismo da oralidade, cuja movência textual as transformavam constantemente. Entretanto, é por meio desses registros, os quais modificaram os mitos para ajustá-los à forma escrita e às suas necessidades artísticas, que conhecemos o mitologema<sup>25</sup> de **Jasão e os Argonautas** e, conseqüentemente, o mitema<sup>26</sup> de **Medéia**. A versão, aqui sucintamente apresentada, fundamenta a tragédia de Eurípedes e é, por esta razão, a mais difundida.

**Medéia** de Eurípedes tem como personagens, além da protagonista, *Jasão*, *Creonte*, *Glauce*, os *filhos de Medéia*, *Egeu*, a *ama de Medéia*, *escravos do casal* e da casa real, além de um coro formado por *Mulheres Coríntias*. Das tragédias da antiguidade grega, que chegaram até os dias atuais, esta é uma das mais conhecidas.

No Brasil houve memoráveis encenações de **Medéia**. O primeiro registro de montagem profissional é de 1948, com a atriz Henriette Morineau no papel título, sob a direção de Ziembinski. Outra encenação de destaque aconteceu em 1970, quando Silnei Siqueira dirigiu Cleide Yáconis como *Medéia*. Em 1973, foi exibido o especial **Medéia** na TV Globo, protagonizado pela atriz Fernanda Montenegro, com dramaturgia de Oduvaldo Vianna Filho e direção de Fábio Sabag.

Em 1975, Paulo Pontes e Chico Buarque escreveram **Gota D'água**, uma recriação da tragédia de **Medéia** contextualiza num conjunto habitacional carioca. A personagem central é, nesta versão, uma mulher de meia idade chamada *Joana*, a qual *Jasão*, ambicioso compositor de sambas, troca pela rica e jovem filha de *Creonte*, influente bicheiro da comunidade. Em 1995, Denise Stoklos,

<sup>25</sup> Soma dos elementos antigos transmitidos pela tradição (BRANDÃO, 1986, V. I, p.38).

<sup>26</sup> Unidades constitutivas dos elementos antigos transmitidos pela tradição (ibid, p.38).



estreia sua **Des-Medeia**, espetáculo que ainda está em seu repertório de Teatro Essencial<sup>27</sup>. Mais recentemente, no ano de 2001, Antunes Filho assinou a encenação do mito em duas versões: **Medéia** e **Medéia 2**. Em 2003, o texto de Eurípedes foi montado pelo Teatro do Pequeno Gesto do Rio de Janeiro, com adaptação de Fátima Saad e Antônio Guedes. Em 2004, Bia Lessa encenou a obra de Eurípedes com Renata Sorrah e José Mayer nos papéis principais<sup>28</sup>. Motta (2011) expõe os motivos que, segundo ele, fazem com que **Medéia** desperte tanto o interesse dos encenadores:

Em suma, a tragédia possibilita um questionamento do modelo de dominação cultural e política masculina, a partir mesmo da valorização da ótica feminina. Medeia, de Eurípedes, por exemplo, é uma peça que ainda toca amplamente em problemas fundamentais para uma sociedade marcada pela “guerra dos sexos”: a desigualdade econômica, os limites da liberdade feminina fora da esfera doméstica, a condenação social do apetite sexual feminino, as leis do divórcio, a discussão dos direitos dos pais sobre os filhos, entre outros (MOTTA, 2011, p. 6).

Em **Medéia** de Eurípedes existem falas onde a personagem central, em diálogo com o coro formado por *Mulheres Coríntias*, coloca, sob um ponto de vista incomum para o tempo e a sociedade na qual a obra foi concebida, a condição da mulher, como por exemplo:

De todos os seres que respiram e que pensam, nós outras, as mulheres, somos as mais miseráveis. Precisamos primeiro comprar muito caro um marido, para depois termos nele um senhor absoluto de nossa pessoa, segundo flagelo ainda pior que o primeiro [...] (EURÍPEDES, 1976, p.15).

O discurso de Medéia que contém esta fala foi entoado por mulheres inglesas que reclamavam no século XIX o direito ao voto (Silveira, 1976) e é um dos responsáveis por Eurípedes ser considerado, na era moderna, um feminista. Outro elemento presente no texto que diz respeito a isto, é o modo como ações socialmente condenáveis, até mesmo repugnantes, são defendidas pela personagem, melhor dizendo, são apresentadas por mais de um ponto de vista, fazendo com que o receptor formule uma explicação e até, de certo modo, entenda, dentro do contexto apresentado, a opção da personagem pelo

<sup>27</sup> Conceito “no qual se unem uma reflexão sobre o teatro e a biografia da atriz”. (GUINSBURG et e al, 2006, p.136)

<sup>28</sup> Fonte: **O Espaço da Tragédia: na cenografia brasileira contemporânea**. Gilson Motta, 2011.

infanticídio dos filhos. Entretanto em outro momento, contrariando qualquer lógica em sua defesa, *Medéia* diz: “a nós outras, mulheres, a natureza fez impotentes para o bem, porém mais hábeis do que ninguém para manipular o mal” (EURÍPEDES, 1978, p. 21-22).

O discurso de *Jasão*, diferentemente do da personagem título, tem um sofisma<sup>29</sup> que não convence a respeito da legitimidade de suas ações. Um grande herói popular, o comandante da Argos, é apresentado pelo poeta como um homem medíocre, individualista e oportunista. Por outro lado, Eurípedes coloca em cena um coro de mulheres do povo e até escravos expondo opiniões sensatas e mais louváveis do que as dos protagonistas. A esse respeito se tornou famosa a declaração: “Eu represento os homens como deveriam ser, Eurípedes os representa como eles são” (SÓFOCLES, *apud* BERTHOLD, 2001, p. 110), que foi pronunciada por um contemporâneo de Eurípedes que também foi um dos grandes poetas trágicos da antiguidade grega. Margot Berthold sintetiza da seguinte forma o tratamento que cada um dos grandes tragediógrafos deu às temáticas míticas:

Enquanto Ésquilo via a tentação trágica do herói para a *hybris* como um engano que condenava a si mesmo pelos próprios excessos, e enquanto Sófocles havia superposto o destino da malevolência divina à disposição humana para o sofrimento, Eurípedes, rebaixou a providência divina ao poder cego do acaso (BERTHOLD, 2001, p. 110).

Lançar um olhar sobre **Medéia** de Eurípedes, a partir das citações, considerações e referências aqui colocadas, faz com que se perceba que alguns elementos desta tragédia foram reelaborados em **Medéia – O Dramatículo** por Salazar. Um deles, o mais evidente, diz respeito aos aspectos universais e atemporais que se relacionam com a concepção dos gêneros e a condição da mulher em nossa cultura. Outro, presente na obra dos dois autores, tem a ver com o choque entre posturas referentes a diferentes estágios do desenvolvimento da humanidade: o mundo civilizado, representado por *Jasão*, e o mundo bárbaro, ou primitivo, personificado por *Medéia*.

*Dramatículo*, segundo Carvalho (2006), foi uma expressão usada por Samuel Beckett, originariamente em francês, para fazer referência aos textos

---

<sup>29</sup> Argumento falso apresentado de forma a ser tomado por verdadeiro.

curtos escritos por ele a partir de 1963. Os *dramatículos* de Beckett, expressão mais usada em Portugal que no Brasil, são textos que trazem contribuições radicais e menos conhecidas do dramaturgo irlandês para o teatro do século XX.

Beckett, que ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1966, tornou-se mundialmente conhecido por **Esperando Godot**, peça em dois atos que escreveu em 1949, encenada pela primeira vez, em 1953, na França e publicada em Nova York no ano de 1954. O dramaturgo, principalmente devido à concepção de **Esperando Godot**, foi vinculado ao Teatro do Absurdo - denominação criada por Martin Esslin em 1961, que rotulou de maneira questionável, porém definitiva, a produção de autores como Eugène Ionesco, Arthur Adamov, Harold Pinter, Fernando Arrabal, Edward Albee, dentre outros que, como Beckett, ficaram mundialmente conhecidos em meados do Século XX, no período posterior à segunda grande guerra.

O Teatro do Absurdo, no sentido mais generalizante do termo, apresenta “a condição humana sob a atmosfera de uma angústia metafísica, denunciando a falta de sentido da existência” (GUINSBURG et al., 2006, p. 16). Porém o que a produção desses diferentes dramaturgos tem mais claramente em comum é a vinculação ao pensamento existencialista, como também a procura por alternativas, em distintas formulações, ao drama convencional.

Depois de 1963, Beckett passa a se envolver mais diretamente com a encenação de seus textos, assinando dezesseis espetáculos, além de acompanhar a direção de muitos outros. Depois que Beckett concebe **Comédia**, a sua produção

Passa a apresentar-se, ao mesmo tempo, como mais acentuadamente poética e visual. A rarefacção muito particular de seus “dramatículos” extrema um processo simultâneo de interrogação e potenciação dos diversos recursos expressivos do teatro (...) Cenários, figurinos, maquiagem, luz, som, movimento, todas essas “linguagens” surgem, nessas peças breves de Beckett, recrutadas para exercícios delicados de orquestração e de uma quase coreográfica interação, sujeitas a uma pesquisa em profundidade da sua amplitude expressiva (CARVALHO, 2006, p. 8).

Confirmando esta colocação, pode-se observar que as didascálias de *dramatículos* como: **Comédia** (1963); **Eu Não** (1972); **Cadeira de Balanço** (1980); **Catástrofe** (1982); como também as de **Vaivém** (1965); **Passos** (1975);

**Improvisso de Ohio** (1981) e **O Que Onde** (1983) - estes últimos montados pela turma de Wagner Salazar na EAD em 1986 - expressam, com precisão e muitos detalhes, a vontade de Beckett no que diz respeito à iluminação, figurinos, sonoplastia, cenário, adereços, maquiagem, ação física e ação vocal. Samuel Beckett descreveu em seus textos curtos, alguns curtíssimos, até quantos segundos deveriam ter determinadas pausas e respirações.

Wagner Salazar tinha em Beckett uma grande referência. Como ator, participou da montagem de **Esperando Godot**, no ano de 1981, em Uberlândia (MG), nessa encenação, a primeira de sua trajetória em moldes profissionais, foram realizados estudos e discussões, segundo Tavares (2012), a respeito da obra e trajetória de Beckett. Posteriormente a isso, em 1986, ano em que concebe **Medéia – O Dramaticulo**, Salazar esteve envolvido com a montagem do espetáculo de sua formatura pela Escola de Arte Dramática, no qual foram encenados quatro *dramaticulos* de Beckett.

Outro movimento, ou conceito, além do Teatro do Absurdo, é, por vezes, relacionado aos textos curtos da segunda fase, ou fase final, da produção dramática de Samuel Beckett, trata-se do Minimalismo. Este termo foi cunhado em 1965, pelo crítico de arte Richard Wollheim, para conceituar, segundo Faria (2011), o trabalho de alguns artistas plásticos estadunidenses que expuseram naquele ano obras com formas monocromáticas, geométricas e abstratas. O Minimalismo estendeu-se depois a outros territórios da arte como a música, o cinema e a dança, tendo, segundo STRICKLAND, como princípios: “uma estrutura simplificada, que utiliza um método de composição que consiste em disposições simples de unidades idênticas e intermutáveis”. (FARIA, 2011, p. 2)

Os *dramaticulos* de Beckett são frequentemente relacionados ao Minimalismo porque o autor irlandês “apropriava-se do ‘mínimo para dizer o máximo’, servindo-se de alguns recursos para induzir o seu público a compreender sua obra não somente por uma via racional” (FARIA, 2011, p. 2). Dentre estes recursos, ainda segundo Faria (ibid), baseado nas ideias de Leuchs, estão a repetição de palavras, imagens e sons, a utilização do silêncio e também o princípio da simplificação que o dramaturgo irlandês lançava mão ao fazer recortes com o intuito de destacar algum elemento da encenação. Isto acontece, a título de exemplo, em **Eu Não** (1972), monólogo no qual uma boca que profere

um discurso na terceira pessoa do singular, há neste texto indicações de Beckett para que a *Boca*, elemento central do espetáculo, seja recortada por um foco de luz, o público, desta maneira, não verá o restante do rosto e corpo da pessoa que atuar neste *dramatículo*.

Os elementos, acima e nas páginas anteriores colocados, que se relacionam a Eurípedes, ao mito e à tragédia de **Medéia**, a Beckett, seus *dramatículos* e ao Teatro do Absurdo, foram levantados a partir apenas do que o título da peça sugere, passemos então, a partir de agora, a ter como referência o restante do texto, ou o texto propriamente dito, de Salazar.

## 2.2 - O tecido

No texto dramático de **Medéia – O Dramatículo**, os primeiros registros são de marcações do autor, que, não por acaso, foram registradas em letras maiúsculas:

MÚSICA.  
AS LUZES DE CHÃO, ÂMBAR, ILUMINAM ESTE PALCO, UM AR  
ANTIGO. UM FOCO PINO SOBRE MEDÉIA, QUE DEITADA,  
REPOSTADA NOS TRAVESSEIROS DORME. ABRE OS OLHOS  
DE REPENTE. OLHA PARA UM LADO. DEPOIS PARA OUTRO  
[...] (SALAZAR, 1986, p.1).

Wagner Salazar, assim como Beckett em seus *dramatículos*, registrou como texto dramático o texto espetacular de sua peça. As didascálias de Salazar, logo de início, apresentam a iluminação, o cenário, os adereços, ação física e até mesmo, como pode ser conferido na cópia do texto em anexo, a ação vocal dos personagens (com detalhamento de intenções, tempos e ritmos) que o autor queria ver em cena. A esse respeito relatou Leopoldo Pacheco, ator que interpretou *Jasão* sob direção de Salazar:

Ele (Salazar) te dava o pulso da cena, o ritmo em que ele queria que o texto fosse falado! Ele te dava o momento que você tinha que inspirar, segurar a respiração, soltar o ar e falar o texto. Ele tinha um trabalho incrível, uma direção muito estetizante. Claro, porque estávamos vivendo um período muito estetizante [...] Ele desenhava os figurinos, era incrível! Os desenhos do Wagão eram lindos, traduziam muito do que ele queria, ele fazia um traço preto e punha lá um borrão vermelho e falava: “isto é Medéia!”. Aí ele desenhava quase uma escultura sem cabelo e falava: “Este é o Jasão! Este é o homem moderno!” A luz também faz parte deste

mesmo processo. Ele é que criou uma luz de recorte muito minimalista (PACHECO, 2012)<sup>30</sup>.

Nota-se nesta citação de Pacheco a respeito de Salazar semelhanças com a citação de Carvalho (2006) sobre Beckett. Os dois dramaturgos construíram uma poética visual por meio da equalização, bastante autoral, dos diversos materiais e mecanismos que compõem a cena.

**Medéia – O Dramaticulo**, texto original datilografado em 21 páginas, tem três partes distinguíveis. A primeira trata-se de um monólogo de Medéia, que começa e termina com o desesperado chamando desta mulher por seu companheiro. A segunda é um monólogo de Jasão, quando este navega solitário em um barco de volta para casa, após participar de uma guerra na qual morreram todos. No final, ou terceira parte, há um encontro, melhor dizendo, um confronto dos dois personagens em cenas intituladas de: Ato de Amor 1 e Ato de Amor 2.

### 2.2.1 - *Medéia*: terra e fogo



Figura 23: Cida Almeida em **Medéia - O Dramaticulo** de Wagner Salazar. Teatro Vera Cruz de Uberlândia (MG). Foto de Marlucio Ferreira para a divulgação da peça, 1990. Arquivo da família Rodrigues.

A peça de Salazar se inicia momentos depois que *Medéia* descobre que *Jasão* a abandonara, trocando-a por uma mulher mais jovem e influente. A

<sup>30</sup> Entrevista concedida ao autor em 2012.

personagem, deitada no centro no palco, tomada pela dor, chama por seu esposo:

MEDÉIA - Jasão (EM TOM NORMAL) SILÊNCIO/ VIRA PARA O OUTRO LADO LENTAMENTE, CHAMA) Jasão. (VOZ MAIS GRAVE) SILÊNCIO Jasão se foi. (SECA)  
BLACKOUT (SALAZAR, 1986, p. 1).

A partir deste momento a personagem passa a dizer seu texto em posições bem marcadas, a saber: canto direito, canto esquerdo, fundo, fundo direito, frente um lado, frente outro lado, voltando, para finalizar essa parte primeira, novamente no centro. Esses deslocamentos da personagem, segundo as didascálias, são para acontecer em *blackout*. A concepção pretendeu desta maneira, dar a *Medéia* um ar de imobilidade, uma prostração de quem ao ser abandonada parece perder a vida, sem, contudo, limitar sua atuação a um só ponto. Com essas marcações feitas pelo dramaturgo, não se verá, quando a peça for encenada, a personagem caminhando, mas apesar disto, ela estará em um palco completamente tomado por sua figura e voz, enquanto, em seu monólogo, conversa com um *Jasão* imaginário:

MEDÉIA – Jasão.  
Sim. Diferente.  
Que olhar é esse?  
Este olhar que não me procura mais.  
Vem Jasão.  
Quero te ver de perto. (TEMPO)  
Onde?  
E/ Vou com você. (T)  
Por que? Será que não existe alguém que possa cuidar  
Dos nossos filhos?  
Será? (T)  
Que guerra é esta que nunca termina?  
Será que os homens não se entendem entre si?  
Será?  
Então.  
Por que não volta?  
(QUEBRA) Volta.  
(SALAZAR, 1986, p. 1)

O monólogo de *Medéia* a apresenta num estágio-limite no qual poderia, segundo as palavras que ela mesmo diz, “cortar os pulsos com a própria boca” (SALAZAR, 1986, p. 2), uma imagem que bem sintetiza o estado emocional em que se encontra a personagem. Em aparente devaneio, conversando com um *Jasão* imaginário, a personagem se refere aos filhos como um empecilho que a

impossibilita de acompanhar o marido na guerra. *Medéia* assim toca na questão de gênero ao recusar o papel que a ela é socialmente imposto: às mulheres cabem ficar em casa cuidando dos filhos, o campo de batalha é para os homens. Há nesse momento, um direcionamento claro de sentido: é sugestionado ao receptor que passe a observar dois campos de atuação distintos - o do homem e o da mulher. Na tragédia **Medéia**, isso também acontece, Eurípedes coloca em questão aspectos do que é aceitável e condenável para ambos os sexos na sociedade e época em que viveu. A personagem, continuando o monólogo, fala da ausência e indiferença do marido, da nova mulher que este arranjava e elabora planos de vingança se referindo a uma poção, veneno e elixir que abrirá as portas de outros mundos.

Assim como o espaço, o tempo na peça também não está definido. Neste sentido, o texto de Salazar apenas faz referência a um “ar antigo”, que pode ser entendido como o tempo de um passado mítico ou de origem, tempo algum, todos os tempos, ou ainda, tempo do estado alterado de consciência no qual está a personagem. Em relação ao espaço ficcional em que se encontra *Medéia*, não há no texto referência alguma, a personagem parece estar num espaço projetado por sua alucinação, é como se o espectador penetrasse em sua mente.

Uma imagem usada por *Medéia*, em dois momentos de seu monólogo, chama a atenção. Trata-se de uma caixa onde ela diz ter guardado todas as palavras que lhe foram pronunciadas por seu ex-esposo:

Ouvir todas as tuas palavras.  
Tantas para um só homem.  
- O jeito como me falavas ao ouvido. – (Q)  
Tantas palavras! Que eu,  
Eu guardei numa caixa. [...]  
[...] Esta caixinha de palavras.  
- Tantas! (Q)  
Que você me disse  
- Tantas ! (Q)  
Que eu não tive  
como  
esquecer .  
-Tantas! (Q).  
(SALAZAR, 1986, p. 04 e p. 08)

A personagem parece, com esta fala, não se resignar, não abdicar de seu amor. Caixa é símbolo do feminino, do inconsciente e do corpo materno, ela “Encerra e separa do mundo aquilo que é precioso, frágil ou temível. Embora proteja,



também pode sufocar” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2012, p.164). Essa definição nos auxilia a perceber relações que o texto estabelece entre *Medéia* e todo um conjunto de significados referentes à caixa.

A simbologia da caixa está ligada ao mito de *Pandora* e de *Prometeu*. *Pandora* é, para a mitologia grega, a primeira mulher, que fora, por *Zeus*, ofertada aos homens. A mulher é, nesse *mitema*, um castigo disfarçado, porque a humanidade, a princípio composta apenas por homens, havia recebido de *Prometeu*, a contra gosto dos deuses do Olimpo, o conhecimento de como dominar e manipular o fogo. Como consequência de tal desobediência, *Zeus* leva a primeira mulher para viver entre os homens, entretanto *Pandora*, á princípio um presente, carrega consigo uma caixa que encerra grandes males, caixa esta que, por ordens de *Zeus*, num determinado dia abre e a partir deste momento a humanidade passa a sofrer com a fadiga e doenças que até então eram pelos homens desconhecidas. A Caixa de Pandora, desta maneira, apresenta a ambivalência do fogo: um grande bem que, assim como a paixão entre os sexos, pode causar dor e destruição. Este conjunto de significados, parte dele depreciativo em relação à mulher, pode ser subentendido na fala de *Medéia* que, ainda sobre a caixa, diz a seu *Jasão* imaginário:

Peça a ela,  
esta sua,  
amante,  
para abri-la com cuidado.  
São tantas palavras,  
Jasão,  
Tantas.  
(SALAZAR, 1986, p. 08)

A fala de *Medéia* reveste-se assim de um tom ameaçador. *Medéia* se refere aos males que vêm para aquela que acredita nas palavras e promessas de amor de *Jasão*, mas também que o mal será liberado quando ela, a detentora da caixa, for traída.

*Pandora*, por se tratar de um mito da antiguidade que trata da origem da mulher, está no que C. G. Jung denominou de *inconsciente coletivo*, constituindo, assim como outros mitos o *arquétipo feminino*. Arquétipo aqui entendido como continente de significados, onde se encontram as matrizes e também as variantes de comportamentos e de ideias que a humanidade tem independentemente da

época e cultura. *Inconsciente coletivo*, diferentemente do conceito de inconsciente, pessoal, criado por Freud, é comum a todas as pessoas, tanto porque é culturalmente herdado, quanto por estar ligado aos instintos. Salazar, com a referência que faz a *Pandora* e outras mais, valoriza a dimensão arquetípica da questão dos gêneros.

Prosseguindo com seu monólogo, a *Medéia* de Salazar relata um sonho que tivera, contribuindo para dar à peça um tom onírico. Neste sonho, *Medéia* vê dois olhos que a princípio pensava que fossem os dos filhos, depois revela que são de uma víbora que se arrasta até ela, enrola em seu corpo e lhe pica os seios. Da ferida brota uma gota de leite: veneno com o qual matará os filhos. Ela tem sobressaltos em seu sonho agitado, chama por Jasão e por ela mesma, como que evocando uma situação diferente da que vivencia.

Esta cena em especial, mas também toda a peça de Salazar, apresenta aspectos do teatro expressionista, que se relaciona a uma das vanguardas históricas, que na virada do século XIX para o XX, se opôs ao realismo/naturalismo e influenciou o teatro do século XX como um todo. No teatro expressionista:

Há uma atmosfera de sonho, até mesmo de pesadelo e de alucinação. Os conflitos se desenvolvem fragmentados, através de cenas curtas que, de certa forma, têm autonomia narrativa. As personagens, colocadas em situações-limite, tendem à abstração e a estrutura monológica do drama estiliza o diálogo, sempre exaltado, entrecortado, assumindo afeições nitidamente fáticas e, não raramente, artificiosas (GUINSBURG et al, 2006, p. 144).

No texto de Salazar a atmosfera expressionista de sonho permeia todo o monólogo de *Medéia*, onde uma situação-limite é vivenciada pela personagem que transparece ter sabido muito recentemente da traição do marido e por isso se encontra num estado de grande alteração emocional. A loucura ronda esta mulher que diz coisas aparentemente desconexas, rememora em voz alta fragmentos de conversas passadas de maneira confusa e inconclusiva.

Há também no trecho em que *Medéia* relata o sonho que tivera com a víbora, uma possibilidade de leitura que apresenta a figura materna como paradoxal. A mãe que deu a vida pode, por sufocamento ou envenenamento, metaforicamente, destruir a vida dos filhos. A personagem, ainda neste momento em que relata o sonho que tivera, oferece outra imagem que caminha para o

mesmo sentido, ela diz: “Não comi minha placenta quero devorar minha criação.” Salazar (1986). O autor, desta maneira, cita **Água Viva** de Clarice Lispector (1998), obra da qual vai se utilizar novamente em 1989 para o roteiro de **Laços**.

A narradora do romance de Lispector, se colocando no lugar de uma gata que acabara de parir, diz: “Comi minha própria placenta para não precisar comer durante quatro dias. Para ter leite para te dar. O leite é um ‘isto’. E ninguém é eu. Ninguém é você. Esta é a solidão” (LISPECTOR, 1998, p.109). As gatas liberam os filhotes que acabaram de nascer do saco que os contém lambendo-o até que se rasgue, rompem com a boca os cordões umbilicais e comem a placenta para limpar sua cria e o espaço no qual pariu, tudo isso devido a seu instinto de proteção. Medéia, diferentemente das gatas, perde seu instinto de proteção, pois matará os filhos.

Ao terminar seu discurso, *Medéia* volta para o centro do palco e cruza as mãos sobre o peito na posição na qual se enterram os mortos. A personagem sabe que *Jasão* não mais voltará. Ela está só, isolada, mais morta do que viva. *Medéia* termina a primeira parte da peça do mesmo modo que começou: chamando por *Jasão*, a razão de sua existência.

### 2.2.2 – *Jasão: água e ar*



Figura 24: Leopoldo Pacheco e Guilherme Leme, ambos como Jasão<sup>31</sup>, em **Medéia - O Dramatículo** de Wagner Salazar. Teatro Vera Cruz de Uberlândia (MG). Foto de Marlucio Ferreira, 1990. Arquivo da família Rodrigues.

Após o foco na personagem Medéia, a segunda parte do texto começa com um outro monólogo, o de Jasão:

O MAR.  
 JASÃO NO BARCO. REMA.  
 IMPULSIONA O BARCO COM UMA ENORME VARA DE BAMBÚ.  
 PEQUENA ILHA.  
 JASÃO – Eu vim conhecer o mar. (T)  
 Vem.  
 BLACKOUT.  
 JASÃO NO FUNDO DO BARCO.  
 REMA LENTAMENTE, COMO SEMPRE, CONTRA O RIO,  
 ESTE FLUXO DO TEMPO, BUSCA NA MEMÓRIA O  
 ROSTO DE SUA MULHER, NÃO SE LEMBRA.  
 JASÃO - Vem conhecer o mar,  
 Minha

<sup>31</sup> Foi apenas no Festival do Teatro Vera Cruz de Uberlândia (MG), que Leopoldo Pacheco dividiu o personagem Jasão com Guilherme Leme, na época também um dos integrantes da Cia São Paulo – Brasil. Salazar concebeu esse “duplo de Jasão” especialmente para o festival que realizou no ano 1990.

Mulher.  
 BLACKOUT.  
 JASÃO, NA PROA, AINDA BARQUEIA SOBRE A ÁGUA.  
 O TEMPO  
 DIMINUI, A BUSCA AUMENTA. O VENTO TOCA UMA  
 MUSICA NO BAMBÚ QUE IMPULSIONA O BARCO.  
 ISTO LEMBRA O CAIS E  
 PRENUNCIA SUA PARTIDA, LOGO APÓS A CHEGADA.  
 JASÃO - E esta busca no vazio.  
 LEVANTA O BAMBÚ COMO UMA LANÇA)  
 Minha mulher,  
 Eu venho de uma guerra.  
 Meu corpo,  
 Minhas feridas,  
 Pedem  
 Você.  
 Uma Luta imaginária,  
 Como se houvesse um inimigo.  
 Afinal, entre nós não  
 Haviam senão homens  
 (A LANÇA DEVE SER PRESA AO ALTO E FICA  
 SUSPensa NO AR  
 DURANTE TODA A FALA).  
 (SALAZAR, 1986, p.11)

Estes monólogos tratam-se de criação de Salazar que coloca tanto *Jasão*, quanto *Medéia* sozinhos em sua peça, isso não acontece em Eurípedes onde os dois personagens sempre dialogam com outros personagens e com o coro. É em movimento, navegando sobre as águas do mar, que *Jasão* surge. Ele está sozinho em um barco ladeado pelas águas do oceano, como todo ser humano - é uma pequena ilha. Trata-se de uma referência ao herói que este fora quando comandante da Argos e também a imagem de um homem que, diferentemente de *Medéia*, se transforma e se renova da mesma forma que as ondas do mar. A vara de bambu, que usa como remo, é também a lança que o apresenta como guerreiro. Move-se pelo oceano que ao mesmo tempo pode significar vida, perigos e morte, a barca também é símbolo de passagem entre dois mundos: transformação. *Jasão* parece ser, por conta destas imagens presentes no texto de Salazar, um homem que sozinho pelo mundo passa por uma mudança interior.

Na sequencia *Jasão* fala sobre as atrocidades da guerra, todos morreram e ele está só. Em seu monólogo, se refere aos lugares por onde passou e nesse percurso conversa com um *ceifador* - que simboliza, reforçando o que já foi colocado, seu navegar rumo à morte, ou para o renascimento. O *Ceifador* imaginário lhe fala de uma feiticeira que poderá, através de oráculos, descobrir a

identidade de sua mulher, da qual *Jasão* diz não mais se lembrar do nome, da cor dos cabelos, dos olhos, ou ainda, se filhos com ela tem. O monólogo de *Jasão*, aparentemente sem lógica ou censura, sugere que o personagem passa por um questionamento a respeito de sua identidade, que o faz esquecer, ou desconhecer, quem são sua mulher e filhos. A guerra, os lugares e pessoas que conheceu, bem como a solidão no mar, fizeram-no mudar. *Jasão* parece, dessa maneira, personificar “o herói expressionista (que) é fundamentalmente um Eu em busca de um Outro em si mesmo: um novo homem que possa avançar na reconquista de sua dignidade humana” (GARCIA, 1997, p. 26).

Seguindo com seu movimento sobre as águas, *Jasão* avista, na margem de um rio, uma casa:

Vejo a casa da bruxa. (T)  
 Duas torres  
 Duas janelas  
 Dois olhos. (T)  
 Dois olhos pequenos no escuro. (T)  
 Duas pequenas veias e dois pequenos desejos.  
 Pequenos jogos, pequenas armadilhas. (SURGE UMA COBRA  
 POR CIMA DO OMBRO DIREITO DE JASÃO E VAI DESCENDO  
 PELO DORSO. AO FINAL ELE TENTA SE DESVENCILHAR DELA  
 ERGUENDO-A PARA O ALTO).  
 Pequenos amores, pequenos vícios.  
 Pequenas paixões pequenos gritos pequenos gemidos pequenos  
 sussurros pequenos cantos vazios pequenas alamedas/  
 pequenos desvios pequenos caminhos pequenas semelhanças  
 pequenos trechos pequenos perigos pequenas relações pequenos  
 triunfos pequenas negações pequenas ações pequenas preces  
 pequenos deuses pequenos interesses pequenas almas pequeno  
 céu pequena vida pequena boca pequenas palavras pequenas  
 verdades pequenas perdas pequeno mundo/pequenos sons  
 pequeno eu (NUM SUSSURRO) pequeno eu pequeno eu...  
 (A LUZ DESCE AOS POUCOS, ENGOLINDO SEU PEQUENO  
 CÉREBRO).  
 (SALAZAR, 1986, p.15)

O autor utiliza um recurso de aliteração, cuja sonoridade sugere a sensação de se navegar à deriva por um mar de palavras, da mesma forma que *Jasão* em seu devaneio. A fala de *Jasão* possui a qualidade de apresentar e ao mesmo tempo questionar aspectos da existência humana. A sequência de elementos, atrelados ao sufixo pequeno, pronunciadas pelo personagem parecem emanar da mais profunda subjetividade, para falar da falta de sentido da existência, do absurdo da vida, do niilismo no qual mergulhou, pela racionalidade, o homem moderno que

*Jasão*, nesta encenação, simboliza. Trata-se de uma cena com nítido teor existencialista, aparentemente um traço de Teatro do Absurdo na escrita de Salazar, mas com toque expressionista, pois este homem, que está em movimento, parece procurar por renovação, diferentemente de alguns personagens de Beckett que não mais se movimentam.

Quando *Jasão* chega à casa da feiticeira hesita, detido pelo medo, não entra. Na porta reconhece que a feiticeira é na verdade *Medéia*. Ele voltara para a casa, sem saber navegou rumo à morte, sua relação com *Medéia*, pode-se subentender do que diz, o estaria aniquilando. Termina desta maneira o solilóquio “niilista/existencialista” do personagem. Aos monólogos de *Jasão* e de *Medéia*, segue o encontro dos personagens em duas cenas que Salazar denominou, com certa ironia, de Atos de Amor.

### 2.2.3 - Ato de Amor – 1

Nesse encontro “uma luta é travada: quem detém o poder?” SALAZAR (1987). Em Ato de Amor 1, os dois personagens dialogam:

JASÃO – Olá.  
 MEDÉIA – Olá. (T)  
 JASÃO – Olá.  
 MEDÉIA – Diga lá. (T)  
 JASÃO – Lá? (T)  
 Lá onde você está. (T)  
 Como é? (T)  
 MEDÉIA – O Tempo acabou. (T)  
 JASÃO – Aqui pequenas ilhas. (T)  
 MEDÉIA – Ah. (T)  
 JASÃO – Ninguém soube me amar, (T)  
 Me amar. (T)  
 MEDÉIA – O relógio.  
 A areia.  
 Mais uma vez.  
 (SALAZAR, 1986, p. 18)

Dessa conversa tem-se a impressão de que o casal não se escuta. Trata-se de um diálogo entre surdos, muito diferente do dialogo intersubjetivo que é tido como fundamental para o Drama, uma referência à incomunicabilidade entre as pessoas, ao absurdo de que se trata a eterna procura por outro que nos complete. A evidente distância que passou a existir entre eles é afirmada neste Ato, pois até

o fim cada um dos personagens se nega a fazer o que pede o outro. Na sequência do primeiro Ato de Amor, vem o segundo que finaliza a peça.

#### 2.2.4 - Ato de Amor – 2

Na cena final da peça o texto jorra numa espécie de espasmo, os personagens tomados por uma cruel sinceridade, trocam ásperas palavras:

JASÃO - Eu levarei teus olhos  
 Ao oráculo.  
 Levarei teu corpo frio.  
 MEDÉIA - Eu castrarei você.  
 Terei em mim  
 O que se chama vida  
 [...]  
 JASÃO - Eu te destruirei,  
 Se você me pedir.  
 MEDÉIA - Só há ruínas.  
 JASÃO - Não  
 é medo  
 MEDÉIA - Cheguemos logo ao fim.  
 JASÃO - (ESTENDE OS BRAÇOS PARA ELA) Fim.  
 MEDÉIA - Não! (T) Não! (T) Não! (T) Não! (T)  
 Sejamos sinceros  
 Pelo menos agora (T)  
 Eu digo  
 Não.  
 JASÃO CONTINUA COM OS BRAÇOS ESTENDIDOS, QUE AOS  
 POUCOS ERGUE AO ALTO. UMA BRISA BRINCA COM O  
 VESTIDO DE MEDÉIA. ELA RI HISTÉRICA NA ESCURIDÃO.  
 DESCE O PANO. (SALAZAR, 1986, p. 21)

***Medéia – O Dramatículo*** termina num jogo de forças entre os personagens onde não há vencedor ou vencido. Do que se trata o fim proposto por *Jasão*? Que fim tão veementemente *Medéia* se nega a abraçar? Por não estar claro, por deixar em aberto, Salazar, ao receptor oferece a co-autoria.

O texto de Salazar, à guisa de conclusão, dialoga com as vozes que coloca no título e ainda outras mais, como: Expressionismo, o romance **Água Viva** de Clarice Lispector, conceitos da Psicanálise de Freud e da Psicologia Analítica de C. G. Jung e Minimalismo.

Os personagens mitológicos *Medéia* e *Jasão*, na peça de Salazar, são tratados na condição de arquétipos. *Medéia* é a fiel companheira, mas que ao marido não se submete; a ardilosa que manipula poções e situações; a intuitiva,



instintiva e passional; a mãe que gera, protege e nutre, mas rouba a vida dos filhos. Enfim, trata-se de uma personagem que traz muitos elementos do arquétipo feminino, do que constituiu ao longo do tempo a ideia que todos fazemos do que seja a mulher. *Jasão* é o herói que vence batalhas, faz descobertas e civiliza-se em contato com o mundo. Trata-se, portanto, de um personagem que igualmente carrega características que constituem o arquétipo masculino. Entretanto, da mesma forma que *Medéia*, *Jasão*, na peça de Salazar (diferentemente do que acontece na tragédia de Eurípedes) sofre pela falta de comunicação entre o casal.

Salazar se valendo da pré-existência do mito de *Medéia*, conhecido por grande parte das pessoas para as quais com sua peça se dirigiu, acrescentou a essa narrativa elementos novos e diferentes dos trabalhados por Eurípedes. O *dramatículo* de Salazar é trágico por meio de um “filtro existencialista”. O autor, pela forma que construiu sua peça, dá a entender que considera trágica “uma situação humana limite, que habita regiões impossíveis de serem codificadas” (BORNHEIM, 1975, p. 70). Os dois personagens da peça de Salazar estão em situação extrema: *Jasão* muito divaga e tudo questiona. *Medéia*, que sofre com a impossibilidade de seu casamento, absolutamente não aceita o que lhe foi imposto.

O *Jasão* de Salazar não é o mesmo do de Eurípedes. A personagem *Medéia* nos dois autores tem características que as aproximam, entretanto o personagem *Jasão* na concepção de Salazar se distancia do da tragédia antiga, pois não está atrás de poder algum. O *Jasão* em crise existencial de Salazar parece se tratar de uma representação do ser humano que, nas últimas décadas do século XX, questionou sua identidade e foi chamado de pós-moderno. Pode-se até supor que o personagem se trate do próprio Wagner Salazar frente a valores que não mais reconheceu quando estes, por conta do artista ter vivido intensamente o seu momento histórico, foram, por ele, colocados em xeque.

# 3

## **Dança Minimal**

uma análise para a encenação de Medéia - O Dramatículo

Toda análise descritiva se efetua  
em função de um projeto de sentido  
que consideramos para um observador externo,  
como se precisássemos convencê-lo da pertinência  
de nossas observações.

(PATRICE PAVIS)

O espetáculo da Cia São Paulo – Brasil, dirigido por Salazar, estreou no Anfiteatro Rondon Pacheco de Uberlândia, em abril de 1987. Cida Almeida e Leopoldo Pacheco, que já ensaiavam há vários meses na cidade de São Paulo, passaram uma temporada, cerca de dez dias, em Uberlândia para a estreia. Salazar, antes da chegada dos atores, mobilizou uma equipe de colaboradores locais para finalizar a produção da peça. A equipe técnica uberlandense contou com Álvaro Junior (Físico) na sonoplastia, Ana Cláudia Bonfim e Cristiane Zago como contra-regras, Guilherme Rodrigues da Silva e Alexandre Rodrigues da Silva, irmãos de Salazar, como cenotécnicos e Denison como operador de luz. Eu estava neste grupo como responsável pela divulgação. A lista de agradecimentos do programa tem ainda o registro de mais 16 apoiadores, dentre pessoas físicas e instituições.

Em um dos releases encaminhados para a imprensa, Salazar apresenta a peça, os atores e convida o público da seguinte maneira:

“MEDÉIA, O DRAMATÍCULO”, texto inspirado na tragédia MEDÉIA de Eurípedes, ganhador do Concurso de Dramaturgia promovido pela secretaria de Cultura de Uberlândia de 86. O texto é de Wagner Salazar, formado pela Escola de Arte Dramática de São Paulo e encenado pela Companhia Paulista de Teatro São Paulo Brasil. Os atores Cida Almeida, recém chegada de Berlim, onde o filme do qual tomou parte (A História de Vera) recebeu vários prêmios; Leopoldo Pacheco, que além de ter recebido dois prêmios como melhor ator (Prêmio Governador do Estado e APETESP) terminou recentemente as gravações do filme Feliz Ano Velho. A

peça trata da paixão, a distância entre um homem e uma mulher, que não sabem mais viver longe um do outro, mas também da impossibilidade de se encontrarem juntos uma vez mais. O espetáculo estará em cartaz no Anfiteatro Rondon Pacheco nos dias 22, 23 e 24 de abril. Quarta e quinta às 21 horas e na sexta-feira às 20 e 22 horas. A estreia nacional deste espetáculo se fará em Uberlândia, de onde seguirá para São Paulo para longa temporada. Em maio próximo, *Medéia* representará o Brasil no Festival de Teatro Latino Americano da Colômbia a convite dos organizadores do evento (SALAZAR, 1987).

Este release quase todo composto por referências à formação e atuação profissional dos integrantes do grupo, premiações, participações em filmes e viagens nacionais e internacionais, passadas e futuras, dos atores, diretor e peça, foi concebido desta maneira como uma estratégia de convencimento para a imprensa e público a respeito da qualidade do trabalho. Salazar, conhecedor da cultura local, lança mão do hábito de se dar maior crédito às produções oriundas dos grandes centros a favor da divulgação do espetáculo.

A Cia São Paulo – Brasil, formada por jovens profissionais de teatro escolheu estreiar o espetáculo, que já há algum tempo era ensaiado na capital paulista, numa cidade onde não havia, e ainda não há, costume por parte do grande público de frequentar espaços teatrais, porque Salazar podia contar com bons colaboradores locais para a equipe técnica e também com o apoio de pessoas e de instituições para itens de produção que ainda faltavam, como, por exemplo, o figurino de *Medéia*, que foi confeccionado por Dona Cleusa Rodrigues da Silva, mãe do diretor, e tingido artesanalmente por mim e Cristiane Zago. Baseado em algumas imagens e considerando a capacidade de lotação do teatro, pode-se estimar que cerca de 700 pessoas, a maior parte delas composta por jovens universitários, assistiram à temporada de estreia de **Medéia – O Dramático** em Uberlândia (MG).

Um programa que foi distribuído antes das apresentações, continha informações bem mais completas, do que o release distribuído para a imprensa, sobre o que o público iria assistir:

Inspirado na tragédia de Eurípedes, escrevi um poema dramático, utilizando para tal uma linguagem fragmentada, como o próprio pensamento: descontínuo, por vezes lógico, ilógico, um texto que se encaminha para a morte, no intuito de estabelecer uma possibilidade de renascimento de uma nova vida. Uma linguagem essencialista, econômica, mas que evoque toda a magia contida no texto original. Abordei cenas apenas indicadas

por Eurípedes, como a cena do sonho de Medéia, em que ela vê uma víbora picando-lhe o seio e daí o presságio de que mataria os filhos.

Os outros elementos cênicos, a saber: luz e som, cenário e figurino se integram numa fusão equacionada de sentidos para revelar esta tragédia.

O cenário faz alusão a uma casa, um quarto, uma cela, um túmulo, onde estes dois personagens se encontram presos.

A dramaticidade então revela-se em outro nível, na medida em que o contraponto entre os personagens é delineado através de uma interpretação seca e rígida, quase imóvel. Em determinadas quebras na estrutura dramática, eles (personagens/atores) deixam transbordar suas paixões e dores.

Fazer enfim, deste espetáculo, uma dança minimal que tem como objetivo: a precisão, a distorção do tempo e a busca da essencialidade na forma de expressão do ator (SALAZAR, 1987).

Salazar, desta maneira, apresentou aspectos importantes de seu projeto de encenação. Pode-se entrever, tendo como referência este programa, que as pessoas que o leram, em 1987, tiveram ideia, antes do início da peça, de alguns dos elementos que nortearam a montagem. Todavia, como se tratou de uma encenação com uma linguagem nunca antes vista nos palcos da cidade, o choque causado, apesar da introdução de Salazar, foi grande. É muito difícil lembrar detalhes de uma encenação acontecida há 25 anos, mas o impacto causado continua na memória de várias pessoas. Expressões do tipo: “Eu nunca tinha visto uma coisa daquelas na minha vida” ou “fiquei extasiado” e ainda “aquilo foi demais”, são pronunciadas quando o assunto é a peça **Medéia** de Salazar.

**FICHA TÉCNICA:**

Texto, Direção, Cenário, Figurino e Iluminação : WAGNER SALAZAR

Atores : CIDA ALMEIDA  
LEOPOLDO PACHECO

Adereços e Maquiagem : LEOPOLDO PACHECO

Sonoroplastia : FÍSICO

Operador de Luz : DENISON

Contraluz : ANA CLÁUDIA  
CRISTIANE ZAGO

Cenotécnicos : GUILHERME R. DA SILVA  
ALEXANDRE R. DA SILVA

Programação Visual : PONTO GRÁFICA

Produção Executiva : WAGNER SALAZAR

Divulgação : LUIZ HUMBERTO

**AGRADECIMENTOS:**

Atilio Cesari  
Cláudia Cence Lopes  
Cleusa Resende Rodrigues  
Cristiane Zago  
Físico  
Flávio Arielle  
Grupo de Teatro Elenos  
João Florescuque  
Paul Paulino  
Luiz Humberto  
Walter (FISIO)  
Regina Almeida  
Regina Galdino  
R. Silva  
Vitorino Cence Lopes  
Wagner Rodrigues da Silva

**MELHORES**  
Cidade: Uberlândia  
Plano: Uberlândia - F  
FONE: 32

# Medéia

O DRAMÁTICO

**SOBRE O ESPETÁCULO**

"Inspirado na tragédia de Eurípides, escrevi um poema dramático, utilizando para tal uma linguagem fragmentada, como o próprio pensamento: descontínuo, por vezes lógico, ilógico, um texto que se encaminha para a morte, no intuito de estabelecer uma possibilidade de renascimento de uma nova vida.

Uma linguagem essencialista, econômica, mas que evoque toda magia contida no texto original. Abordei cenas aqui nas indicadas por Eurípides, como a cena do sonho de Medéia, em que ela vê uma víbora picando-lhe o seio e daí a pressão de que estaria seus filhos.

Os outros elementos cênicos, a saber: luz e som, cenário e figurino se integram numa fusão equacionada de sentidos para revelar esta tragédia.

O cenário faz alusão a uma casa, um quarto, uma cela, um túmulo, onde estes dois personagens se encontram // presos.


A dramaticidade então revela-se em outro nível, na medida em que o contraponto entre os personagens é delineado através de uma interpretação seca e rígida, que se insinua. Em determinadas quebras na estrutura dramática, eles (personagens/atores) deixam transbordar // suas paixões e dores.

Fazer enfim, deste espetáculo, uma dança minimal que tem como objetivo: a precisão, a distorção do tempo e a busca da essencialidade na forma de expressão do ator."

Wagner Salazar

**OS ATORES**

Cida Almeida e Leopoldo Pacheco são atores formados pela Escola de Arte Dramática de São Paulo e integrantes de Cia. São Paulo-Brasil da Cooperativa Paulista de Teatro. Trabalharão juntos em: "Laços", // "Schweik na 2ª Guerra Mundial", "Máscaras", "Zocorro!!!" e atualmente realizam ensaios de sua próxima peça: "Domus Capta" sob direção de Augusto Francisco.



"A busca, o encontro, a perda, o sonho, do amor... e pelo teatro."

Leopoldo Pacheco

"Apaixonada pelo teatro, pela Medéia, pelo Jassão, pela idéia deste projeto, pelo texto, pelo espetáculo, pelo diretor."

Cida Almeida

Figura 25: Programa distribuído na estreia de **Medéia - O Dramático** no Anfiteatro Rondon Pacheco em Uberlândia (MG) e também na temporada da encenação no Espaço Off, em São Paulo (SP). Programação visual de Ponto Gráfica, fotos de Vitorino Cence, 1987. Arquivo da família Rodrigues.

No arquivo de Leopoldo Pacheco, existe uma gravação em vídeo, originalmente feita em VHS, de duas das três apresentações de estreia da peça. Isso permitiu que neste estudo fosse feita uma análise da encenação a partir de uma cópia destas imagens. Mas para tal empreitada houve a necessidade de se encarar alguns obstáculos inerentes a esta forma de registro. O primeiro deles é o de que vídeo e teatro são linguagens diferentes. O verdadeiro ritmo da peça; a cinestesia, envolvimento, sensações e conexões que uma apresentação ao vivo pode produzir no espectador; a reverberação dos sons pelo espaço; a forma como a visão humana seleciona, recorta e o cérebro lê as imagens quando *in loco*, não são passíveis de se bem avaliar numa gravação em vídeo. Além disso, passados vinte e cinco anos, a qualidade destas imagens não se manteve a mesma da época em que foram produzidas e também, cabe salientar que os equipamentos usados em 1987 não tinham os recursos dos atualmente disponíveis.

Entretanto, apesar de todas as ressalvas, graças a essas imagens, uma análise da encenação pôde aqui ser feita, pois o registro em vídeo se trata de “um testemunho que restitui bem a espessura dos signos e permite ao observador captar o estilo de representação e guardar a lembrança dos encadeamentos e dos usos dos diversos materiais” (PAVIS, 2008, p. 37-38). Assistindo ao vídeo apareceram também alguns resíduos na memória do espectador que fui dessas apresentações, estes, de certa forma, posto que, conforme já dito, não me coloco no lugar de *fonte*, se encontram neste trabalho.

Foram usados como norteadores para a análise aqui empreendida os elementos que Wagner Salazar destacou no programa de estreia da peça, a saber: atuação e figurino, cenário, iluminação, sonoplastia e direção - este último item foi observado com intuito de perceber a forma com a qual Salazar, segundo o significado que ele confere para a função, “integra numa fusão equacionada de sentidos”, os elementos usados para revelar esta [sic] tragédia<sup>32</sup>.

Para Patrice Pavis, “ao descrever um espetáculo, nós escolhemos algumas propriedades que julgamos notáveis para outrem, não tentamos ressaltar tudo para nós mesmos, avaliamos o que interessará a nosso próximo e a nós mesmos” (2008, p. 28). Ainda segundo o teórico, a análise de um espetáculo deveria começar com a descrição do centro da representação: a atuação, que faz convergir para si todos os outros elementos. Seguindo essa orientação, foi a partir da atuação, da *performance* dos atores, utilizando-me das imagens e também das entrevistas concedidas por Cida Almeida e Leopoldo Pacheco - o arquivo vivo desta encenação - que aqui se empreendeu um estudo acerca do espetáculo **Medéia - O Dramático**, tendo como projeto de construção de sentido, observar, além dos itens já citados, se Wagner Salazar concretizou a sua intenção que era de “fazer enfim, deste espetáculo, uma *dança minimal* que tem como objetivo: a precisão, a distorção do tempo e a busca da essencialidade na forma de expressão do ator (SALAZAR, 1987).

---

<sup>32</sup> Este termo foi usado por Salazar, como pode ser confirmado na citação da página anterior. Entretanto, **Medéia - O Dramático** não se trata de tragédia na forma com a qual os estudos literários e teatrais, que têm por base **A Arte Poética** de Aristóteles, a definem.

### 3.1 - Atuação

O elenco de estreia da peça contou com três pessoas. O espetáculo foi aberto por um terceiro “ator”, que só participou das apresentações da peça em Uberlândia. Tratava-se de um bebê com nove meses de idade, que, ao abrirem as cortinas, sob um foco de luz, engatinhava pela areia que cobria o palco. Pedro Cunha Rodrigues, sobrinho de Salazar, hoje com 26 anos, foi este bebê. A abertura da peça com sua presença, como pode se constatar nas imagens gravadas em vídeo, é marcante, no texto dramático de Salazar não há este personagem. Crianças muito pequenas são o que são, posto que em cena não representam. Aquele bebê, sem roupas, “largado” no palco, elemento estranho para uma situação teatral, chorando, certamente por estar num lugar para ele desconhecido, causa estranhamento, seguido por certa dose de compaixão pela real situação ali vivenciada pelo pequeno. Em seguida, depois de um *blackout*, sob o qual desaparece o bebê e passamos a assistir *Medéia* a chamar por *Jasão*, somos transportados de imediato para o plano ficcional da peça, com isso a fragilidade da criança que acabara de aparecer, ganha nova dimensão, pois se dá conta que ela, como filho de *Medéia*, está junto de uma mulher ferida e furiosa.



Figura 26: Pedro Cunha Rodrigues em **Medéia – O Dramaticulo** de Wagner Salazar. Anfiteatro Rondon Pacheco de Uberlândia (MG), 1987. Imagem retirada de vídeo, P&B Produções. Arquivo de Leopoldo Pacheco.



Segundo Almeida (2012), foram criadas, para a sua atuação, partituras vocais e físicas. A respeito disto e sobre os ensaios, acontecidos em 1986 e primeiros meses de 1987, na casa da atriz na cidade de São Paulo, ela nos conta:

Wagão era um maestro, ele tinha tudo o que queria na cabeça. Impressionante! [...] Ele ficava puto comigo se eu não desse a entonação certa, ele falava: "você foi demais de sentimental!" Eu respondia: "Mas eu sou mulher Wagner!" Aí começava a briga (risos). Ele achava que eu colocava muita emoção, ele queria sem emoção, ele queria uma coisa mais limpa, mais precisa, mais europeia, fria. Então se eu falar: (inspira) Jasão... (diz com a entonação que fazia na peça). Isso era técnico e eu até hoje tenho essa sonoridade, sou capaz de fazer. Era impossível (no começo dos ensaios) eu não vir com emoção. Eu falava pra ele "impossível Wagner Salazar, você dá um desenho que puxa uma certa emoção, não tem como dizer isso brancamente". Ele achava que eu carregava muito, que eu ia um tom a mais. Eu sou uma pessoa muito emocional, muito apaixonada, que nem Medéia, mas ele não queria isso. Ele achava que o que estava escrito era uma partitura mesmo, uma partitura musical, e era para ele reger aquilo (ALMEIDA, 2012).

A partitura vocal de sua personagem, pelo que diz Almeida, foi concebida por Salazar; já a partitura física foi criada pelos dois a partir dos movimentos corporais que as falas da personagem sugeriam, ou produziam, no corpo da atriz. O termo partitura cabe perfeitamente neste caso, porque os atores da peça sempre executaram uma sequência pré-estabelecida de movimentos físicos e elementos vocais, conforme afirmou Almeida (2012).

Na partitura vocal da atriz há entonações, colocações, inspirações e expirações bastante teatrais, no sentido de pouco naturais, ou não cotidianas. As falas da personagem são hora alongadas e hora curtas e picotadas, como também transitam sem cerimônia entre tons graves e agudos. Interessante é perceber que este jeito de dizer o texto parece, por vezes, estar carregado de emoção, diferentemente do que afirmou a atriz ao se referir a este como um trabalho essencialmente técnico.

A partitura física executada por Almeida, analisada por meio do vídeo, revela a presença de um dos "princípios-que-retornam", levantados pela Antropologia Teatral<sup>33</sup>. Trata-se de um dos vários elementos que se encontra na *performance* do ator-bailarino de diferentes estéticas e culturas. Pode-se

---

<sup>33</sup> "Antropologia Teatral é o estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas" (BARBA, 1994, p. 23).

identificar na atuação da atriz o que Barba (1994) chamou de “dança das oposições”<sup>34</sup>, que tem como *principio-que-retorna*: a oposição.



Figura 27: Cida Almeida em **Medéia – O Dramaticulo** de Wagner Salazar. Anfiteatro Rondon Pacheco de Uberlândia (MG), 1987. Imagem retirada de vídeo, P&B Produções. Arquivo de Leopoldo Pacheco.

*Medéia* usa uma enorme túnica grega que se esparrama pelo palco. Este figurino confeccionado com tecido orgânico, americano cru tingido em tons terra, tem a função de ligá-la ao chão. Na entrada da personagem, quando esta se levanta do palco forrado de areia, a impressão que se têm é que ela sai do chão, que sua origem, ou natureza, é subterrânea. O aparente peso do figurino poderia neutralizar este corpo em cena. Entretanto um trânsito de energias se dá pelo corpo da personagem. Isto valoriza sobremaneira sua presença e apesar de não se enxergar suas pernas, nota-se o trabalho destas por debaixo do tecido, muitas vezes em contraponto com restante do corpo que procura por verticalidade. Os braços, dorso, ombros e cabeça da atriz lidam ainda com outros fluxos e vetores: um movimento de cabeça para frente, por exemplo, é feito ao mesmo tempo em que um dos braços vai para trás, outro para um dos lados e as pernas fazem contrapeso para baixo. Essa *dança das oposições*, em diferentes níveis e partes

<sup>34</sup> “O corpo do ator revela a sua vida ao espectador em uma miríade de tensões de forças contrapostas. É o *princípio da oposição*” (BARBA, 1994, p. 42). Para maior aprofundamento a respeito da Antropologia Teatral e dos “princípios-que-retornam”, levantados por esta, ler: **A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral**, Barba, 1994 e **A Arte Secreta do Ator – Dicionário de Antropologia Teatral**, Barba e Savarese, 1995.

de seu corpo, não acontece todo o tempo, mas é a característica que marca fisicamente a personagem: isso lhe confere amplitude de movimentos, energia e expressividade, ao mesmo tempo percebe-se o quanto pesa seu corpo. Peso este que externaliza o conflituoso estado emocional vivenciado pela personagem. O desejo de vingança e o ódio parecem dar uma energia sobre humana para que essa mulher lute para locomover e manter-se de pé, para que não seja pela morte derrotada.



Figura 28: Cida Almeida em **Medéia – O Dramaticulo** de Wagner Salazar. Anfiteatro Rondon Pacheco de Uberlândia (MG), 1987. Imagem retirada de vídeo, P&B Produções. Arquivo de Leopoldo Pacheco.

Em entrevista, Almeida (2012) disse que em cena assumia a identidade da personagem. Para ela, não era a atriz que estava no palco e sim *Medéia*. Isso corresponde ao modo com o qual, desde o primeiro momento que a vemos, sua figura nos transporta para o universo ficcional da peça. Vários elementos obviamente concorrem para que isto aconteça. Figurinos, maquiagens, cenário, iluminação e a sonoplastia do espetáculo nos remetem a um espaço e tempo oníricos que de imediato são aceitos. Entretanto, a forma aproximada da atriz interpretar sua personagem, esse tipo de construção em que se pretende que a presença do ator seja “anulada”<sup>35</sup> pela da personagem, também colabora para que isso ocorra.

<sup>35</sup> Essa pretensa anulação pode ser questionada na medida em que o ator, mesmo quando se propõe a assumir a identidade do personagem, não deixa de ser o enunciador das mensagens que em cena emite. O



Figura 29: Cida Almeida em **Medéia – O Dramaticulo** de Wagner Salazar. Anfiteatro Rondon Pacheco de Uberlândia (MG), 1987. Imagem retirada de vídeo, P&B Produções. Arquivo de Leopoldo Pacheco.

*Jasão* surge navegando, vestindo uma couraça bronze que lhe cobre apenas a parte da frente do tronco. Seu corpo, parcialmente desnudo e completamente maquiado de branco, faz referência às figuras gregas esculpidas em mármore que correspondem ao ideal de beleza masculina da antiguidade grega. Por meio de um texto em *off*, o público é impelido a perceber de maneira diferente, da declarada por Almeida, a *performance* do ator:

Este não é Jasão.  
 Esta é uma peça na qual figura um ator que pretende ser Jasão.  
 Este é um homem que imita Jasão.  
 Este é um homem que todos pensam ser Jasão.  
 Só ele mesmo não acredita.  
 Este é um gêmeo, um sósia.  
 Esta é uma figura de cera de Jasão.  
 Este é um homem que sonha ser Jasão.  
 Este é Jasão.  
 (SALAZAR, 1987)

---

contrário disto também é questionado, posto que em cena o ator se encontra num estado de expressividade que o afasta da postura cotidiana e até mesmo de sua identidade. O que há de incontestável, porém, é que se trata de dois pontos de vista em relação à atuação que se relacionam a diferentes acordos que uma encenação pode estabelecer com o público. Em um se constrói a ilusão de uma narrativa que se passa no plano da ficção; noutro se estabelece no espaço e momento presentes um jogo de incontáveis variantes. Entretanto, a questão é bastante complexa e não se pode definir uma encenação baseando-se somente nesses elementos.

Esta é uma fala que se encontra apenas nas encenações gravadas da peça, não está no texto dramático. Se tratando, por este motivo, de uma inclusão feita por Salazar como encenador. As palavras desta revelam outro antagonismo: o de duas diferentes concepções teatrais com as quais neste espetáculo se trabalhava. É nítida a procura do dramaturgo e encenador por um teatro que se distancie do drama realista/naturalista que tem, dentre outros elementos, a narrativa linear e a construção ilusionista de personagens, à maneira da utilizada por Almeida para *Medéia*, como estratégias. Conceitualmente uma atuação como a declarada, na gravação em *off*, por *Jasão*, ou Pacheco, cabe mais a uma encenação que se propõe a utilizar “uma linguagem fragmentada, como o próprio pensamento: descontínuo, por vezes lógico, ilógico” (SALAZAR, 1987).

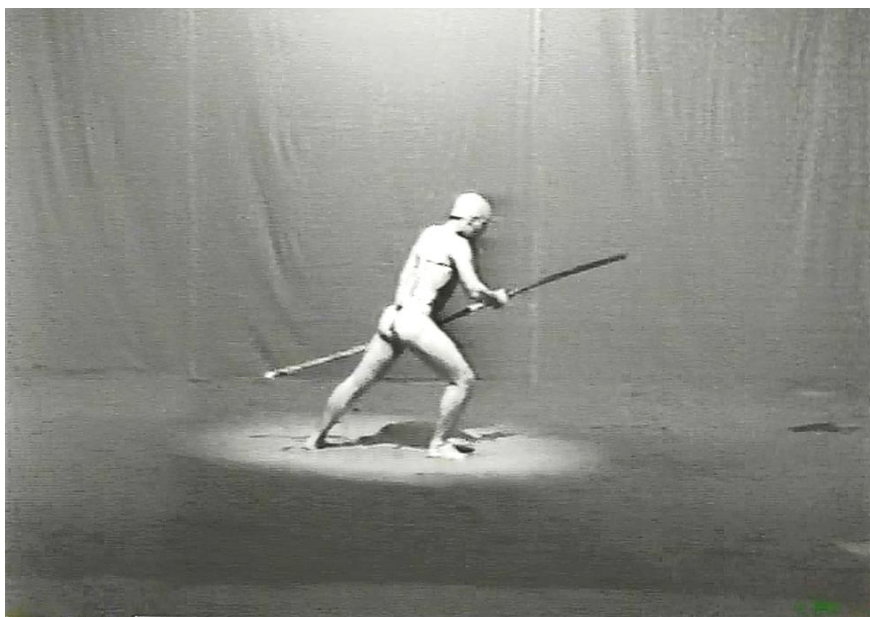


Figura 30: Leopoldo Pacheco em **Medéia – O Dramaticulo** de Wagner Salazar. Anfiteatro Rondon Pacheco de Uberlândia (MG), 1987. Imagem retirada de vídeo, P&B Produções. Arquivo de Leopoldo Pacheco.

Existe na atuação de Pacheco um elemento performativo característico de uma teatralidade contemporânea que surgiu na Europa e Estados Unidos, “*grosso modo* desde anos 60, após o teatro de absurdo e o teatro existencialista, com a emergência da *performance*, do *happening*, da chamada dança pós-moderna e da dança-teatro” (PAVIS, 2001, p. 299). Na segunda metade dos anos de 1980, no Brasil, esse jeito “novo” de fazer teatro se afirma, recebendo a denominação de Teatro Pós-Moderno e mais recentemente de Teatro Pós-Dramático e de Teatro

Performativo, uma teatralidade com a qual a peça de Salazar tem alguns aspectos em comum. Por este enfoque, *Jasão*, mais uma vez, está relacionado à modernidade, enquanto a personagem *Medéia* representa, pelo ponto de vista da atuação, a tradição teatral, o drama tributário da tragédia, que Wagner Salazar, desta maneira, questiona, subverte e reelabora, mas não nega.



Figura 31: Leopoldo Pacheco em **Medéia – O Dramaticulo** de Wagner Salazar. Anfiteatro Rondon Pacheco de Uberlândia (MG), 1987. Imagem retirada de vídeo, P&B Produções. Arquivo de Leopoldo Pacheco.

A partitura física criada para *Jasão* traz um repertório de gestos e movimentos que faz lembrar as pinturas em vasos antigos e relevos esculpidos com figuras de guerreiros gregos. *Jasão* traz nas mãos uma lança, que, quando navega, transforma-se em remo. Diferentemente de *Medéia*, os movimentos do personagem são leves e até, em alguns momentos, aéreos, pois este utiliza mais os planos e o espaço do palco. A partitura vocal de *Jasão* tem variações tonais, entretanto sua maneira de falar é, por vezes, também direta, incisiva e acelerada. A respeito deste trabalho, Leopoldo Pacheco (2012) conta:

A gente como companhia fazia aula de tudo que você imaginar: de circo, de balé clássico, de dança moderna, fazia aula com o (Marcos) Verzani, um professor de (balé) clássico que era um escândalo. A gente tinha feito na Escola de Arte Dramática aula (de

expressão corporal) com a Yolanda Amadei<sup>36</sup> [...] Então a gente falava a mesma língua, a gente tinha o mesmo repertório. Por exemplo, a Medéia tinha uma coisa toda voltada para o peso, para a força da gravidade. O Jasão tinha uma coisa de imagem toda aérea. Quando ele põe o Jasão lutando com a serpente, era um gesto que se repetia, que era ficar levantando o braço como se tivesse se soltando da cobra, que era um movimento de dança e falando o texto, que era um texto que se repetia: “pequenas palavras, pequenos gestos...”, tudo era pequeno, pequeno, enquanto Jasão lutava com a serpente. Isso para te explicar, como imagem, por exemplo, a influência que a dança tinha no nosso trabalho. Wagão coreografava, além de te dizer o ritmo como ele gostaria que as palavras fossem ditas, onde respirava, onde expirava, onde subia a voz, onde descia a voz, pra onde a sua cabeça estava naquele momento, se era pra cima, se pra baixo, se para um lado ou para o outro. Isso tudo era marcado por ele (PACHECO, 2012).

O ritmo do espetáculo é bastante determinado pelo das partituras executadas pelos atores. Existe no espetáculo, um prolongamento de tempo feito por várias pausas, muitas delas preenchidas pela sonoplastia. O texto dramático, com várias marcas em (T), que pedem por tempo o tempo todo, deixariam o espetáculo por demais fragmentado, se essas “lacunas” não fossem também preenchidas por imagens construídas pelos corpos dos atores que, da mesma forma que a voz, imprimem variados ritmos à peça.

Na encenação de Salazar existe uma proposital distensão do tempo. Trata-se de um texto curto, 21 páginas de escrita lacônica, como pode ser observado em anexo. Uma linguagem seca e fragmentada à maneira da utilizada por Beckett em seus *dramáticos*. Salazar constrói, por meio de uma confluência de gestos, sons, músicas e imagens, uma *paisagem sonora*<sup>37</sup> que dilata o tempo na peça.

---

<sup>36</sup> Yolanda Amadei, especialista nas técnicas de Rudolf Laban, deu aulas na EAD/ECA/USP por mais de duas décadas. A Mestre, ainda hoje, assiste aos espetáculos de seus ex-alunos na cidade de São Paulo.

<sup>37</sup> Termo diversas vezes usado por Salazar conforme declarou Fernanda Bevilaqua (2012).



### 3.2 - Cenário

O Anfiteatro Rondon Pacheco de Uberlândia, que pertence à Escola Estadual Bueno Brandão e, por regime de comodato, é administrado pela Secretaria Municipal de Cultura, foi adaptado para sala de espetáculos, sendo por vários anos, em dois períodos diferentes, o único espaço público da cidade para este fim. Seu palco é de tamanho médio, com dimensões irregulares. A caixa cênica, com um pé direito de cerca de 5 metros, tem uma espécie de marquise que circunda o palco do meio para o fundo, formando um segundo andar sustentado por colunas. O proscênio é de 12 metros, entretanto este palco vai se afunilando do meio para o fundo e, por conta de duas escadas que levam a seu segundo andar, perde cerca de 5 metros de largura. Sua profundidade é de aproximadamente 10 metros.

Salazar cobriu as laterais desse palco com tecido bege, americano cru, formando desta maneira uma caixa com medidas regulares, onde não mais se via o segundo andar ou as colunas que o sustentam. A estas paredes, que assim ficaram limpas, claras e retas, se juntou um piso totalmente coberto por areia: este era o cenário da peça. Uma cenografia com pouquíssimos elementos em alguns tons de uma mesma cor. À aridez de um deserto juntou-se, desta forma, uma compartimentação que faz referência a “uma casa, um quarto, uma cela, um túmulo, onde estes dois personagens se encontram presos” (SALAZAR, 1987), ou, como a mim parece, os personagens se encontram em seus inconscientes que se conectam ao inconsciente coletivo, têm-se assim um deslocamento para um espaço indefinível, em suspensão e imaginário, que é, ao mesmo tempo, dos personagens e de todos que assistem ao espetáculo.

O minimalismo do cenário criava a sensação de devassidão, amplitude e solidão, se o percebêssemos a forma de um deserto com areia por todos os lados, ao passo que, quando a caixa, o fechamento feito por paredes de tecido, era destacada pela iluminação a sensação caminhava em sentido oposto, passando a ser a de clausura. Efeitos surpreendentes para um cenário simples, construído com pouquíssimos elementos e baixo custo.



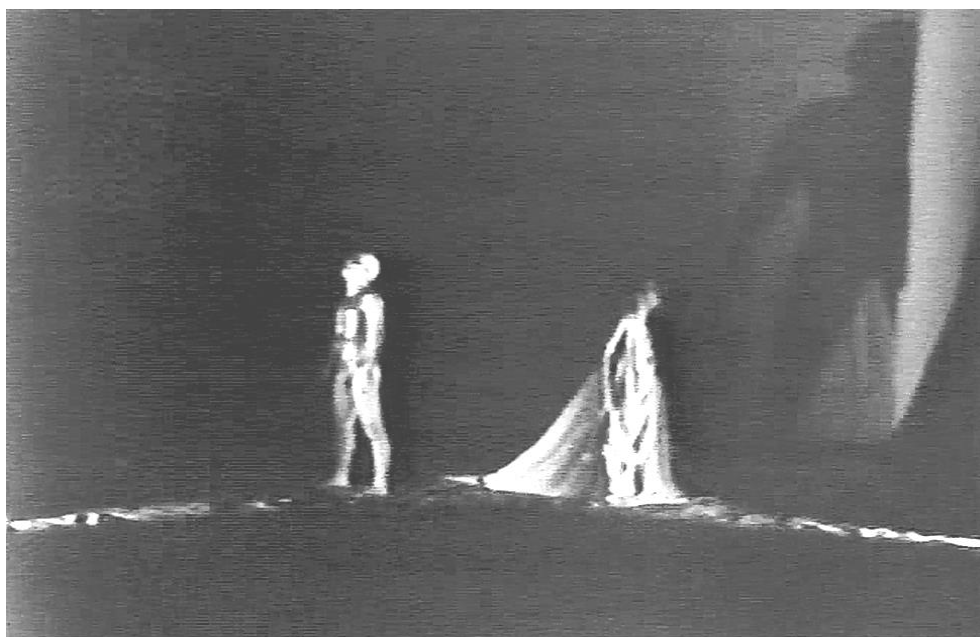


Figura 32: Leopoldo Pacheco e Cida Almeida em **Medéia – O Dramatículo** de Wagner Salazar. Anfiteatro Rondon Pacheco de Uberlândia (MG), 1987. Imagem retirada de vídeo, P&B Produções. Arquivo de Leopoldo Pacheco.

### 3.3 - Iluminação

O clima onírico do espetáculo foi potencializado por uma névoa seca e rala que, suspensa no ar, pesava e criava um contexto de profundidade e densidade e também mostrava os desenhos feitos pelas projeções de luz. A iluminação, nunca totalmente aberta, jamais revelava os elementos que estavam no palco por completo. Com focos precisos a luz apresentava aos poucos e em partes, os personagens, o cenário, o espaço - criando imagens que com a neblina, pareciam estar sobrepostas em camadas.

Não se via as entradas ou as saídas de *Medéia* e *Jasão*, eles surgiam aparentemente do nada, desapareciam sem deixar vestígios, para, em novas posições, em outros pontos do palco, reaparecerem à maneira de espectros. Alguns pontos de luz, colocados no chão, criavam ainda, em alguns momentos, uma atmosfera sepulcral e também projetavam grandes simulacros das gregas figuras de *Jasão* e *Medéia* pelas paredes “de areia” do cenário.

A cor da iluminação para as cenas de *Medéia* era predominantemente âmbar, uma iluminação mais próxima à produzida por tochas, dando a sensação

de que a personagem poderia estar numa caverna. A iluminação criada para o monólogo de Jasão era clara e mais fria, focos de luz branca davam uma textura de mármore para a pele do personagem. As imagens em vídeo infelizmente não permitem uma leitura precisa a esse respeito.



Figura 33: Leopoldo Pacheco em **Medéia – O Dramaticulo** de Wagner Salazar. Anfiteatro Rondon Pacheco de Uberlândia (MG), 1987. Imagem retirada de vídeo, P&B Produções. Arquivo de Leopoldo Pacheco.

### 3.4 - Sonoplastia

Para analisar este elemento, começo citando Pacheco 2012, que nos conta a respeito dos ensaios da peça que aconteceram em 1986:

Nos ensaios na casa da Cida (na cidade de São Paulo) eu me lembro dele (Wagner Salazar) vir com imagens. Ele passava por um *outdoor* na rua e via imagens que o inspiravam, ele guardava, punha essas imagens num caderno. Ele tinha uma seleção de imagens num caderno. A gente ficava em uma sala escura, ele pegava no caderno e fazia assim: “olha pra isso!”, acendia a lanterna e apagava, “guarda o que ficou dessa imagem pra você!” Aí ele virava a página pegava outra imagem, acendia e a apagava a lanterna e falava: “guarda isso! Agora eu vou por uma música pra vocês ouvirem”, pegava Meredith Monk e outros que eram super modernos na época: Philip Glass, Nina Hagen. Ele fazia uma mistura musical e aquilo tudo fazia sentido com as imagens e com o que a gente estava falando (PACHECO, 2012).

A trilha sonora do espetáculo foi sendo elaborada desta maneira, pois são as músicas destes artistas, citados por Pacheco, como utilizadas por Salazar em exercícios de cena, que estão na sonoplastia da peça. Com uma música de Meredith Monk, Salazar inicia a peça, com outra cantada por Nina Hagen a encerra, sendo que durante o espetáculo as intervenções musicais são feitas por trechos de criações de Philip Glass.

A música tema da personagem título da encenação é *Gothan Lullab*. Salazar utiliza uma gravação, feita em estúdio no ano de 1981, com voz e piano de sua autora, Meredith Monk. Trata-se de uma música relativamente conhecida por aqueles que se interessam por musicalidades menos convencionais. Monk, ainda a executa nos dias atuais. O trabalho da artista, de maneira geral, tem tendência em combinar a repetição de células instrumentais simples com vocalizações elaboradas, normalmente sem palavras, onde Monk, quando as interpreta, usa a grande extensão vocal que tem. As músicas da artista estadunidense, assim como as de Philip Glass, por conta dessas células que se repetem, muitas vezes são classificadas, a contragosto de Glass, de minimalistas.

Com o teatro às escuras e cortinas fechadas, a primeira coisa que se ouve na encenação é a célula musical que Monk repetidamente executa ao piano. As cortinas se abrem, um foco de luz mostra o bebê que chorando sai de cena, é feito *blackout*, ouve-se a voz de *Medéia*, em *off*, dizer: “Jasão... Jasão... Jasão se foi!”, a partir deste momento passa-se a ouvir, além do piano, também as vocalizações de Meredith Monk em *Gothan Lullab*, reproduzida pelo sistema de som do anfiteatro. A impressão que se tem quando a ouvimos é que aquele canto melodioso e triste, aquela voz que caminha demoradamente por graves pesados até chegar a agudos cortantes se trata da voz de *Medéia*. A personagem em sua partitura vocal também transita por tons graves e agudos. Esta música trata-se de uma escolha feliz para apresentar a personagem e, desde o início, criar um clima de densidade dramática para a peça.

Quando *Medéia* fala da guerra que tirou de casa seu homem, a cena tem como mensagem musical uma criação instrumental de Glass que parece fazer referência às marchas de grandes grupos armados rumo a batalhas. Em outros pontos, ainda com a música instrumental de Glass, dissonantes acordes colorem pesadas cenas: uma em que a personagem declara que fará uso do veneno com

o qual chamará a morte; noutra, mais à frente, quando declara o quanto a situação que vivencia a faz enlouquecer. Enfim, a trilha sonora colocada durante o monólogo da personagem tem o intuito de somar, ilustrar e dar densidade às cenas, contribuindo dessa maneira em aumentar o clima dramático da encenação. É uma sonoplastia que, por vezes, preenche pausas pontuadas por *blackout*, já em outras, começa e termina junto a falas, fazendo “fundo” para estas. O objetivo desta trilha sonora é apontar o sentido da cena, ajudando o espectador a identificar as emoções vivenciadas pela personagem.

Quando *Jasão* aparece, a música o introduz tem dinâmica diferente das reproduzidas anteriormente. O clima é outro, posto que um harmonioso coral entoia uma melodia que faz quem a escuta navegar com o personagem em sua embarcação. Ainda trechos instrumentais executados por Philip Glass são reproduzidos na sequência do monólogo do personagem dando dinamismo para a encenação. A ideia de um homem que está viajando, a figura de um sujeito em movimento que pertence ao mundo é assim, pela sonoplastia, sublinhada.

Momentos mais densos, porém, são também reforçados pela trilha. Estridentes ruídos passam como que em voos rasantes pela cena, o ritmo se modifica, Pacheco acelera a emissão do discurso de *Jasão*. Uma tensão se instaura, o volume da sonoplastia irrita, o tom da voz do ator passa a incomodar, uma sensação de desconforto emana do palco e chega à plateia.



Figura 34: Leopoldo Pacheco em **Medéia – O Dramatículo** de Wagner Salazar. Anfiteatro Rondon Pacheco, 1987. Imagem retirada de vídeo, P&B Produções. Arquivo de Leopoldo Pacheco.

Dois textos ditos em *off* por *Jasão*, também reproduzidos pelo sistema de som do anfiteatro, fazem parte da sonoplastia e, como já foi dito, um deles, traz um elemento importante no que diz respeito à atuação de Pacheco. O outro, bastante curto: “preparo a tela o pincel erguido antes do traço”, dito quando o personagem se refere às paisagens que viu em suas viagens, pelo ponto de vista desta análise, contribuem para que a presença de Pacheco, ou *Jasão*, por se apresentar mediada por uma tecnologia moderna de gravação e reprodução de voz, também se distancie da de *Medéia* que nunca é mediada. As mensagens emitidas por essas gravações podem também ser vistas como intervenções do encenador na recepção do espetáculo.

A cantora alemã Nina Hagen fez sucesso no Brasil na década de 1980, suas *performances* combinavam elementos dos movimentos *Dark*, *Punk*, *Rock* e *New Wave*, com grande extensão vocal e técnica de canto erudito, além de figurinos, adereços e maquiagens que, na falta de uma definição que melhor se encaixe, eram de inusitada miscelânea. Hagen, um ícone europeu da cultura pós-moderna exportado para o mundo, foi na capital paulista bem absorvido. A *Garota de Berlim*<sup>38</sup> teve a música *Natürtrame*, título traduzido por *Lágrimas da Natureza*, bastante executava por aqui nas décadas de 1980 e 1990. Foi com essa canção que Salazar encerrou a encenação de seu *dramatículo*. As “lágrimas da natureza” podem ser, no contexto da encenação, as lágrimas finais de *Medéia*, porém, para contrariar o clima que a cena com esta música adquire, é com uma risada sarcástica que a personagem finaliza o espetáculo.

### 3.5 – Direção

No programa da peça Salazar se coloca como diretor de **Medéia – O Dramatículo**, entretanto nas últimas duas décadas, pode-se notar, entre nós, a tendência em se fazer uso do termo *encenador* para designar a função antes mais conhecida como *diretor*, bem como que, nos estudos teatrais, a disciplina *direção teatral* tem tido sua nomenclatura, paulatinamente, substituída pela de

---

<sup>38</sup> Nome de música que Hagen gravou em 1986, com cantor Supla, na época vocalista de uma banda de pop-rock-punk, chamada *Tokyo*.

*encenação*. Isso se deve a alguns fatores, um deles é que o termo *encenador*, que se deriva diretamente do francês *metteur en scène*, tem sido veiculado por estudos teóricos mais recentemente aqui traduzidos e nestes é colocado, como na citação abaixo, que o termo *encenador* melhor corresponde ao caminho que esta função tomou na atualidade:

O surgimento do encenador na evolução do teatro é significativo de uma nova atitude perante o texto dramático: durante muito tempo, na verdade, este apareceu como recinto fechado de uma única interpretação possível [...] Hoje, ao contrário, o texto é um convite a buscar seus inúmeros significados, até mesmo suas contradições; ele se presta a novas interpretações. O advento da encenação prova, além do mais, que a arte teatral tem doravante direito de cidade como arte autônoma. Sua significação deve ser buscada tanto em sua forma e na estrutura dramática e cênica quanto no ou nos sentidos do texto (PAVIS, 2001, p. 125).

No **Dicionário de Teatro Brasileiro** (GUINBURG et al, 2006), confirmando esta colocação, não existe o verbete *diretor* e encontra-se expresso no verbete *encenador*, que o termo *diretor* sugere “uma prática mais impositiva, autoritária e executiva”, enquanto *encenação* transparece “a ideia de uma obra de arte autônoma que privilegia seu foco criativo na linguagem estabelecida para a cena” (p. 123).

Sob esse ponto de vista, Wagner Salazar foi um encenador, pois escreveu **Medéia - O Dramaticulo** fundamentalmente para a cena, ou melhor colocando: registrou em texto uma encenação. Entretanto, outro elemento, presente numa declaração de Almeida (2012), ainda pode ser acrescido a essa análise:

Todo dia a gente ensaiava e discutia, aquilo era um alimento pra nós dois ali, era um alimento artístico e também foi o momento da gente entender um pouco da própria relação amorosa e propor uma maneira criativa dessa compreensão. Então era feito (ensaio da peça) todo dia, todo dia a gente levantava alguma coisa [...] Ele (Salazar) ficava até madrugada escrevendo coisas e no outro dia mostrava e a gente experimentava. Teve um tempo que Medéia demorou assim... como Medéia só... acho que foram seis meses pra gente enxergar [...] o que era, que formato era esse que ele queria, que musicalidade teria o que Medéia falava. E nisso como que surgiu o Jasão? Surge assim: “puxa, ela não existe sem ele, né!? A Medéia não existe sem o Jasão, então a gente precisa ter essa figura!” e aí (porque) a gente já tinha uma relação com o Leo... (o convidam para fazer Jasão). O Leopoldo Pacheco era naquela época meu colega, a gente tinha a campanha São Paulo – Brasil, juntos (ALMEIDA, 2012).

Fica claro, por esta declaração, que não houve um texto que antecedeu à encenação, o texto, tratado no capítulo anterior deste estudo, foi criado por Salazar no período de ensaios do espetáculo tendo por base o que ele e Almeida juntos experimentavam. O espetáculo desta forma se distancia da representação *textocentrista* que alguns diretores, ou ensaiadores, ao longo da história do teatro, submeteram os elencos de suas peças. O termo *ensaiador* refere-se ainda mais àqueles que entendiam que tal função tinha como principal objetivo materializar o que estava previamente determinado por um dramaturgo, estilo literário e modelo de representação.

No Brasil, o status de *artistas criadores e renovadores da cena*: aqueles que coordenam todos os mecanismos e materiais para construir novo(s) sentido(s), foi conquistado por diretores como Zé Celso Martinês Correia e Antunes Filho que a partir da segunda metade dos anos de 1970 passaram a ter postura bastante autoral em relação as suas encenações. O *teatro de encenador* marca as produções dos anos de 1980 no Brasil. Nesse período, na cidade de São Paulo, o público dizia com muita naturalidade que assistira, apenas para exemplificar, ao “**Romeu e Julieta** do Antunes” ou ao “**Burguês Fidalgo** do William Pereira”. Salazar, neste período marcado por obras de notáveis encenadores, que assistira na capital paulista ou conhecera por meio de filmagens, cria também o seu **Medéia**.

Apesar de centralizador, apesar de assinar quase todas as funções, Salazar concebeu a peça especialmente para os atores que a fizeram. Por conta de conhecê-los, baseado em sua amizade com Pacheco e em seu namoro com Almeida, o encenador coloca em cena um pouco de cada um destes e também de si. Isso, de certa maneira, explica a forma com a qual esses artistas, que já tinham identidade como grupo e também se destacado individualmente, assumiram a criação de Salazar. Pacheco (2012) a esse respeito comentou que, assim como experientes e consagrados dramaturgos que, mais recentemente, escreveram especialmente para ele, o texto de Salazar, um rapaz recém-formado pela Escola de Arte Dramática e com apenas 21 anos, parecia ter saído de sua própria boca. Isso, a meu ver, aconteceu porque Almeida, Pacheco e Salazar vivenciavam de maneira vertical um mesmo projeto artístico e de formas aproximadas os seus projetos de vida.

Na encenação de Salazar, chama atenção a singularidade da mistura de dois elementos díspares, de uma dupla de, entre si, a princípio, estranhos: Expressionismo e Minimalismo. Numa definição primeira, que por isso corre o risco de ser reducionista, o Minimalismo é visto como “uma composição tridimensional simples, de formas geométricas rectilíneas e regulares, sem efeitos de composição e sem ornamentação” (ZABALBEASCOA e MARCOS, 2001, p. 24). Isso faz com que a arte minimalista procure

No lugar do tradicional universo de significados – psicológico, social, metafísico, sentimental ou funcional [...] construir um mundo mais sólido, mais imediato, nem pessoal nem subjectivo, nem trágico, nem negativo [...] (ZABALBEASCOA e MARCOS, 2001, p. 25).

Por esta perspectiva o Minimalismo se difere substancialmente do Expressionismo que “mira a realidade com um olho interior, que penetra o envoltório do social e procura perscrutar, de modo agudo, as variações mais sensíveis do Homem em sua trajetória no mundo” (GARCIA, 1997, p.26). Assim sendo, o “Movimento Minimalista”<sup>39</sup>, que surgiu em meados dos anos de 1960, pode ser visto como uma espécie de oponente conceitual do Expressionismo, oriundo da virada do século XIX para o XX.

O diálogo entre dois conceitos que aparentemente se confrontam, fomentou na encenação de **Medéia – O Dramaticulo** o surgimento de uma estética singular. O cenário monocromático combinado com a iluminação marcada por recortes; a atuação que, para *Medéia*, prezou a imobilidade e, para *Jasão*, a repetição de movimentos em séries; a sonoplastia composta por músicas com comedido utilização de notas; os figurinos construídos com limitado número de materiais; e também as frases secas e econômicas, as falas telegráficas compostas, muitas vezes, por palavras isoladas entre pausas. Enfim, todo esse conjunto de elementos, relacionáveis ao Minimalismo, parece ter tido a função de uma moldura de contenção para a expressividade subjetiva, densa e emocional vivenciada pelos personagens. Sem esta “contenção”, poderia ter sido por demais sentimental a encenação de Salazar.

---

<sup>39</sup> Segundo Batchelor (1999), para a maioria dos artistas chamados de minimalistas esse “movimento” nunca teria existido.



O termo *teatro pós-moderno*, mais difundido nos Estados Unidos e América Latina e que foi bastante veiculado na cidade de São Paulo nos anos de 1980 e 1990, é, segundo Alfonso de Toro, reconhecível segundo várias características, dentre as quais destaco:

[...] é antitotalitário, combatendo a hegemonia e defendendo a diversidade, marcando-se pela não limitação; [...] é o modernismo plenamente desenvolvido, um renascimento recodificado que recorre à cultura universal em sua totalidade; [...] trabalha com a colagem, a intertextualidade, a pluralidade de discursos, elementos e materiais [...] como pluralismo implica numa nova sensibilidade para com os problemas atuais (DE TORO *apud* MOSTAÇO, 2008, p.561).

O espetáculo de Almeida, Pacheco e Salazar tem muito a ver com essa descrição posto que a intertextualidade e o uso de materiais díspares foi nele exercido. Uma das relevantes contribuições da encenação de Salazar para os estudos teatrais na contemporaneidade é a de que nela foi feita uma apropriação de distintos materiais, sem haver a negação deles através de paródia ou crítica. Na encenação de Salazar o Minimalismo, o Expressionismo, a Tragédia Antiga, o Mito de *Medéia*, bem como todos os outros e cada um dos materiais utilizados teve sua essência preservada. Trata-se de uma atitude pós-moderna que, pautada pela livre criatividade, diferentemente de alguns posicionamentos modernistas do final da primeira metade do século XX, inova ao afirmar que não há modo, escola, formato, sistema, estética ou conceito a ser absolutamente defendido ou descartado.

Para concluir a análise aqui empreendida, observo que em **Medéia – o Dramatículo**, apesar do encenador ter registrado<sup>40</sup> que procurou, por meio de uma fusão equacionada de sentidos, integrar e colocar como sujeitos da ação todos elementos que compuseram a cena, o trabalho dos atores se destaca. A criação dramaturgica de Salazar, como já foi dito, subverte o que é tido como a essência do drama: o diálogo interpessoal que, por desencadeamento lógico e linear, expõe uma crise e estabelece um conflito que chega ao clímax, para que depois haja o seu desenlace. Por estar estruturada fundamentalmente em dois monólogos, a peça do autor uberlandense apresenta, em moto-contínuo, um conflito que não se resolve. Assim sendo, a “dança minimal” almejada por

---

<sup>40</sup> Fonte: Programa de estreia de **Medéia – O Dramatículo**. Wagner Salazar, 1987.

Salazar, ou seja, a expressividade inteira e presente dos intérpretes que lançaram mão a um reduzido número de materiais, para que, desta maneira, alcançassem a “essencialidade na forma de expressão do ator”, tratou-se de um projeto audacioso para um espetáculo no qual, além disto, a ação não foi estruturada à forma do Drama. Tal projeto de encenação foi concretizado com grande êxito, porque o encenador pôde contar com Cida Almeida e Leopoldo Pacheco, dois excelentes atores.



Figura 35: Cida Almeida em **Medéia – O Dramaticulo** de Wagner Salazar. Anfiteatro Rondon Pacheco de Uberlândia (MG), 1987. Imagem retirada de vídeo, P&B Produções. Arquivo de Leopoldo Pacheco.

Nessa encenação se detecta, conforme colocado por Guinsburg (1980), a tríade essencial do teatro: *ator-texto-público*. Assim sendo, se em cena nada mais houvesse além de Almeida e Pacheco apresentando, à maneira de uma “dança minimal”, as palavras criadas por Salazar para eles, mesmo assim o público teria assistido a um bom espetáculo. Entretanto, a atuação somada aos outros elementos, figurinos, cenário, iluminação, maquiagens e sonoplastia, fez com que a encenação de **Medéia – O Dramaticulo**, de Wagner Salazar pela *Cia São Paulo - Brasil*, seja, para muitos, inesquecível.



Figura 36: Leopoldo Pacheco em **Medéia – O Dramatículo** de Wagner Salazar. Anfiteatro Rondon Pacheco, 1987. Imagem retirada de vídeo, P&B Produções. Arquivo de Leopoldo Pacheco.

### 3.6 - A encenação depois da estreia em Uberlândia

Depois da temporada de estreia, em abril de 1987 na cidade de Uberlândia (MG), **Medéia - O Dramatículo** foi apresentado no Espaço Off, situado na rua Romilda Margarida Gabriel nº 142, bairro Itaim Bibi em São Paulo (SP). Este espaço fez parte, nos anos de 1980, do circuito alternativo de teatro da cidade, lá a encenação ficou em cartaz durante todo o mês de maio de 1987. No verão de 1988, o espetáculo foi apresentado no Teatro Vila Velha de Salvador - BA, importante e tradicional centro cultural daquele estado. A peça também foi apresentada no Teatro de Arena de Ribeirão Preto (SP), construído na encosta de um morro, com capacidade para 2.500 pessoas, ao estilo dos teatros da antiguidade grega. A respeito destas apresentações deixou registrado Almeida (2012) em entrevista concedida para esta pesquisa :

Medeia foi feito em tudo que é tipo de lugar! Para 30 ou para 2.500 pessoas. Para 30, foi, por exemplo, lá no Espaço Off, lá não cabe mais que 50, dava 30 e a gente ficava alegre porque lotava! 2.500 pessoas foi numa relação à italiana, palco italiano, teatro grande, palco enorme, imenso, Teatro Vila velha, e também num anfiteatro grego lá em Ribeirão Preto. Então imagina que loucura né!? Como é que pode ele (o espetáculo)

ter o mesmo alcance para 30 e para 2.500 pessoas? Como é que um espetáculo ensaiado dentro de um cubículo, dentro de casa, consegue isso? [...] Não dá para entender! [...] Se você for pensar, para 30 (pessoas) tinha muita proximidade, e o meu gesto era o mesmo! O desenho no espaço, claro, era diminuto, mas a intensidade e o deslocamento eram os mesmos! Como é que podia funcionar numa sala e funcionar também num grande anfiteatro grego? Eu não sei explicar [...] era uma obra de arte. Um fenômeno que não tem como explicar (ALMEIDA, 2012).

Esse era um espetáculo, segundo Pacheco (2012), que eles puderam “levar no bolso”, por conta da facilidade de apresentá-lo nos mais diversos locais, inclusive fora do Brasil. A peça foi apresentada no *Festival Internacional de Teatro de Manizales* na Colômbia em 1988 e no *Festival de Arte de Calí*, também na Colômbia, também em 1988. Em 1990 ficou em cartaz na cidade de Barcelona na Espanha no *Teixidors à má – Teatreneu*. Em 1991, o texto de **Medéia – O Dramaticulo** foi traduzido para o espanhol pelo crítico catalão Joan Casas e editado pela *Revista Pausa da Sala Becket-Teatro Fronterizo*<sup>41</sup> de Barcelona coordenada por José Sanchis Sinesterra. A apresentação em Barcelona foi a convite do diretor espanhol Sinesterra e esta aconteceu por conta da repercussão da passagem do espetáculo pelo *Festival Internacional de Teatro de Manizales*, em 1988, na Colômbia, a esse respeito nos conta Pacheco (2012):

A gente (Cia São Paulo – Brasil) ia muito para o festival da Colômbia e em uma destas idas a gente foi com todo o repertório. Antes da abertura do festival a gente apresentou *Medeia*, durante o festival a gente apresentou *Domus Capta*, o Atilinho<sup>42</sup> apresentou um texto que eu escrevi pra ele, que eu não vou me lembrar do nome agora, e também (apresentamos) um (espetáculo) Infantil. A gente foi com uns quatro espetáculos para o festival. *Medeia* foi apresentado dois dias antes da abertura do festival, e dois dias durante o festival. Os dois dias anteriores, na estreia, tinha pouca gente, deviam ter umas 50 pessoas. Quando a gente fez o *Medeia* depois (durante o festival) o teatro estava lotado! No terceiro dia as filas davam volta na rua e no último dia era desesperador: a gente não podia sair na rua, pessoas vinham procurar a gente porque queriam assistir e não tinha mais ingressos. Nesse último dia, eu nunca mais vou esquecer isso na minha vida porque foi a única vez que aconteceu isso da gente ser aplaudido durante mais de meia hora! A gente ia para o camarim e as pessoas não paravam de aplaudir, a gente voltava para o palco e agradecia. Mas as pessoas não saiam do teatro, a gente voltava para o camarim, elas continuavam gritando e a gente subia de novo no palco e as

<sup>41</sup> Infelizmente, para esta pesquisa, não se conseguiu cópia e nem referências mais exatas dessa publicação.

<sup>42</sup> Um dos atores, em 1988, da Cia São Paulo – Brasil.

peessoas continuavam gritando... Aquilo levou uma meia hora porque as pessoas estavam fascinadas com o espetáculo! (PACHECO, 2012).

Acredito que a maior parte das pessoas que assistiram a esse espetáculo, em qualquer um dos lugares onde ele foi apresentado, de alguma forma, muito provavelmente gostou e várias destas, como eu em 1987 e como as que relatou Pacheco, ficaram fascinadas. Passados 25 anos de sua estreia em Uberlândia (MG), a encenação de **Medéia – O Dramatículo** continua sendo o espetáculo concebido por um artista da cidade que mais inovou em relação aos padrões teatrais da época de sua produção.



Figura 37: Cida Almeida e Leopoldo Pacheco em **Medéia – O Dramatículo** de Wagner Salazar. Anfiteatro Rondon Pacheco de Uberlândia (MG), 1987. Imagem retirada de vídeo, P&B Produções. Arquivo de Leopoldo Pacheco.

## Considerações Finais

A partir deste estudo a importância da obra e consequentemente do artista Wagner Salazar ganham nova dimensão, posto que ele criou, de 1980 a 1990, muito mais peças teatrais que eu, os entrevistados e também pessoas que conheceram e convieram com o dramaturgo declararam saber ou supor.

Em apenas 10 anos, Salazar concebeu quatorze textos dramáticos, que, conforme colocado no capítulo um, são: **Free** (1980), **Chá para Dois** (1982), **Quando a Máscara é a Própria Face** (1984), **Da Natureza Das Coisas** (1985), **Domesticável Circo Hipnótico** (1985), **Medéia – O Dramaticulo** (1986), **Ifigênia** (1989), **Um Lance de Dados** (s/d), **Anjo** (1990), **A Mais Forte** (s/d), **O Aquário** (s/d), **Garrafas Térmicas** (s/d), **Deus** (s/d) e um mais sem título e sem data. Há também, no arquivo da família Rodrigues, textos incompletos, fragmentos de peças e projetos de encenações, que não foram inteiramente registrados ou organizados.

Das últimas cinco peças acima citadas, não havia referência alguma no arquivo dos pais de Salazar. Uma está no arquivo de Leopoldo Pacheco, outra com Sofia Papo, duas foram cedidas por Cida Almeida e ainda outra foi disponibilizada por Miriam Rinaldi. Trata-se de um material inédito, escrito especialmente para que estes atores, radicados em São Paulo, as encenassem. Com essas contribuições o arquivo de Salazar, preservado pela família Rodrigues

em Uberlândia (MG), pôde ficar mais completo em relação à produção do artista, havendo inclusive, já como um resultado desta investigação, a possibilidade, apoiada por vários dos que foram entrevistados e respaldada pelos pais de Salazar, de que uma reunião, ou seleção, desses textos venha futuramente a ser publicada.

Outro importante aspecto da produção de Wagner Salazar, levantado nesta dissertação e que anteriormente também não era completamente conhecido, diz respeito às suas realizações como encenador. Foram doze as encenações assinadas por ele: **Free** (1980); **Chá Para Dois** (1982); **Abobrinhas 1**, **Abobrinhas 2** e **Abobrinhas 3 – o retorno** (1987); **Medéia – O Dramaticulo** (1987); **Vinte Anos de Amor e Aventura** (1987); **Laços** (1989); **Ifigênia** (1989); **Viva O Povo Brasileiro** (1989); **O Hierofante** (1990) e **Fala Comigo Doce Como a Chuva** (1990). Importantes materiais dessas encenações também foram recolhidos. Trata-se dos projetos de montagem de **Vintes Anos de Amor e Aventura** e de **Laços**, além de materiais diversos (fotos, ingressos, programas, matérias em jornais, etc.) desses dois espetáculos e também de **Medéia - O Dramaticulo** e de **Ifigênia**, bem como de cópia digital de registro em vídeo de **O Hierofante** e de **Medéia – O Dramaticulo**, que foram cedidas respectivamente por Fernanda Bevilaqua e Leopoldo Pacheco. O arquivo que contém a obra do artista está, também por esses motivos, mais completo do que quando se iniciou este projeto, se configurando assim como um valioso material de pesquisa acerca da obra de Salazar e do teatro produzido em Uberlândia (MG).

A respeito mais especificamente do texto dramático de **Medéia - O Dramaticulo**, o objeto de estudo do segundo capítulo, cabe salientar que a intertextualidade é inerente a todo e qualquer texto, entretanto assumi-la como método de criação nos anos de 1980 era pouco comum. Ainda hoje, depois de tanto se debater a questão, o assunto costuma gerar polêmica, com alguns grupos teatrais sendo, por vezes, acusados de apropriação indébita, quando deveria, a meu ver, se reconhecer a postura ética dos que evidenciam o material e consequentemente a autoria dos textos que lançam mão. Uma prática que, por esse motivo, se trata de citação e não de plágio. Porém, diferentemente de muitas criações atuais, a intertextualidade em Salazar é, de certa forma, particular, pois, apesar do dramaturgo apresentar as suas fontes, não se acha em seu texto, por

exemplo, nenhuma frase de Eurípedes ou de Beckett, o que ele fez foi criar a partir do mito, do qual Eurípedes também se valeu, uma nova e diferente peça teatral, tendo como referências mais evidentes seus estudos dos *dramatículos* de Samuel Beckett e sua leitura da psicologia analítica de Carl G. Jung.

Em **Medéia – O Dramatículo**, a questão da relação entre os gêneros, também presente na tragédia de Eurípedes, cruzada com o “nihilismo existencialista de Beckett” e com a “densidade expressionista”, adquire ares de “humanismo desiludido”. Esta mestiçagem de sentidos causa desconforto. Resta ao receptor, para deste incômodo tentar se livrar, uma alternativa que o texto sugere: recorrer ao conceito *junguiano* de arquétipo que amplia a discussão. Salazar desta maneira promove uma interessante fricção entre as diferentes textualidades com as quais trabalha e, por não apresentar ideia fechada, posto que pouco entrega e muito sugere, fomenta nos receptores a necessidade de construção de sentidos. Uma prerrogativa fundamental para que um espetáculo teatral, mais do que meramente comunicar posicionamentos ou apresentar leituras, seja arte.

Salazar como encenador, o estudo empreendido no terceiro e último capítulo, oferece uma grata surpresa. Dois elementos ganham notoriedade após a análise da encenação de **Medéia – O Dramatículo: Expressionismo e Minimalismo**. A hipótese que originou esta pesquisa foi confirmada, mas também perdeu força. Salazar pode ser visto como um encenador pós-moderno porque antes disso foi um “expressiominimalista”, termo que não existe e é usado aqui para fazer referência a deglutição antropofágica que o artista fez desses dois conceitos e estéticas.

Também cabe salientar que durante o período de execução desta pesquisa surgiu a ideia, por parte de algumas pessoas que trabalharam com o ator, encenador e dramaturgo, de se realizar, em 2015, nas cidades de São Paulo e Uberlândia, um evento para o qual está sendo cogitada a possibilidade de encenação de alguns dos textos ainda inéditos do autor. O intuito em relatar a existência deste pré-projeto para os *50 anos de nascimento de Wagner Salazar* é o de registrar, como consideração final desta dissertação, que, antes mesmo de ser finalizada, esta pesquisa deu início a um movimento de revitalização da obra de Salazar na memória artístico-cultural de Uberlândia (MG), como também na



memória do teatro realizado por artistas formados pela EAD/ECA/USP. Isso mostra o quanto se apresenta como necessária e urgente essa revitalização e também que um dos principais objetivos deste trabalho acadêmico já se encontra em processo de realização. Que continue viva em nossa memória e que possamos empreender novas e atualizadas leituras a respeito da vanguardeira passagem e brilhante viagem de Wagner Salazar pelos novos trilhos do Teatro.

## Referências Bibliográficas

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARROS, Diana Pessoa de; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da USP, 1994.

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naif, 1999.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Tradução Maria Paula V. Zurawsk e outro. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BECKETT, Samuel. *Eu Não*. Tradução Rubens Rusche e outro. São Paulo: cópia do original datilografado pelo tradutor, 1986.

BORNHEIN, Gerd. *O Sentido e a Máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CARVALHO, Eduardo Paulo. Os Sentidos da Experiência. Disponível pela internet via: <http://www.ensembledeactores.com/files/48/482.pdf> Artigo capturado em 18/09/2012.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. São Paulo: Vozes, 1986.

BURKE, Peter. *Variedades de História Cultural*. Tradução Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução Vera da Costa Silva e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

EURÍPEDES. *Medéia / As Bacantes*. Tradução de Miroel Silveira. São Paulo. Abril, 1976.

FARIA, Fernando Mesquita de. *O Máximo com o Mínimo: a cena minimalista de Samuel Beckett*. XII. Congresso Internacional da ABRALIC. Curitiba, 2011.

GARCIA, Silvana. *As Trombetas de Jericó: Teatro das Vanguardas Históricas*. São Paulo: Hucitec, 1997.

GUINSBURG, J. *O Teatro no Gesto*. São Paulo: Polímica, 1980.

GUINBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. *Dicionário de Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

JUNG, Carl G. *O Homem e Seus Símbolos*. Tradução Maria Lucia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MOSTAÇO, Edécio. O Teatro Pós-Moderno. In: Guinsburg, J. e Barbosa, Ana Mae (org.) *O Pós-Modernismo*. São Paulo: perspectiva, 2008.

MOTTA, Gilson. *O Espaço da Tragédia: na Cenografia Brasileira Contemporânea*. São Paulo: perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. *A Análise dos Espetáculos*. Tradução Sérgio Salvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SILVEIRA, Miroel. Prefácio in: Eurípedes. *Medéia/As Bacantes*. Tradução de Miroel Silveira. São Paulo. Abril, 1976

ZABALBEASCOA, Anatxu; MARCOS, Rodrigues Javier. *Minimalismo*. Tradução Maria Luiza Araújo. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

### Matérias de Jornais

GRUPO de Teatro da UFU é Censurado. Jornal do DCE. p. 6, dez. 1987.

MARTINS, Tânia e RIBEIRO, Rosângela. Uberlândia Só Dá Vaca, Gado, Não Dá Cultura. Jornal Primeira Hora, Uberlândia, 1990.

PORTELA, Monica. Cia Avatar Estréia Novo Espetáculo. Correio da Bahia, 26 out. 1989.

VIVA o Povo Brasileiro Será Encenado em Salvador. Tribuna da Bahia, 15 set. 1989.

### Entrevistas

ALMEIDA, Cida; PAPO, Sofia. Depoimento. São Paulo (SP), de novembro de 2012. Entrevista concedida a Luiz Humberto Garcia de Oliveira.

ARCIOLE, Flávio. Depoimento. Uberlândia (MG), 27 de março de 2012. Entrevista concedida a Luiz Humberto Garcia de Oliveira.

BEVILAQUA, Fernanda. Depoimento. Uberlândia (MG), 27 de março de 2012. Entrevista concedida a Luiz Humberto Garcia de Oliveira.

FERNANDES, Maria Amélia. Depoimento. Uberlândia (MG), 28 de março de 2012. Entrevista concedida a Luiz Humberto Garcia de Oliveira.

FRANÇA, Regina. Depoimento. São Paulo (SP), 23 de novembro de 2012. Entrevista concedida a Luiz Humberto Garcia de Oliveira.

MACEDO, Cesária Alice. Depoimento. Uberlândia (MG), 05 de abril de 2012. Entrevista cedida a Luiz Humberto Garcia de Oliveira.

PANNUNZIO, Lavínia. Depoimento. São Paulo (SP), 21 de novembro de 2012. Entrevista concedida a Luiz Humberto Garcia de Oliveira.

PITA, Lília. Depoimento. Uberlândia (MG), 26 de março de 2012. Entrevista concedida a Luiz Humberto Garcia de Oliveira.

PACHECO, Leopoldo. Depoimento. São Paulo (SP), 23 de novembro de 2012. Entrevista concedida a Luiz Humberto Garcia de Oliveira.

RINALDI, Miriam. Depoimento. São Paulo (SP), 22 de novembro de 2012. Entrevista concedida a Luiz Humberto Garcia de Oliveira.

RODRIGUES, Cleuza. Depoimento. Uberlândia (MG), 12 de março de 2012. Entrevista concedida a Carlos Guimarães Coelho e a Luiz Humberto Garcia de Oliveira.

TAVARES, Abílio. Depoimento. São Paulo (SP), de novembro de 2012. Entrevista concedida a Luiz Humberto Garcia de Oliveira.

TEIXEIRA, Letícia. Depoimento. Uberlândia (MG), 30 de março de 2012. Entrevista concedida a Luiz Humberto Garcia de Oliveira.

#### Fontes Primárias

O GRUPO. *Programa de estréia de Esperando Godot*. Arquivo da família Rodrigues, 1981.

SALAZAR, Wagner. *Medéia – O Dramatículo*. Não publicado: Arquivo da família Rodrigues, 1987.

\_\_\_\_\_. *Ifigênia*. Não publicado: Arquivo família da Rodrigues, 1988.

\_\_\_\_\_. *Programa de estréia de Medéia – O Dramatículo*. Arquivo da família Rodrigues, 1987.

\_\_\_\_\_. *Programa de estréia de Ifigênia*. Arquivo da família Rodrigues, 1989.

\_\_\_\_\_. *Projeto de Vinte Anos de Amor e Aventuras*. Apresentado para a PROEX/UFU. Arquivo família Rodrigues, 1987.

\_\_\_\_\_. *Projeto de Laços*. Apresentado para a PROEX/UFU. Arquivo da família Rodrigues, s/d.

\_\_\_\_\_. *Projeto de Medéia – O Dramatículo*. Arquivo de Leopoldo Pacheco, 1987.

\_\_\_\_\_. *Release divulgação de Medéia - O Dramatículo*. Arquivo família Rodrigues, 1987.

\_\_\_\_\_. *Free*. Não publicado. Arquivo da família Rodrigues, 1980.

\_\_\_\_\_. *Quando a Máscara é a Própria Face*. Não Publicado. Arquivo da Família Rodrigues, 1984.

\_\_\_\_\_. *Anjo*. Não publicado. Arquivo da família Rodrigues, 1990.

\_\_\_\_\_. *Um Lance de Dados*. Não Publicado. Arquivo da família Rodrigues, s/d.

\_\_\_\_\_. *A Mais Forte*. Não publicado. Arquivo de Sofia Papo, s/d.

\_\_\_\_\_. *Deus*. Não publicado. Arquivo Leopoldo Pacheco, s/d.

\_\_\_\_\_. *O Aquário*. Não publicado. Arquivo Família Rodrigues, s/d.

\_\_\_\_\_. *Garrafas Térmicas*. Não publicado. Arquivo Família Rodrigues, s/d.

SIQUEIRA, Adilson. *Programa de Estréia de Um Lance de Dados*. Arquivo da família Rodrigues, s/d.

## Anexo

**texto dramático de Medéia – O Dramaticulo**  
(cópia digitalizada do original datilografado pelo autor)

MEDÉIA - O DRAMÁTICO

MÚSICA.

AS LUZES DE CHÃO, ÂMBAR, ILUMINA ESTE PALCO, UM AR ANTIGO. UM FOCO PI  
PINO SOBRE MEDÉIA, QUE DEITADA, REPOSTADA NOS TRAVESSEIROS DORME. A-  
BRE OS OLHOS DE REPENTE. OLHA PARA UM LADO, DEPOIS PARA OUTRO. CHAMA:

MEDÉIA - Jasão. (EM TOM NORMAL) / SILÊNCIO / VIRA PARA O OUTRO LADO  
LENTAMENTE , CHAMA :

- Jasão. (VOZ MAIS GRAVE) / SILÊNCIO / Jasão se  
foi. (SECA)

BLACKOUT.

MEDÉIA NO CANTO DIREITO DO PALCO.  
CONVERSA COM UM JASÃO IMAGINÁRIO.

MEDÉIA - Jasão.

Sim. Diferente.

Que olhar é este?

Este olhar que não me procura mais.

Vem, Jasão.

Quero te ver de perto. (TEMPO)

Onde? (T)

Eu/ Vou com você. (T)

Por que? Será que não existe alguém que possa cuidar  
dos nossos filhos?

Será ? (T)

Que guerra é esta que nunca termina?

Será que os homens não se entendem entre si?

Será ?

Então.

Por que não volta ?

(QUEBRA) Volta.

Jasão.



Que cheiro é este ?

Que cheiro de guerra é este ? (T)

Pois se esse é o cheiro de guerra, quero EU lutar. (T)

Que olhar é este, Jasão ?

Parece que sou toda luz.

Tua pupila contrai. Dilata.

Será medo ? (T)

Será?

Será que palavras duras podem também sair de bocas como a minha?

Será preciso, meu homem?

Diga lá. (T)

Posso te ouvir, mesmo distante.

Diz, (T) diz que é prá eu me contorcer no chão, me debater,

socar meu ventre

cortar os pulsos com a própria boca.

(Q) Não.

Não é tão simples como você diz Jasão.

Olha estas mãos.

São minhas, Jasão. E ainda guardam o ultimo toque no teu corpo, meu/ homem.

- Breve estarei morta - (Q)

Teus filhos crescem.

Um dia, não poderá reconhecê-los.

- E eu? Jasão? - (Q)

Quanto a mim,

Estarei morta. (T)

Vai. (T)

Quer ir, vai !

Mas não volta, Jasão.

Não volta mais que é prá eu me sufocar.

SE RECOBRANDO SINISTRA.

SE DESLOCA PARA O OUTRO CANTO DO PALCO.

MEDÉIA - Jasão,

Jasão.

Se minha loucura não cessa,  
como você diz,  
é porque estou realmente louca.

Sou casta

Sou infeliz

- Ah - (Q)

Não quero / tua / compaixão. Leva

Esta tua

Compaixão ! Pro inferno,

Jasão,

Pro inferno.

Não discutirei mais contigo.

Basta de palavras... Tantas !

Prá um só sentimento.

Tua cólera seria mil vezes maior que a minha se  
por uma só vez eu te deixasse. (T)

Sinto o gosto do veneno.

Ah, Jasão,

Prova do meu veneno.

Um só trago te queimará a garganta, os intestinos.

Meu único desejo :

Tua morte.

BLACKOUT.

SE DESLOCA PARA O CANTO ESQUERDO DO PALCO.

MEDÉIA - Tenho a poção.

Um gole, Jasão.

Basta um gole do elixir

E as portas de outros mundos se abrirão.

Meu, senhor.

Calar prá sempre tua boca.

- Tua boca - (Q)

(TAPA A PRÓPRIA BOCA)

Esta boca. Boca hábil no falar. Meu castigo.

Ouvir todas as tuas palavras.

Tantas ! Prá um só homem.

- O jeito como me falavas ao ouvido.- (Q)

Tantas palavras ! Que eu,

Eu guardei numa caixa.

Do jeito que eu servia aos teus projetos de casamento

Do jeito como eu sou

Bárbara. (T)

Nesta (T)

Civilização !

De como é melhor amar uma rainha

Num leito

Real.

Parece

Real !

(RI)

Não ! Não pago tão caro para ter ao meu lado um homem.

- Mesmo você, Jasão ! - (Q)

Você me insulta.

Me diminui.

Jasão ! (ABRE A BOCA COMO NUM GRITO)

BLACKOUT.

SE DESLOCA PARA O FUNDO.

MEDÉIA - A cabeça, nestas horas, enlouquece.

É muito sangue no coração.

Ainda pulsa. (VIRA)

(MECÂNICA) Pulsa. Pulsa. Pulsa. Pulsa. Pulsa. Pulsa.

(OUVE AO LONGE) Ainda ?

pulsa.

Incrível, não? (Q)

Pulsa !

Me lembro das tuas palavras,

Jasão

- Tantas - (Q)

Por que ocultar tua outra mulher ?

Por que não trás esta mulher aqui?

Prá que

Como num espelho,

Eu perceba mais uma vez que

Não sou capaz de reconhecer

Meu próprio rosto ?

Tua mulher

Sou eu !

Jasão, tua mulher sou eu,

Acredita !

Não! Não te quero ! Te afasta de mim !

Tenho nojo ! Você cheira mal !

(SECO) Vai !

(SILÊNCIO)

- Vai - (Q)

(FRÁGIL) Jasão,

Jasão.

Olha o que o tempo nos fez. (T)

Esse teu olhar

Assim

Voltado pro chão. Perdido no vazio.

O que você perdeu?

Esse meu coração:

Sólido.

Pedra.

Ah, Jasão, o veneno não te basta.

Quero de fazer amor, mas o brilho da faca é mesmo irresistível - (Q)

Quero te matar um pouco a cada dia

Enterrando até a bainha

Uma só lâmina

um só brilho

- quantas palavras prá um só

gesto - (Q)

Uma só palavra vai te confundir, meu homem,

Basta

uma.

BLACKOUT.

O SONHO - DO FUNDO DIREITO DO PALCO.

MEDÉIA - Tive um sonho:

- Meus filhos - (Q)

Um sonho pesado.

Haviam dois olhos.

olhos pequenos - (Q)

Não me lembro o que era.

- um corpo esguio, longo - (Q)

Havia uma luz, no meio do escuro.

- cada vez mais esse corpo se aproximava,

rastejando sobre meu corpo. - (Q)

E acho que foi quando finalmente, vi.

- Uma víbora se enroscava

Nas minhas pernas

um corpo gelado,

Dois dentes

Dois olhos,

Dois corpos.

Frio

Quente. - (Q)

Da cobra, um braço,  
minha mão.

- e ela mordeu meu seio - (Q)

Meus filhos !

- pior que morrer,  
só o desgosto pela vida - (Q)

Jasão !

- Se foi eu quem lhes deu vida,  
também serei eu a matá-los -  
Meus filhos !

- AH ! - (Q)

Foi em vão que os alimentei  
Dei a eles meu leite

Agora, no seio,  
o veneno.

- A cobra ? - (Q)

Sim, sou eu.

- Medéia ? - (Q)

Não comi minha placenta  
Quero devorar minha criação.

a

Nossa,

Jasão.

Dormem,

os

pobres

inocentes.

Foi em vão

A dor

do parto.

- e por duas vezes eu as tive - (Q)

Leva, Jasão.

Leva estas caixinhas.

Meu presente

de

casamento.

Esta caixinha de palavras.

- Tantas ! - (Q)

Que você me disse

- Tantas ! - (Q)

Que eu não tive

como

esquecer.

- Tantas ! - (Q)

Peça a ela,

esta sua,

amante,

para abri-la com cuidado.

São tantas palavras,

Jasão,

Tantas.

- Eu sofro, ainda que desesperadamente, vivo - (Q)

Ai de mim (T)

AI de mim ainda . (T)

E ainda mais .

BLACKOUT.

MEDÉIA AGORA DE VOLTA AO LOCAL ONDE TUDO COMEÇOU.

RECOMEÇA A FALAR COM O JASÃO IMAGINÁRIO.

MEDÉIA - (FRIA) Jasão ! (T)

Não. Falava sózinha. Pensava alto. (T)

Estão... Dormindo.

É tarde, Jasão.

- Acabou ! - (Q)

Entra, Jasão.  
Quero te ver de perto.  
- Vai acabar - (T)  
Que olhar é este, Jasão ?  
Que não  
me  
procura mais ? (T)  
Que cheiro é este ?  
- Tem de acabar.  
É o fim - (Q) (T)  
Que guerra é essa,  
que nunca termina ?  
Será  
que  
os homens  
Não se  
entendem  
entre si ?  
Por que será ? (T)  
- Preciso acabar com isso ! - (Q)  
Onde vai, Jasão ?  
Ah, sim .  
A  
Guerra ! (T)  
Eu  
Vou  
com você. (T)  
Está bem. Vá. (T)  
Jasão,  
Jasão !  
(MÚSICA)  
Jasão se foi



Foi sempre

assim.

(ABRE A BOCA COMO SE FOSSE GRITAR)

BLACKOUT.

ACENDE A LUZ E MEDÉIA ESTÁ NO CANTO ESQUERDO DO PALCO.

MEDÉIA - Jasão !

BLACKOUT.

ACENDE A LUZ . MEDÉIA AGORA SE ENCONTRA AO FUNDO DO PALCO.

MEDÉIA - Jasão !

BLACKOUT.

ACENDE A LUZ . MEDÉIA AGORA NO FUNDO -DIREITO PALCO.

MEDÉIA - Jasão !

BLACKOUT.

ACENDE A LUZ . MEDÉIA AGORA NA FRENTE .

MEDÉIA - (FRIA) Jasão !

BLACKOUT.

LUZ SOBE, POUCA LUZ. ELA RETORNA AO LEITO. SE DEITA. OLHA PARA  
UM LADO, QUASE INAUDIVELMENTE SE OUVI:

MEDÉIA - Jasão !

(DO OUTRO LADO) Jasão.

(FRENTE) Jasão.

UMA DAS MÃOS QUE REPOUSAVA SOBRE O CORAÇÃO É RETIRADA AOS POUCOS PELA  
OUTRA MÃO. SE CRUZAM, ELA FECHA OS OLHOS DEVAGAR, A LUZ ABAIXA , SOBE  
A MÚSICA .

O MAR.

JASÃO NO BARCO. REMA.

IMPULSIONA O BARCO COM UMA ENORME VARA DE BAMBÚ.

PEQUENA ILHA.

JASÃO - Eu vim conhecer o mar. (T)

Vem.

BLACKOUT.

JASÃO NO FUNDO DO BARCO.

REMA LENTAMENTE, COMO SEMPRE, CONTRA O RIO, ESTE LUXO DO TEMPO, BUSCA NA MEMÓRIA O ROSTO DA SUA MULHER. Não SE // LEMBRA.

JASÃO - VEM conhecer o mar,

Minha

Mulher.

BLACKOUT.

JASÃO, NA PROA, AINDA BARQUEIA SOBRE A ÁGUA. O TEMPO DIMINUI, A BUSCA AUMENTA. O VENTO TOCA UMA MÚSICA NO BAMBÚ QUE IMPULSIONA O BARCO. ISTO LEMBRA O CAIS E PRENUNCIA / SUA PARTIDA, LOGO APÓS A CHEGADA .

JASÃO - E esta busca no vazio.

(LEVANTA O BAMBÚ COMO UMA LANÇA)

Minha mulher,

Eu venho de uma guerra.

Meu corpo,

Minhas feridas,

Pedem

Você.

Uma luta imaginária,

Como se houvesse um inimigo.

Afinal, entre nós não

Haviam senão homens.

( A LANÇA DEVE SER PRESA AO ALTO E FICA SUSPensa NO AR DURANTE TODA FALA )

Ah, tanto a contar.  
A falta de uma mulher  
Num campo de batalha  
- Quando nos encontrarmos  
novamente, um de nós  
estará no túmulo - (Q)  
Ah, tanto a contar.  
Quantas paisagens  
Das mais diferentes cores  
que se possa pintar.  
Uma terra vermelha. (T)  
Nenhuma chuva para nos proteger.  
E a falta de nossas mulheres. (T)  
Sim, quando encontrar de novo,  
minha mulher,  
Terei tudo isso  
para contar.  
Terei também milhares de  
cabeças mortas,  
olhos abertos,  
todas  
, num vaso  
para mostrar.  
Trago a vitória  
sobre  
meus  
ombros.  
- Costas largas,  
nariz elegante -  
Terei  
tanto a  
contar. (T)  
( ELE PEGA NOVAMENTE O BAMBÚ )  
Se pudesse ver seus olhos,  
nos meus,  
Talvez eu

poderia

contar.

BLACKOUT.

( ELE AINDA NAVEGA. ENCONTRA UM CEIFADOR. SABERIA ELE, O  
PARADEIRO DE SUA MULHER. )

JASÃO - (CHAMANDO) Ceifador.

SOU estrangeiro, aqui.

Procuro minha mulher.

O nome? (T)

Não, não sei.

Não

Me

Lembro. (T)

O que?

Não sei.

Pretos, eu acho,

ou brancos

O preto dentro do branco? (T)

Não sei.

Acho que um.

Era pequeno quando parti.

Ou era uma ninhada?

Não sei. (T)

Não sei mais . (T)

O CEIFADOR

corta o

trigo.

O

vento

balança

o

chapéu. (T)

Do

outro lado

do rio,  
mora  
uma mulher,  
uma feiticeira.  
Ela saberá,  
Ela buscará  
nos oráculos  
no sangue  
o

lugar  
onde se encontra  
minha  
mulher  
O ceifador  
tem medo  
da

feiticeira (T)  
Louca? (T)  
Sim, louca. (T)

(PARA. LEVANTA O BAMBÔ COMO SE FOSSE ATACAR O INIMIGO)

Preciso encontrá-la esta...

BLACKOUT.

(JASÃO VÊ DOIS OLHOS NO RIO. SÃO AS ALMAS, AS COBRAS, GUARDIÃS DO RIO)

(DE COSTAS. POUCA LUZ, QUE ILUMINA O CÉREBRO, OS OMBROS E PARTE DO DORSO)

JASÃO - Vejo a casa da bruxa. (T)

Duas torres

Duas janelas

dois olhos. (T)

Dois olhos pequenos no escuro. (T)

Duas pequenas veias e dois pequenos desejos.

Pequenos jogos, pequenas armadilhas. (SURGE UMA COBRA POR CIMA DO OMBRO DIREITO DE JASÃO E VAI DESCENDO PELO DORSO.)

AO FINAL ELE TENTA SE DESVENCILHAR DELA ERGUENDO-A PARA O ALTO.)

Pequenos amores, pequenos vícios.

Pequenas paixões pequenos gritos pequenos gemidos pequenos sussurros pequenos cantos vazios pequenas alamedas/ pequenos desvios pequenos caminhos pequenas semelhanças pequenos trechos pequenos perigos pequenas relações pequenos triunfos pequenas negações pequenas ações pequenas preces pequenos deuses pequenos interesses pequenas almas pequeno céu pequena vida pequena boca pequenas palavras pequenas verdades pequenas perdas pequeno mundo/ pequenos sons pequeno eu (NUM SUSSURRO) pequeno eu pequeno eu...

(A LUZ DESCE AOS POUCOS, ENGOLINDO SEU PEQUENO CÉREBRO)

(JASÃO CHEGA À CASA DA FEITICEIRA: MEDÉIA. EMPUNHA UMA BATIDA NA PORTA, AO FAZE-LO, COMEÇA A SE LEMBRAR DE PEQUENOS MOMENTOS. SE DETÉM. NEBLINA.)

JASÃO - Este cheiro. (T)

Será? (T)

Sinto muito,

Vou me

casar.

Perdi teu rosto

caiu no rio,

sem eu ver. (T)

Amo

outra

mulher.

Cheguei a este ponto.

Ponto onde te falo

A verdade,

Onde ~~te~~

não minto mais.

- Tantas coisas a te contar - (Q)

Assim  
Chegamos  
ao fim,  
minha / mulher  
(VAI DE NOVO BATER)  
Sim eu sei,  
teu nome é Medeia,  
esse é teu cheiro. Não,  
Tenho medo Medeia.  
Teu nome sufoca.  
Minha boca se desfigura,  
os dentes começa a cair.  
Sobrou a língua,  
prá contar a história.  
não posso voltar  
Agora.  
o rio  
é  
uma estrada  
foi lá  
que vi  
meu destino.  
Não, não sei quem são meus filhos,  
Não os amo.  
Por que deveria eu amá-los  
se não sei quem são .  
São meus  
filhos.  
Não tenho nada a dizer. (T)  
Volta prá tua caverna  
Vira bicho de  
novo. (T)  
Eu te trouxe prá cidades  
assim como teu pai te trouxe ao mundo . (T)

- Diga que me odeia,  
pelo menos isso . - (Q)  
Escuta ! (T)  
Eu sinto uma vontade incontrolável de  
te estrangular  
te afogar  
te entregar ao abismo.  
Não tem outro jeito de escapar  
se não  
satisfazer minha vontade.  
Fica. (T)  
Basta de palavras. (T)  
Os cães a me enlouquecer  
com seus latidos  
e os cavalos desembestados  
que se ferem  
no galope.  
Vamos lá.  
Estou pronto. (T)  
Me enfeitiça.  
BLACKOUT.

ELE VOLTA A NAVEGAR, COMO SEMPRE O FEZ, SEMPRE NA MESMA DIREÇÃO, RUMO À MORTE.

JASÃO - Preciso te dizer tudo isso.

- Um dia - (Q)

BLACKOUT.

JASÃO - Eu disse que ia voltar.

- Um dia - (Q)

BLACKOUT.



JASÃO - O mar.

Vem.

BLACKOUT.

JASÃO - Ainda

Busca no vazio.

BLACKOUT.

MEDEIA E JASÃO. ATO DE AMOR - 1 .

JASÃO - Olá.

MEDEIA - Olá. (T)

JASÃO - Olá.

MEDEIA - Diga lá. (T)

JASÃO - Lá? (T)

Lá onde você está. (T)

Como é ? (T)

MEDEIA - O tempo acabou. (T)

JASÃO - Aqui pequenas ilhas. (T)

MEDEIA - Ah. (T)

JASÃO - Ninguém nunca soube amar . (T)

Me amar. (T)

MEDEIA - O relógio.

A areia.

Mais uma vez.

JASÃO - A última?

MEDEIA - Nunca se sabe.

JASÃO - Ah. (T)

MEDEIA - Diga lá. (T)

JASÃO - Cheguei. (T)

MEDEIA - Não. Você ainda está lá.

JASÃO - Eram pequenas ilhas.

MEDEIA - Jogue milho

aos

pombos,

Jasão.

Crescerão espigas.

Murchas.

JASÃO - Crescerão espigas novas

E frescas.

E aí

Vem

a

Foice. (T)

MEDÉIA - Vem, Jasão.

MEDÉIA - Me beija.

JASÃO - Não posso. (T)

MEDÉIA - Me beija.

JASÃO - Não posso. (T)

MEDÉIA - Me beija.

JASÃO - Não posso. (T)

JASÃO - Me entende.

MEDÉIA - Não posso.

JASÃO - Me entende.

MEDÉIA - Não posso.

JASÃO - Me entende.

MEDÉIA - Não posso.

JASÃO - Me odeia. (SUSSURRO)

MEDÉIA - Me ama. (VOZ NORMAL)

JASÃO - Me odeia. (SUSSURRO)

MEDÉIA - Me ama. (VOZ NORMAL)

JASÃO - Me odeia. (VOZ NORMAL)

MEDÉIA - Me ama. (SUSSURRO)

JASÃO - Me odeia. (VOZ NORMAL)

MEDÉIA - Me ama. (SUSSURRO)

MEDÉIA - Fim? (PRÁ CIMA)

JASÃO - Fim. (CONCLUSIVO)

JASÃO - Fim?

MEDÉIA - Fim. (LUZ COMEÇA A DIMINUIR)

Fim?

JASÃO - Fim.

Fim?

MEDÉIA - Fim.

Fim?

ATO DE AMOR 2 -

JASÃO E MEDÉIA .

JASÃO - Eu levarei teus olhos

ao oráculo.

Levarei teu corpo frio.

MEDÉIA - Eu castrarei você.

Terei em mim

o que se chama

vida.

JASÃO - Terei sempre tua boca

Perto da minha,

ambas

esgotando

pouco a pouco

toda respiração.

MEDÉIA - Quando você encontrar,

não pensará mais nesta

Mulher. Você virá, Assim

como veio,

Voltará.

JASÃO - Teu cheiro é de terra.

MEDÉIA - Você sopra. Sinto teu hálito

por toda parte.

JASÃO - Eu te destruirei,

Se você me pedir.

MEDÉIA - Só há ruínas.

JASÃO - Não  
é medo.

MEDÉIA - Cheguemos logo ao fim,

JASÃO - (ESTENDE OS BRAÇOS PRÁ ELA) Fim.

MEDÉIA - Não ! (T) Não ! (T) Não ! (T) Não ! (T)

Sejamos sinceros

Pelo menos agora. (T)

Eu digo

Não.

JASÃO CONTINUA COM OS BRAÇOS ESTENDIDOS, QUE AOS POUCOS SE ERGUE AO ALTO. UMA BRISA BRINCA COM O VESTIDO DE MEDÉIA. ELA RI, HÉSTERICA. ESCURIDÃO.

DESCE O PANO.