

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
IARTE - INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE TEATRO

GLEISON GUILHERME DOS SANTOS
(NOME ARTÍSTICO: GUILHERME CAEU)

GENI PALIMPSÉSTICA: AS CAMADAS DE UMA TRANSCRIÇÃO TEATRAL

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
GRADUAÇÃO
2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
IARTE - INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE TEATRO

GLEISON GUILHERME DOS SANTOS
(NOME ARTÍSTICO – GUILHERME CAEU)

GENI PALIMPSÉSTICA: AS CAMADAS DE UMA TRANSCRIÇÃO TEATRAL

Monografia apresentada como trabalho de conclusão de curso, da Graduação em Licenciatura e Bacharelado em Teatro, na Universidade Federal de Uberlândia – UFU.

Área de conhecimento: Artes Cênicas | Teatro

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a. Daniele Pimenta

UBERLÂNDIA

2019

[..]

A mãe falou:

- Meu filho você vai ser poeta.
Você vai carregar água na peneira a vida toda.

Você vai encher os
vazios com as suas
peraltagens
e algumas pessoas
vão te amar por seus
despropósitos.

(Barros, M. 2011)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a todos os discentes e colaboradores, docentes e equipe técnica, dos Cursos de Teatro e Música, do Instituto de Artes - IARTE, da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, que tornaram possível a execução desta pesquisa. Em especial, agradeço à Layla Aquilla, Mariana Mendes, Marianne Dias, Maycon Simeão, Pablio Thomaz, Ronaldo Bonafro, Samuel Alves e Whander Allípio, pelo apoio e confiança.

As mestras e mestres, com os quais tive o privilégio em trocar experiências ao caminharmos juntos em processos artísticos, durante minha jornada de formação enquanto artista. Em especial quero agradecer minha orientadora e amiga Prof.^a Dr.^a. Daniele Pimenta, por toda paciência e generosidade.

Ao meu amigo artista (distante) Rafael Lorrán, por me ensinar tanto sobre arte. Obrigado por me ensinar a “ser de teatro”. Contigo, aprendi a gostar das palavras, carregar água na peneira e criar peixes nos bolsos, aprendi a montar alicerces de uma casa sobre orvalhos e gostar mais do vazio do que do cheio (os vazios são maiores e até infinitos). Com você aprendi a roubar o vento, a controlar o tempo, fazer uma pedra dar flor e até interromper o vôo dos pássaros colocando pontos finais nas frases. Obrigado por me ensinar a amar a solidão e os despropósitos que há em mim.

Ao artista e companheiro de pesquisa Marcelo Camargo, por ter me apresentado a vida e obra de José Leonilson e pelas conversas sobre semiótica.

As companhias, grupos, academias, estúdios e coletivos de dança e teatro pelos quais transitei, que muito me ensinam e ensinaram. Destaco aqui, Cia Máxima de Teatro, Cia Arve’luz Teatro e Poesia, Coletivo Teatro de Viés, Coletivo Coelhos Mordem, Cia IT de Dança, Grupo Provisório Corpo e Studio UAI Q Dança.

Agradeço aos meus familiares e amigos que apoiaram minha graduação em Teatro. Aqueles que passaram os fins de semanas, feriados e datas comemorativas sem a minha presença; aqueles que acolhem com afeto as minhas ausências e distâncias. A todos, a quem deixei de responder muitas vezes, por não ter coragem de dizer não, quando meu coração gritava para dizer sim. Aqueles e aquelas que apoiaram-me mesmo nos silêncios, tão cheios de dizeres. Agradeço a minha mãe Deire, ao meu pai Braz, as minhas irmãs Gabi e Rúbia, e a todos aqueles que contribuíram para que eu me torna-se o homem-artista que sou hoje.

Ao TSU – Templo Sagrado de Umbanda de Nanã e principalmente minha Yalorixá Jandira Maria, por me ensinar a ser mais sensível e empático, a respeitar tradição e ser de axé. Ao meu orixá Logun Édè, aos meus guias, irmãs e irmãos de fé. Em especial, gostaria de agradecer ao Anderson, ao meu irmão Dahlim, a minha madrinha-amiga Dânia, minha afilhada Dara, Gilton, Ranya, Renata, Sandra e ao meu avô Vitor.

Este é meu coração e eu o dedico a vocês.

RESUMO

Com esta pesquisa proponho uma reflexão sobre os resultados de uma exploração criativa cênica, a partir de um espetáculo de estética híbrida e experimental, vislumbrando utilizar a semiótica peirciana e o conceito de transcrição (tradução poética), de Haroldo de Campos, como procedimentos na criação em teatro. Uso como principal referência para o contexto dramaturgico, a personagem Geni, da peça Ópera do Malandro, de Chico Buarque. Em cena, quatro meretrizes compartilham suas angústias, desamores e os prazeres de serem quem são. Figuras marginais do morro carioca, seus corações são colocados em exposição na avenida, em um autêntico festim carnavalesco, para que qualquer um que ali esteja viva um pouco da multiplicidade cultural e social brasileira, que compartilhe um pouco dos sentimentos de sujeitos que, frequentemente, encontram-se escondidos e silenciados em áreas periféricas de nosso país.

Palavras chave: Semiótica. Procedimentos de criação cênica. Leonilson. Geni e o Zepelim.

RÉSUMÉ

Dans cette recherche, je propose une réflexion sur les résultats d'une exploration créative scénique, à partir d'un spectacle d'esthétique hybride et expérimentale, en envisageant utiliser la sémiotique peircienne et le concept de transcréation (traduction poétique) de Haroldo de Campos, comme procédure de création en théâtre. J'utilise comme référence principale pour le contexte dramaturgique, le personnage Geni de la pièce de théâtre "Opéra do Malandro" de Chico Buarque. Sur la scène, quatre prostituées partagent leur angoisse, leur désamour et le plaisir d'être ce qu'elles sont. Figures marginales de la colline de Rio de Janeiro (morro carioca), leurs coeurs sont affichés sur l'avenue dans une authentique fête de carnaval, de sorte que quiconque y vit un peu de la multiplicité culturelle et sociale brésilienne, qui partage un peu les sentiments de sujets qui se retrouvent souvent cachés et réduits au silence dans les zones périphériques de notre pays.

Mots-clés: Sémiotique. Procédures d'élevage scénique. Leonilson. Geni et le Zeppelin.

SUMÁRIO

1. ESTA PARTE DEVERIA SE CHAMAR INTRODUÇÃO, MAS RESOLVI CHAMÁ-LA DE PENTEADEIRA DE PUTA	09
2. UM HOMEM-PEIXE COM UM OCEANO INTEIRO PARA NADAR.....	22
3. GENI PALIMPSÉSTICA: AS CAMADAS DE UMA ENCENAÇÃO TEATRAL	33
3.1 TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA COMO PROCEDIMENTO NA CRIAÇÃO EM TEATRO	37
3.2 DAS VIELAS AO CAIS	46
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
5. FONTES E REFERÊNCIAS	59
6. APÊNDICE	62
6.1 TEXTO DAS VIELAS AO CAIS	63
7. ANEXO	83
7.1 FOLDER ESTREIA	84
7.2 FICHA TÉCNICA ESTREIA	85
7.3 FOTOS ESTREIA	86

**ANTES GLEISON
CA(EU) AGORA**

(página bordada)

1. ESTA PARTE DEVERIA SE CHAMAR INTRODUÇÃO, MAS RESOLVI CHAMÁ-LA DE PENTEADEIRA DE PUTA.

Quando propus o projeto desta pesquisa à minha orientadora, Prof.^a Dr.^a. Daniele Pimenta, eu tinha consciência dos meus passos incertos pelo árido campo de estudos sobre a semiótica, mas não sabia que o processo seria tão apaixonante e me arrebataria pelo desejo em ampliá-lo.

Hoje chamo minha pesquisa, metaforicamente de “penteadeira de puta”, expressão usada para algo feito de excessos, aquilo que expõe escancaradamente os segredos e os modos de ser (e pensar) de uma pessoa. Aquilo que, assume e cumpre um compromisso, mesmo possuindo características confusas - brincos e assuntos sem par, perfumes e ciclos por findar, fotos e referências de pessoas a quem nunca se amou. Podemos até não encontrar muito sentido ou concordar com a presença dos objetos em questão, mas cada elemento desta penteadeira carrega um significado afetivo para quem o possui, esboçando então, o espaço mais íntimo de um(a) artista.

Nesta pesquisa, para além do uso da tradução intersemiótica, como procedimento na criação em teatro, disserto sobre minha trajetória como artista-tradutor dentro da Graduação em Teatro, na Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Pois acredito que este tipo de escrita e meio de troca artística, seja uma potente possibilidade de contribuição, articulação e difusão de aprendizado e conhecimento para futuros aspirantes a diretores ou até mesmo para pesquisadores afins, no âmbito das artes cênicas.

Justifico o título *Geni palimpséstica: as camadas de uma transcrição teatral*, a partir de uma necessidade que possuo de refletir sobre as diferentes camadas dramáticas, tais como: visualidades da cena (iluminação, cenografia, figurinos, maquiagem), direção, dramaturgia e musicalidade, que aparecem no espetáculo *Das Velas ao Cais*, o qual assino como diretor e dramaturgo. Composto por alunos dos Cursos de Teatro e Música, do Instituto de Artes – IARTE, da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, o espetáculo conta a história de Genival, livremente inspirado na personagem Geni, da *Ópera do Malandro* (1978), de Chico Buarque.

Meu objetivo inicial era dissertar somente sobre o uso da tradução intersemiótica como procedimento na criação em teatro, foco de uma das minhas pesquisas de Iniciação Científica (2018), intitulada *Voilà mon cœur, das velas ao cais*, realizada durante a

graduação em Teatro, também sob orientação da Prof.^a Dr.^a Daniele Pimenta, na Universidade Federal de Uberlândia – UFU e fomentada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq.

Entretanto, o percurso dessa pesquisa ampliou-se, não seguindo necessariamente somente esta linha de pesquisa, mas trilhou uma lógica de agrupamento de pesquisas pessoais (em relação a dramaturgia, hibridismos da arte, direção e encenação teatral), devido às possibilidades correlacionais, as quais interessavam-me enquanto temas de pesquisa.

Influenciado pelas pesquisa do artista e companheiro de graduação Marcelo Camargo, sobre tradução intersemiótica - conceito o qual vou esmiuçar mais adiante neste trabalho - comecei a acompanhar, à deriva, alguns compartilhamentos de trabalhos que utilizassem este conceito como tema de pesquisa, no desejo de somar ao que até então seria o começo das estruturas da minha penteadeira de puta.

Até chegar à estrutura atual, esta pesquisa passou por diferentes fases. Num primeiro momento, mergulhei nos estudos sobre a vida e obra de José Leonilson, artista plástico fortalezense, criador do quadro *Voilà mon cœur*, obra-fonte dos meus experimentos de tradução intersemiótica. Posteriormente, me aprofundei nos estudos de teorias da tradução, valendo-me principalmente do conceito de transcrição (tradução poética ou recriação), de Haroldo de Campos, como anteparo conceitual.

Apesar disso, eu sentia falta de um material cênico palpável, que relacionasse algumas práticas teatrais que vivenciei durante minha graduação em teatro, juntamente com a vontade de desenvolver um estudo semiótico sobre algum material cênico, que eu mesmo dirigisse. Sempre me encantei com a figura dos diretores de teatro brasileiro, mesmo esta área sendo pouco explorada nos componentes curriculares de minha graduação.

Em meio a diários de bordo, cadernos do artista, anotações e fichamentos, comecei a evidenciar cada vez mais minha inclinação à direção cênica, logo, comecei a resgatar e experimentar em ateliês de criação, exercícios e jogos que preparassem o elenco de cena e músicos, para as cenas do espetáculo *Das Velas ao Cais*. Mesmo possuindo uma dramaturgia frágil e perigosa, como as estruturas do quadro de Leonilson, decidi que era necessário que eu colocasse o resultado desse processo de criação em exposição “na avenida”, para que todos pudessem ver quem sou eu, enquanto artista-criador e como penso o meu fazer teatral.

Assumo aqui, a minha total responsabilidade em chamar este exercício cênico de espetáculo, primeiramente pela dimensão espetacular da realidade representada cenicamente, e posteriormente fundamento-me em estudos etimológicos da palavra “espetáculo”, sob a visão de Patrice Pavis¹.

Es espectáculo todo lo que se ofrece para ser observado. ‘El espectáculo es la categoría universal a través de la cual se observa el mundo’ (Barthes, 1975:179). Este término genérico se aplica a la parte visible de la obra (representación), a todas las formas de arte de la representación (baile, ópera, cine, etc.), y a otras actividades que implican una participación del público (deportes, ritos, cultos, interacciones sociales). (PAVIS. 1980, p.191)²

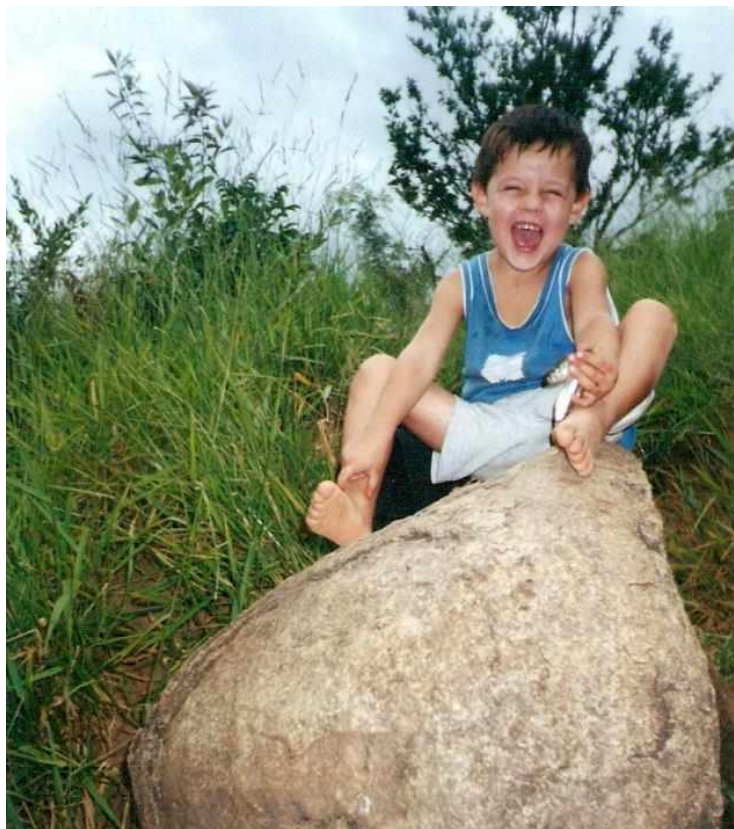
Outro fator importante a ser considerado, é que este trabalho parte do olhar de um homem branco, cisgênero³ e, muitas vezes, privilegiado. Por isso, reconheço meu lugar machista, racista e transfóbico (em potencial) no discurso aqui apresentado, conseqüentemente, este trabalho de conclusão de curso está sujeito a alterações, por ainda ser muito desconfiável e, possivelmente, carregado de discursos com preconceitos velados e até mesmo desconhecidos por mim.

Gostaria de deixar evidente a minha constante luta pessoal, na tentativa de transcender velhos paradigmas estruturais de nossa sociedade, pautada no anseio de uma desconstrução de uma cultura cisheteropatriarcal eurocentrada. Por isso, este trabalho também é um manifesto pelo anseio de uma equidade entre as pessoas do meu país, além de ser um convite a todas, todos e todes nós, para refletirmos sobre como estamos lidando com estruturas sociais tão arraigadas em nossas histórias.

¹ Patrice Pavis (nascido em 1947) foi professor de Teatro, na Universidade de Kent, em Canterbury (Reino Unido), onde se aposentou no final do ano letivo de 2015/16. Ele escreveu extensivamente sobre performance, concentrando seus estudos e pesquisas principalmente em semiologia e interculturalismo no teatro.

² “Espectáculo é tudo o que é oferecido para ser observado. ‘Espectáculo é a categoria universal através da qual observamos o mundo’ (Barthes, 1975: 179). Esse termo genérico aplica-se a parte visível da obra (representação), a todas as formas de arte de representação (dança, ópera, cinema etc.), e a outras atividades que envolvam uma participação de público (esportes, ritos, cultos, interações sociais). (PAVIS. 1980, p.191).”

³ Pessoa que se identifica em todos os aspectos com o gênero de nascença, sendo este gênero pertencente a classificação masculina ou feminina.



O menino-peixe que carregava água na peneira. Nunca imaginou que teria um oceano inteiro para nadar. Fonte: Arquivo pessoal do autor.

As memórias apresentadas a seguir influenciam diretamente as escolhas estéticas e modos de pensar e fazer arte que possuo hoje, por isso suponho que seja interessante começar esta monografia apresentando um pouco sobre minha trajetória de formação, antes de falar de Leonilson ou sobre estudos semióticos.

Quando entrei na graduação em Teatro, na Universidade Federal de Uberlândia, levei um tempo para me acostumar com a classificação da palavra “artista”. Ser artista me parecia algo distante, grandioso, sublime e quase sagrado.

Vindo de uma cidade interiorana chamada Patrocínio, que fica bem na pontinha de Minas Gerais, onde não tem mar, mas que sempre tem café quando uma visita chega, cresci como Gleison. Um menino inquieto, que tinha medo do escuro e que gostava de escrever cartas para ninguém, frequentava a escola de educação básica com assiduidade e era incentivado pelos meus pais a concluir essa etapa da melhor forma possível. Sempre tive acesso a livros e nunca soube o que era depender do lanche da escola para não ter fome, fui ensinado a gostar de músicas eruditas e conheço bem os modelos ideais de uma cultura eurocentrada.

Minha relação com o teatro aconteceu de forma tortuosa, portanto, não me recordo muito bem quando de fato eu comecei nessa vida; arrisco dizer que meu teatro começou debaixo do chuveiro, em banhos extremamente demorados. Em meus banhos, fazia meus shows, contava histórias, imaginava bonito, até que minha mãe batesse na porta do banheiro alertando-me dos minutos em que eu estava ali - Dinheiro não cai do céu para pagar a conta de água e energia – ela dizia.

O espaço escolar, por sua vez, nunca foi fácil pra mim, por ser uma criança gorda e com trejeitos afeminados, ganhava novos apelidos a cada dia que se passava. Tinha medo e vergonha de ir à escola, minha maior vontade naquela época era ser “gente grande” e poder escolher o que eu quisesse da minha vida. Hoje eu nem me lembro o nome dos meus ex colegas de colégio ou como eles eram, tenho grande facilidade em esquecer as coisas.

Se hoje eu pudesse voltar lá atrás para abraçar aquele garotinho, que se escondia no banheiro para comer o lanche na hora do intervalo, eu diria a ele que tudo isso iria passar mais rápido do que ele imaginava e que por mais que ele não soubesse, outras crianças sofriam tanto quanto ou até mais que ele, por inúmeros outros motivos. Eu diria a ele que as pessoas ainda o respeitariam pelo jeito que ele é e que muita gente o conheceria pelos seus desalinhados despropósitos.

Na escola comecei a participar de projetos culturais que eram desenvolvidos em horários extracurriculares e um desses projetos eram aulas de teatro, ministradas por professores contratados. Não me lembro muito bem como era a turma e nem como trabalhávamos, mas acho que minha estreia como ator foi como um peixinho azul, que morria depois de dizer que “os homens estavam poluindo a natureza e matando todos os animais”, demorei meses para decorar esta única frase, nunca tive boa memória.

Fim da apresentação, o público se levantou, todos os outros colegas se levantaram e eu fiquei lá no chão, ouvindo os aplausos. Eu estava tão nervoso que acabei me esquecendo, naquele momento eu deveria me levantar e agradecer as palmas e a presença do público em questão, eu estava me sentindo extasiado pelos aplausos e assovios. Deste dia em diante eu estava decidido, eu queria ser artista.

O projeto que mudava de nome a cada nova eleição de uma nova gestão dos membros políticos da prefeitura da cidade, começou a dar os primeiros contornos do início da minha trajetória enquanto artista. De peças renomadas de Shakespeare a comédias esdrúxulas, eu aprendia princípios básicos e norteadores para a minha futura

escolha profissional. Durante alguns anos continuei nos projetos oferecidos pela minha escola até que conheci a minha primeira companhia de teatro.

A Cia Máxima de Teatro, possuía um elenco de aproximadamente 16 pessoas e em seu portfólio possuía peças como: *De amor, perdas e desilusões*; *Navio Negreiro*; *Tempo de Amar*; *Segredo Lunar*; *Paraíso do Absurdo*; além, de ser responsável pela tradicional encenação religiosa católica da *Paixão de Cristo*, que acontecia anualmente na Praça da Igreja Santa Luzia, em Patrocínio – MG. Simultaneamente minha vida oscilava entre ensaios da Cia Máxima de Teatro e minhas aulas de dança na academia Ritmos, ainda na cidade de Patrocínio. Quando eu não estava no colégio eu corria para minhas aulas de jazz e ballet ou para algum ensaio da Cia Máxima.



Premiação do espetáculo *Segredo Lunar* no 9º Festival Nacional de Teatro de São João do Nepomuceno – MG, em 2014. Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Desta forma, teatro e dança mesclavam-se no início da minha formação artística, até o momento em que me vi diante dos últimos anos do colegial, época em que senti por livre e espontânea pressão que deveria ingressar em algum curso de nível superior, assim que o ensino médio acabasse. Mal sabia eu que viria para Uberlândia, na incerteza de fazer um curso que sequer tinha sido aprovado (quando me mudei), só tinha a certeza que eu não gostaria de continuar morando em Patrocínio - MG.

Ao ser aprovado no curso de Teatro, em 2015, fiquei extremamente feliz e receoso, porque meus pais não tinham dinheiro para me auxiliarem por tanto tempo fora de Patrocínio, além de ser ensinado a pensar que Teatro não era uma “coisa que dava dinheiro”. Por um tempo, carreguei comigo a dúvida se eu tinha mesmo feito a escolha certa ou se deveria ter escolhido cursar Publicidade e Propaganda em uma Universidade próxima a Patrocínio.

Ao conhecer o curso de Publicidade e Propaganda, antes de me mudar para Uberlândia, fiquei instigado em perceber como um publicitário era capaz de influenciar seu público alvo através da manipulação consciente de signos, sejam eles visuais e/ou sonoros. Aos poucos, eu começava a despertar um pensamento consciente e direcionado, para o uso de recursos que conduzissem o seu leitor-público-alvo a interpretarem de uma forma já pré-determinada ou esperada o que ali estava sendo manipulado (arte gráfica).

Partindo do uso de cores, imagens, formas, sonoridades e outros recursos, um profissional publicitário tem por objetivo fortalecer a imagem de um produto e comunicar, da melhor forma, as ideias e projetos de uma empresa. Partindo de estratégias sólidas, este profissional auxilia no sucesso da divulgação e veiculação de uma marca em diferentes mídias, sejam elas virtuais ou impressas.

Aquele movimento criativo do “mundo publicitário” me parecia algo incrível, afinal, quem nunca imaginou ficar rico fazendo propagandas para a empresa Google e ser um ícone de uma geração cada vez mais ligada a tecnologia e virtualidades. Desculpa você leitor(a), que é um(a) publicitário(a) ou alguém de área afim, eu sei que não é tão fácil assim a vida de vocês. Assim como nós artistas da cena, eu sei que vocês já ouviram besteiras como “tem como fazer um trabalhinho pra mim, na amizade? É coisa simples”.

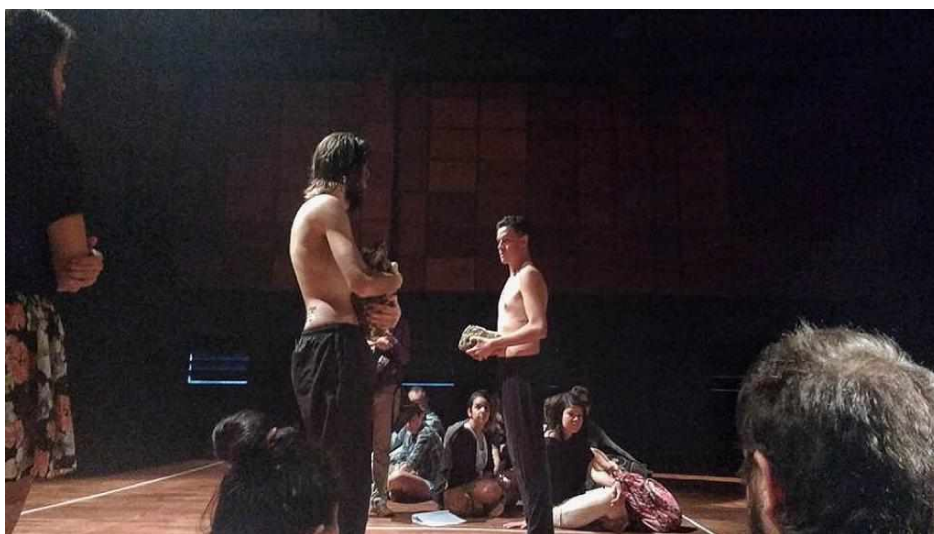
A desvalorização de tal área do conhecimento, assim como a desvalorização das artes cênicas, tem se tornado cada vez mais preocupante e discutida. Sempre acreditei que as pessoas que vivem em função da arte, seja ela qual for, e fazem desse caminho um meio de sobrevivência financeira, necessitam de um cuidado com as desvalorizações de seus trabalhos.

Viver de arte no século XXI e principalmente em um atual desgoverno (Brasil - 2019), requer de seus praticantes uma dedicação e atenção redobrada, principalmente em relação às questões éticas, quando o indivíduo ergue a bandeira de classificação da palavra artista.

Ainda nos primeiros períodos da minha graduação em Teatro, ouvi que logo ela acabaria e que eu deveria experimentá-la como se fosse um banquete farto de possibilidades, onde eu escolheria o que mais me alimentava enquanto artista. Entre estudos de corpo e voz, história do teatro, ateliês de criação em artes cênicas, estudos de criação dramática textual, visualidades da cena e os estúdios da licenciatura, comecei a entrar em conflito comigo mesmo, quando é que eu estudaria direção teatral?

Comecei a entender que eu realmente estava interessado em estudar direção teatral no meu segundo período de graduação, no meio da minha primeira iniciação científica, orientada pelo Prof. Dr. Narciso Telles, que possuía um foco de exploração voltada para os processos de criação do diretor e dramaturgo João das Neves⁴.

Ainda no segundo período, na disciplina de Improvisação II, também sob orientação do Prof. Dr. Narciso Telles, comecei a trabalhar em um exercício cênico, juntamente com o artista da cena Samuel Gonçalves. Nossa criação partia do uso de imagens dos campos de concentração de Auschwitz, para criarmos uma cena que representasse uma história de amor gay entre dois exilados de Birkenau⁵.



Primeira apresentação do exercício cênico *Amor em Birkenau*.
Fonte: Arquivo pessoal do autor.

⁴ João das Neves nasceu em 1934, no bairro da Tijuca, na cidade do Rio de Janeiro, muito conhecido por ter participado do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes). Conhecido por uma estética sensível e inovadora, suas produções ganharam destaque na década de 60, sempre buscando modelos dramáticos afim de flagrar a realidade instalada pelo regime militar, acabou tornando-se um grande ícone da resistência teatral.

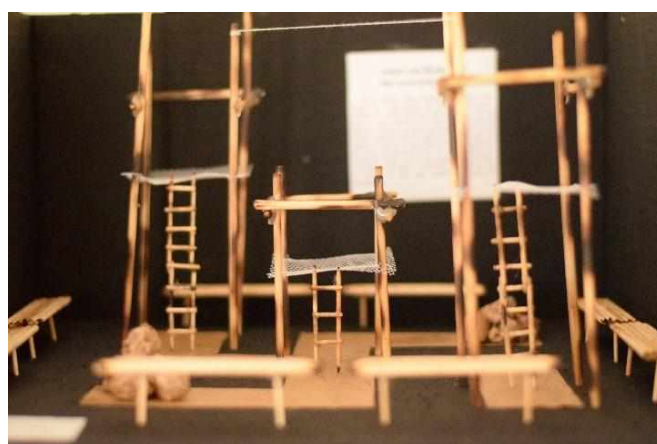
⁵ Localizado no sul da Polônia, durante a Segunda Guerra Mundial, Birkenau era um dos maiores campos de concentração e extermínio dos complexos Auschwitz. Considerado o lugar para “solução final” do povo judeu. Atualmente, as ruínas de Auschwitz-Birkenau foram declaradas pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), como patrimônio da humanidade.

Em nosso processo de criação de *Amor em Birkenau*, usávamos como ferramenta para criação, uma espécie de reinvenção de imagens e sonoridades para compor o exercício cênico desejado. Tínhamos como camadas dramatúrgicas a peça *Coração*, de Heiner Müller, e as músicas e sonoridades executadas pelo violoncelista Déverson Correia, aluno da graduação em Música - UFU.

Desde o começo do exercício nossa vontade era de colocar uma cruz suástica no espaço, já que este se tornou um dos símbolos mais memoráveis do período de ascensão do movimento nazista. Posteriormente, eu e Samuel, fizemos uma análise das possibilidades que nosso material cênico oferecia e introduzimos a suástica como topografia espacial do exercício, na disciplina de Teoria da Encenação, ministrada pela minha orientadora Prof.^a Dr^a Daniele Pimenta.



Vista superior da maquete (projeto de encenação), do exercício cênico *Amor em Birkenau*. A cena aconteceria somente sobre a topografia da cruz suástica. Nas laterais, o público sentaria disposto em arena, em cima de plataformas de madeira. Fonte: Arquivo pessoal do autor.



Vista horizontal da maquete (projeto de encenação), do exercício cênico *Amor em Birkenau*. Na plataforma central o músico Déverson Correia executaria toda a trilha sonora e musicalidade do trabalho. A cena aconteceria sobre as plataformas laterais e sobre a suástica. Fonte: Arquivo pessoal do autor

Outro elemento importante a ser considerado é o uso das pedras, que carregávamos de um lado para o outro do espaço, sempre percorrendo o caminho da suástica, na intenção de mostrarmos como era o cotidiano daqueles exilados, nos campos de concentração nazistas. As pedras ficavam empilhadas durante todo o exercício cênico, mesmo sendo carregadas de um lado ao outro, assim como os corpos das vítimas dos campos de concentração antes de serem queimados e/ou enterrados em gigantescas valas.

A iluminação por sua vez, possuía traços extremamente marcados e trabalhavam sob uma perspectiva de manipulação de verticalidades, como referência a relações de poder, em status altos e baixos. Tinham como foco o uso de objetos feitos em aço ou madeira, por causa das referências imagéticas que havíamos encontrado até então.

Outros símbolos que marcaram bastante nosso processo de criação, foi o triângulo rosa, que representava os homossexuais e a estrela de seis pontas, que representava os judeus durante o holocausto. Estudamos sobre estes símbolos e o contexto social no qual estes símbolos estavam inseridos; logo, estes mesmos signos foram sendo introduzidos na construção cênica por meio de jogos e improvisações.

Sem dúvidas, *Amor em Birkenau* foi uma das minhas experiências mais relevantes durante a minha graduação e que influencia indiretamente a construção do espetáculo *Das Vielas ao Cais*. Foi a partir deste exercício em meu segundo período, que despertei meu interesse em usar os signos visuais como recurso de criação para a cena.

Durante conversas descompromissadas e assuntos aleatórios sobre procedimentos de criação artísticos, fui apresentado aos princípios da semiótica peirciana pelo meu amigo-artista Marcelo Camargo. Eis que ocorreu nesse momento uma divisão de fases importantes na minha vida, antes e depois de conhecer o conceito semiótica, que explicarei melhor em um próximo capítulo.

Meu interesse pelo estudo da semiótica derivou-se da vontade de compreender como o indivíduo se relaciona com os signos (tudo aquilo que representa a realidade), no anseio de interpretar a si e ao mundo em que vive, atribuindo-lhe significados, criando intelectualmente representações significativas do que reconhecemos como realidade. De acordo com Daniella de Aguiar, pesquisadora em dança, intermedialidade e semiótica, professora do Curso de Dança e do Mestrado em Artes Cênicas do Instituto de Artes da UFU, o uso da tradução intersemiótica “auxilia ao tradutor a compreender e expandir os aspectos conceituais e correlacioná-los às suas práticas de criação, em seus processos artísticos”.

O exercício de tradução intersemiótica para artistas promove uma reflexão conceitual e artística de seu próprio processo de criação: (I) proporciona certo distanciamento de seu próprio trabalho; (II) evidencia para os artistas de que modo materializam suas questões e, ao mesmo tempo, como suas materializações produzem questões artísticas; (III) evidencia e possibilita a reflexão sobre suas escolhas; (IV) evidencia o fato de que “forma e conteúdo” são inseparáveis na criação artística. (AGUIAR, 2017, p.362)

Antes de seguir com as reflexões em relação a minha pesquisa e os processos de criação do espetáculo *Das Velas ao Cais*, devo ressaltar como conheci a vida e obras do artista José Leonilson e porque escolhi o quadro *Voilà mon cœur* como obra-fonte das minhas experimentações em tradução intersemiótica que dissertarei em um próximo capítulo.



Frente do quadro *Voilà mon cœur*, c.1989; retirado do Material didático, do Programa Educativo, da Fundação Iberê Camargo, 2012. Foto: Edouard Fraipont.

O pequeno *Voilà mon cœur* (1989), mede aproximadamente 22x30cm e é bordado sobre lona pintada de tinta acrílica dourada e uma fina tira de feltro, 26 pingentes de cristais lapidados desenharam o quadro, que não possui chassi. O quadro é sustentado por três furos na parte superior e pode se estraçalhar ao mínimo descuido em seu manuseio. No verso, podemos observar algumas palavras em francês, que em livre tradução significam “este é meu coração e ele te pertence, ouro de artista é amar bastante”.

Quando conheci as obras de José Leonilson, também por intermédio do Marcelo, acometeu-me uma rápida identificação com a poética e estrutura estética utilizadas pelo artista Leonilson em seus trabalhos. Divido em três fases, suas obras possuem um caráter quase recorrentemente autobiográfico, e transitam desde temas como abandono, até o uso de sua condição (portador do vírus HIV) como forma de registrar sua interioridade ou discutir seus objetos de desejo.

Este trabalho de conclusão de curso, dialoga metaforicamente com este quadro em particular, em decorrência da minha identificação com o artista José Leonilson, principalmente com este quadro em questão, e sucessivamente pelas associações livres de significados que eu fiz de seu quadro com o meu TCC. Assim como o pequeno *Voilà mon cœur*, associo meu TCC como parte fundamental de minha formação e trajetória artística (meu coração), que será exposto na avenida para todos aqueles(as) que desejarem vê-lo.

Talvez mais do que o corpo, o coração seja o motivo dominante e recorrente da obra. O coração como órgão muscular, bombeador de sangue através de veias e artérias, centro vital das emoções e sensibilidades do sujeito, repositório de seus sentimentos mais sinceros, profundos e íntimos, e, em instância última, o local onde a desrazão e todas suas ambiguidades encontram conforto e refúgio. (PEDROSA, Adriano. 1998, p.19)

Não quero fazer desta monografia apenas mais um texto acadêmico, em que se usam referências e mais referências de autores que sequer conheço ou me identifico com as ideias, apenas para ser aprovado em mais uma disciplina da minha graduação. Gostaria que esta pesquisa realmente fizesse sentido para mim ou para quem esteja com ela em mãos, mesmo possuindo uma estrutura frágil.

Este sou eu da forma mais sincera que posso. Entrego “meu coração” em tuas mãos e agora ele também te pertence, faça bom uso e discorde de qualquer coisa que não lhe faça sentido, mas tenha cuidado ao manuseá-lo.

LEONILSON

**(QUASE 27, MORRE PELA BOCA
E VIVE PELOS OLHOS)**

(página bordada)

2. UM HOMEM-PEIXE COM UM OCEANO INTEIRO PARA NADAR.



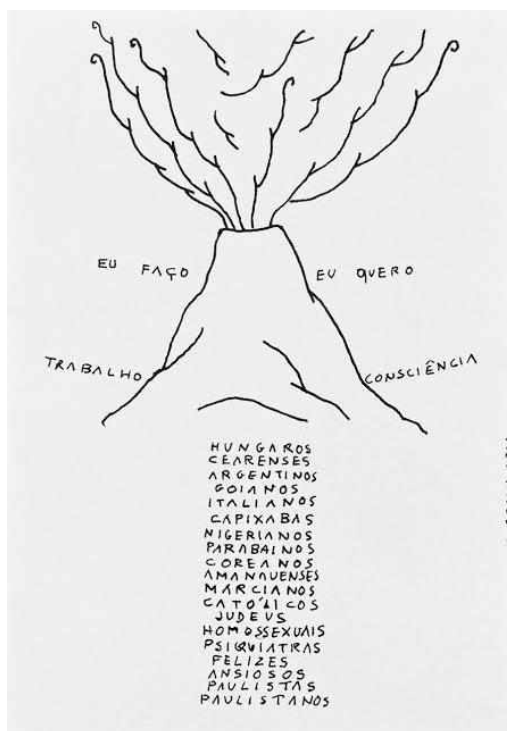
O artista plástico José Leonilson Bezerra Dias. Fonte: Ronaldo Miranda/Veja SP.

Meus encontros com “ele” sempre tinha uma música ao fundo, enquanto me falava em um tom de voz quase que confessional sobre seus medos, amores, arte, política, economia, filosofia e até mesmo de seus sonhos mais íntimos. Entre os anos de 1990 e 1993, Leonilson fazia gravações em fitas k7 como uma espécie de diário oral, alguns destes áudios estão disponíveis no documentário *A Paixão de J.L.* de Carlos Nader.

José Leonilson Bezerra Dias, nasceu no dia 1 de março de 1957 em Fortaleza, no Ceará. É o quarto dos cinco filhos de Theodorino Torquato Dias, um comerciante de tecidos, e Carmem Bezerra Dias.

Ainda nos primeiros anos de vida, Leo muda-se para São Paulo com sua família, onde anos mais tarde ingressa na Licenciatura em Educação Artística, na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), onde foi aluno dos artistas Nelson Leirner, Julio Plaza (1938-2003) e Regina Silveira (1939). Conheci Leo por uma ilustração, de um vulcão rodeado por palavras, chamada “*São Paulo não é nenhuma Brastemp*” (1992), feito pelo

artista para a coluna “*Talk of the town*”, da jornalista Barbara Garcia, no jornal *Folha de S.Paulo*.



São Paulo não é nenhuma Brastemp [São Paulo isn't all that great]. Fonte: retirado do livro *Use, é lindo, eu garanto*; de Ivo Mesquita, 1997.

Considerando que suas obras são uma espécie de resposta ao tempo que viveu (1957-1993), podemos examinar por meio de seus trabalhos traços estilísticos específicos, em concordância com sua sistemática de representação cognitiva da realidade por meio de signos, em relação ao contexto que vivia no momento de criação de suas obras.

Segundo o próprio artista, mesmo não tendo vivido muito no nordeste, suas obras possuíam muitas referências culturais nordestinas, pelo cotidiano familiar dos seus pais. Podemos identificar traços culturais, tais como cores vivas, crenças populares do nordeste e uma iconografia ancorada em valores morais.

É possível observar também, uma seletividade no uso de signos, os quais ele usa deliberadamente - o livro aberto, a torre, o radar, o transformador de energia, o átomo, o rio, a escada, o coração, a montanha, o vulcão, a palavra “rapazes”, a espiral, a bússola, a ampulheta, os musicais (saxofone, lira, clarinete, violoncelo, tambor), os marítimos (peixe, âncora, capitão, navio, leme, sereias, medusas), os materiais bélicos ou de

autoridade (faca, espada, granada, estaca, flechas) e as maquinaria do absurdo (mapas, globos, a esfera celeste, o fogo, a água, o jorro que sai da fonte). Ele próprio considerava seus trabalhos como ambíguos, “não entregam uma verdade diretamente, mas mostram uma visão aberta”.

Subdividido em três núcleos formativos (ou fases), seus trabalhos mostram um sujeito frágil, carente, atento à simplicidade dos detalhes na tentativa de discutir as incertezas sobre a própria identidade. Cada peça era considerada pelo artista como cartas nunca enviadas, que se “esgarçavam na falência da memória, na fugacidade e na dissolução das coisas”, emergentes de uma “modulação de sua existência, para além de fatos estéticos”⁶.

No primeiro núcleo formativo ou a fase da “pintura como prazer” (entre os anos de 1983-1988, anos de euforia do mercado de arte no Brasil), suas obras possuíam traços com contornos mais escuros e tinham suas referências nos grafites norte-americanos. Nesse período Leonilson expande sua pesquisa nas obras dos Shakers⁷, após visita a exposição *Shaker Design* em Nova York (1987), eliminando qualquer elemento supérfluo na composição de suas peças, ao rever seus “princípios artísticos”.

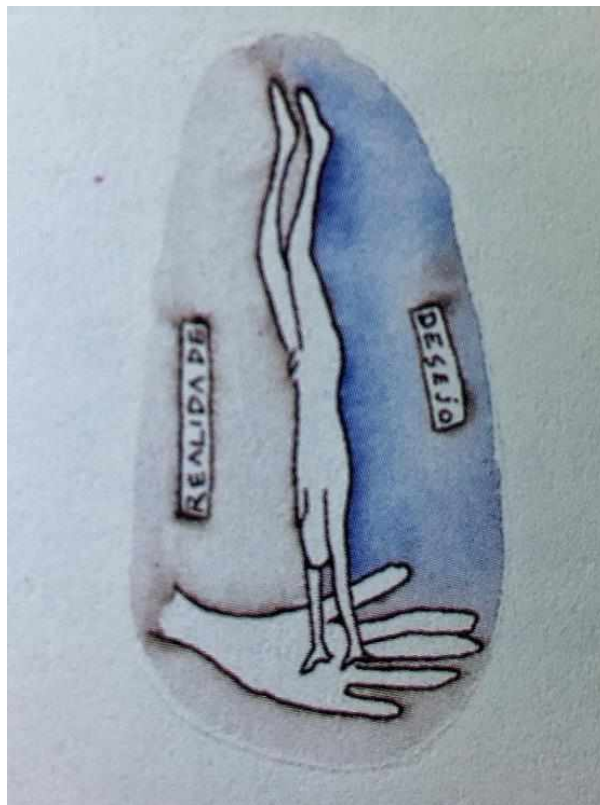


Rios de palavras [Rivers of Words],
1987. Acrílica s/lona, 196 x 103 cm.
Col. Marcantonio Vilaça, São Paulo.
Fonte: retirado do livro *São tantas as verdades*; de Lisette Lagnado,
1998.

⁶ Citações de Leonilson, em entrevista concedida a Lisette Lagnado (30/10/92 – 10/12/92).

⁷ Segundo Stein, os Shakers são uma seita religiosa fundada no século XVIII, na Inglaterra; possuíam um estilo de vida simples, celibatário, comunitário, pacifista e de igualdade entre os sexos. Também conhecidos como “*Shaking Quaker*” por causa de seus comportamentos frenéticos em cultos religiosos, possuíam em suas peças arquitetônicas e mobiliárias uma forte valorização pela lã, seda e linho.

O segundo período de suas obras pode ser chamado de o “romantismo” (1989-1991); afixado no tema “abandono”, podemos identificar uma economia de traços para desenhar imagens simbólicas de um sujeito com valores românticos⁸, em suas obras começam a aparecer mensagens curtas e repetidas. Podemos identificar o assíduo uso de pequenas inscrições que indicam sua idade, suas iniciais, além de uma série extensa de adjetivos morais que oscilam de valores positivos a uma lista de adjetivos vitimizantes – tímido, solitário, hipócrita, ansioso, confuso, mentiroso, deslocado, singelo, desnorteado, abnegado, rápido, mimado, ligeiro, quieto, afogado, lívido, encantado, iludido, cético, ávido e abandonado – e palavras carregadas de convenções sociais, tais como sinceridade, honestidade e integridade.



O desejo é um lago azul, c. 1989. Aquarela s/papel. 32x24cm. Col. Theodorino Torquato Dias e Carmem Bezerra Dias, São Paulo.
Fonte: Retirado do livro *São tantas as verdades*; de Lisette Lagnado, 1998.

⁸ O romantismo aqui citado trata-se de traços herdados do movimento artístico, político e filosófico surgido nas últimas décadas do século XVIII, na Europa. O homem romântico passa a designar toda a visão de mundo centrada no próprio indivíduo, retratando o drama humano, amores trágicos desejos de escapismo e ideias utópicas.

Eu me lembrei que quando eu era garoto, eu tinha uma vontade de fazer uma coisa...eu via na televisão, por exemplo, a Família Dó-Ré-Mi e eu tinha vontade de pegar o David Cassidy, assim, do tamanho da palma da minha mão ou um pouco maior... e tirar ele do vídeo e pegar pra mim; como se fosse uma pessoinha, assim... de um palmo. É... imagina, eu não sabia o que eu queria fazer com ele, mas eu queria pegar ele pra mim [...]. (LEONILSON, 2016)

A terceira fase, chamada por Lagnado (1998) de “alegoria da doença” (entre os anos de 1992-1993), marca a transição do romantismo de Leonilson, com o aparecimento dos sintomas da AIDS, doença que o leva a uma série de complicações até o seu óbito, em 1993, aos 36 anos. Em suas peças, podemos ver o marcante uso de pedras semipreciosas, vulcões (correspondência entre as emoções humanas e um fenômeno da natureza), além de uma recorrente ironia ao usar palavras como “alerta” e “perigoso”.

Leonilson utiliza uma variedade de flores para representar sua doença (flores vermelhas, margaridas, prímulas, lisianthus e copos de leite), sendo o buquê de lírios (símbolo cristão da inocência e da morte) e os copos de leite (representação do gozo) os símbolos mais recorrentes em suas obras. Não posso deixar de mencionar a relação que Leonilson tinha com os números, na intensão de medir o passar de seus dias e compreender a si mesmo, de alguma forma.

Outra característica muito forte no trabalho de Leonilson é sua imensa capacidade de síntese. Reúne poucos elementos e consegue ressignificá-los, em uma operação quase matemática, no que ela tem de áurea, espiritual e sutil. A simplicidade das coisas mais íntimas adquire força por causa do deslocamento das imagens de seus lugares e interpretações originais. Este movimento se dá pela alegoria – com subversão ou sobreposição de sentidos -, mas também adquire uma forte carga simbólica, quase religiosa/teológica, no fim da vida do artista, especialmente em seus bordados. (NAME; 2015, p. 781)

Valendo-me de palavras de Lagnado, em *Leonilson: São tantas as verdades* (1998), “discípulo de um ideal romântico malogrado, Leonilson foi movido pela compulsão de registrar sua interioridade a fim de dedicá-la aos objetos do desejo”. Suas obras sempre falam, de alguma forma de um “eu” em estado de expiação, revelando o mais íntimo de

um indivíduo, por meio de traços, formas, palavras e códigos, as frequentes viagens de Leonilson, imprimem em suas obras um caráter nômade.

O que mais me chamou atenção em suas obras foi o bordado, que mesclam vida pessoal do artista e costura manual como recursos utilizados na composição de seus quadros, em decorrência de pesquisas do artista na cultura dos Shakers. Se relacionarmos as obras de José Leonilson às de Arthur Bispo do Rosário, podemos observar que ambos buscam, para Lagnado, “contornar a insuficiência das palavras e das imagens”, para mim, ambos fazem uma forte relação de autobiografia e bordado como procedimentos de criação artística.

Vale ressaltar que Leonilson demonstrava um fascínio pelas as obras de Bispo do Rosário (suas obras são muito comparadas), entretanto, o recurso da costura utilizado por Leo não tem uma relação direta com as obras de Rosário, tratando-se apenas de similaridades estéticas. Filho de um comerciante de tecidos, Leonilson já possuía uma pré-disposição para linhas e agulhas: em uma de suas gravações, o artista diz que “passou sua infância entre retalhos amontoados no quarto de costura de sua avó materna”, por isso desenvolve desde criança um certo gosto pela costura.

Durante minha pesquisa, me vi em meio a diversas contradições, dos áudios das fitas k7 feitos pelo próprio artista e pesquisas publicadas de sujeitos do convívio de José Leonilson. O que me levou a perceber que em suas fitas, a estrutura narrativa que convida o ouvinte a compreender a essência do material biográfico que dá corpo às obras de Leo, podem ou não estar carregadas de delírios, contornáveis, que provêm de uma manipulação consciente do artista em relação à exposição de sua imagem.

Algumas questões arrebatarem-me... até que ponto reinventamos a realidade em que vivemos, livre de julgamentos e vista de uma perspectiva na qual somos capazes de recontá-la sem um envolvimento emocional ou sentimental? É possível falar de si mesmo sem mentir? O que caracterizaria mentira, uma vez que mentir significa faltar com a verdade?

Impossível afirmar que duas pessoas são capazes de recontar um mesmo acontecimento de tal forma que, nenhuma delas manipule a realidade, pois a organização do pensamento narrativo vai muito mais além do que simplesmente narrar verbalmente um fato. Se analisarmos um acontecimento simples como “duas pessoas analisando um quadro”, podemos refletir melhor sobre estas questões, sobre as quais desejo discorrer.

- (a) Sujeito A e B vão juntos a uma exposição de um artista visual.
- (b) Ao olhar um quadro, instantaneamente o que mais chamará a atenção do sujeito A vai ser a forma como o artista do quadro utiliza uma determinada paleta de cores. O sujeito A observa além disso, as formas e contornos que o artista escolheu para utilizar no quadro.
- (c) Por sua vez, o sujeito B não compreende muito o que “o quadro quer dizer”, mas se interessa por um quadro que está ao lado, do mesmo artista, o qual possui um simples sapato desenhado, este quadro não possui uma dedicação visual como o quadro anterior, logo é mais “simples” de ser visualmente “interpretado”. Ao contrário de B, A diz que aquela obra não explora muitos os recursos técnicos e conceituais que ela mesma (A) tem afinidade em relação ao quadro anterior.
- (d) Ambos são capazes de ver os quadros, mas a capacidade de reflexão sobre uma mesma obra e a articulação de pensamentos e narrativa-interpretativa sobre os quadros, varia de acordo com o repertório de conhecimento estilístico e conceitual de cada indivíduo

Alguns fatores influenciam diretamente a forma como o indivíduo registra, em forma de memória-pensamento, uma situação específica, sendo ela proveniente de associações feitas a partir de recursos sensoriais, em diferentes instâncias, sejam elas visuais, sonoras, olfativas ou gustativas. Desta forma, uma mesma obra de arte pode ser interpretada de diferentes formas, de acordo com o repertório pessoal de associações e significações livre de cada indivíduo, sejam elas culturais ou filosóficas.

Por isso, algumas análises feitas por mim sobre as obras de José Leonilson, partem de uma mediação sensível entre minhas impressões em relação as narrações feitas pelo próprio artista, e alguns artigos, estudos e entrevistas publicadas a seu respeito, baseando-me principalmente em Lisette Lagnado, pela sua proximidade ao artista em estágios finais de sua vida.

Acredito que me encantei de maneira intensa pela poética de José Leonilson ao escutá-lo dizendo que fazia as coisas que queria, e quando as fazia, as fazia para as pessoas a quem amava. Leo, como atrevo-me a chamá-lo carinhosamente, estranhava o fato de que em tudo o que o ser humano faz, parece ter que seguir uma regra de impessoalidade e imparcialidade sobre “as coisas”. Segundo ele, parecemos viver em função de uma espécie de aprovação e necessidade de sermos bem qualificados pelo outro.

Escrita a morte do sujeito e a do autor (algo que na produção artística só encontrará reflexos cabais nos anos oitenta), o que resta ao espírito amoroso? A resposta de Leonilson atravessa e leva consigo o coração – o ouro do artista é, afinal, amar bastante -, com toda a ambiguidade que lhe é tão cara. Em *Voilà mon cœur*, ele (autor-corção-trabalho) é oferecido não somente a seu proprietário, mas ao espectador também: “Eis o meu coração”, anuncia o título. Mas numa sutil dialética que convida e nega revelação e descobrimento, é só no verso do trabalho que, por aguda ironia do artista, repousa a informação: “ele te pertence”. Pequeno objeto de cristal e ouro, frágil e perigoso, o espectador pode mesmo estilhaçá-lo, e aí residem os perigos do expor-se em público. [...] Por fim, o coração, como todas as outras coisas do mundo, aponta para a morte. Esse pode ser o *leitmotiv* da obra, mas, na cadeia infinita de metáforas, a morte é o significante último. (PEDROSA, 1998, p. 22-24)

José Leonilson é comparado ao Cazuza⁹ ou o novo Caio Fernando Abreu¹⁰, das artes visuais, pela semelhança na poesia confessional e pelas experiências turbulentas que tiveram durante a vida. Um sujeito romântico e carente, mas que sempre demonstrava uma personalidade ácida e sarcástica, possuía telas grandes e coloridas, que ao passar do tempo diminuía cada vez mais, dando espaço pôr fim a obras cheios de vazios e silêncios.

Leonilson acabou criando um universo tão complexo e rico em signos, que representa também todos aqueles que sofreram por amores e desilusões em alguma instância, aqueles que se acostumaram a perder em batalhas e que experimentaram da desilusão, em sua mais potente essência.

⁹ Agenor de Miranda Araújo Neto, mais conhecido como Cazuza, nascido em 4 de abril de 1958, no Rio de Janeiro, foi cantor, compositor, poeta e letrista brasileiro, possuía uma fama de rebelde, boêmio e polêmico. No dia 07 de julho de 1990 (aos 32 anos), Cazuza morre após longo período de tratamento contra o desenvolvimento de doenças pulmonares, entre outras, provenientes da baixa imunidade causada pela AIDS.

¹⁰ Caio Fernando Loureiro de Abreu, foi um jornalista, dramaturgo e escritor brasileiro, nasceu em 12 de setembro de 1948 em Santiago, no Rio Grande do Sul. Declarado homossexual em plena época da ditadura militar no Brasil, foi perseguido pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Em 1994, regressou de seu exílio na França, ao descobrir-se portador do vírus HIV e morreu em 25 de fevereiro de 1996 (aos 47 anos), após desenvolvimento de doenças provenientes da baixa imunidade causada pela AIDS, no Hospital Mãe de Deus, em Porto Alegre.

Seu último trabalho foi uma instalação na Capela do Morumbi, em São Paulo, tinha um sentido espiritual e aludia à fragilidade da vida, mas Leonilson não conseguiu vê-la montada. No início do ano de 1993 (ano da instalação na Capela), Leo foi internado novamente com pneumonia, no Hospital Oswaldo Cruz, onde recebeu algumas transfusões de sangue. Com a saúde abalada e sofrendo com desgastes consideráveis, infecções sucessivas, perdas de peso, Leonilson faleceu no dia 28 de maio, na casa dos pais.



Instalação na Capela do Morumbi, São Paulo, 1993. Foto de Eduardo Brandão. Fonte: retirado do livro São tantas as verdades; de Lisette Lagnado, 1998.



Quando Brasil e Itália têm algo em comum [When Brazil and Italy have something in common], 1992. Fonte: retirado do livro Use, é lindo, eu garanto; de Ivo Mesquita, 1997.

As paixões desmedidas de Leonilson e a forma como ele narra tudo isso em suas fitas k7, despertaram em mim memórias e sensações indescritíveis, eu sentia que aquilo ali deveria estar em cena de alguma forma. A descrição dos homens, que Leonilson observava como “paisagens” ou “caminhos a serem seguidos”, me apertava o peito e me emocionava.

Assim como Leonilson, também acordo de madrugada e fico nervoso, tenho medo do escuro, gostei de “uns caras”, me acho perigoso, mentiroso e confuso. O menino que antes se chama Gleison cresceu e hoje escolhe o próprio nome, hoje ele prefere ser chamado de Caeu e, de vez em quando, Guilherme.

O menino-peixe que tem um oceano inteirinho para nadar, sempre gostou do pouco e prefere viver de um jeito simples e descompromissado. Nunca gostou de jogar bola, mas gosta de escrever poesias e cartas para ninguém. Conversa consigo mesmo. Gosta de estar em evidencia, mas nunca gostou de estar no meio de muita gente. Assim como Leonilson, o menino-peixe cresceu homem, hoje ele é ou tenta ser artista, da forma que consegue, ama os próprios despropósitos. Aos 22 anos, Ca(eu) pula sem paraquedas, morre pela boca e vive pelos olhos.

**OURO DE ARTISTA
É AMAR BASTANTE**

(página bordada)

3. GENI PALIMPSÉSTICA: AS CAMADAS DE UMA TRANSCRIÇÃO TEATRAL

Quando comecei a usar a tradução intersemiótica como procedimento na criação em teatro percebi a complexidade do tema, pois comecei a aplicá-la de uma forma muito expandida e de tal maneira que eu não seria capaz de refleti-la em minha escrita, pela superficialidade como eu estava lidando com as questões que emergiam. Como eu ainda não tinha um objetivo a ser alcançado, eu apenas estudava o tema, sem saber ao certo como e quando teria resultados palpáveis para uma observação mais minuciosa.

Assim como Leonilson, passei por três fases dentro de minha pesquisa, a primeira foi meu encanto com a semiótica. Neste primeiro período, me aprofundi nos estudos da semiótica de Charles Sanders Peirce¹¹; nas teorias de tradução intersemiótica, de Julio Plaza¹²; e teorias de tradução poética como crítica, de Haroldo de Campos¹³.

Posteriormente me aprofundi em estudar a vida e obra do artista José Leonilson, no anseio de compreender melhor quem era o artista em quem eu tanto me referenciava em meus processos de tradução. Os estudos aconteceram através de livros, artigos, arquivos audiovisuais, entrevistas, entre outros meios de registros que foram feitos sobre o artista, em vida e pós morte.

E por fim, em minha terceira fase, eu já possuía muito material reflexivo-teórico, mas algo em mim ainda me convidava a usar tudo isso para uma criação cênica, vislumbrando experimentar em meu trabalho de conclusão de curso algo que sempre quis em toda a minha graduação, experimentar a direção teatral. Sendo assim, uni o útil ao agradável, e usei desses temas anteriores de pesquisas para dar estrutura a minha “penteadeira de puta”, que originou o trabalho *Das Velas ao Cais*.

Comecei a estudar de fato a semiótica peirciana através do livro *Semiótica*, publicada pela editora Perspectiva (2010), que reúne ensaios escritos do próprio Peirce - traduzidos por José Teixeira Coelho. Neste livro, podemos encontrar textos que compõem um tópico

¹¹ Charles S. Peirce (1839-1914) foi um filósofo, linguista e matemático, também um dos fundadores do pragmatismo (corrente filosófica contrária ao intelectualismo, final do século XIX), juntamente com William James (1842-1910) e John Dewey (1859-1952).

¹² Julio Plaza González (1938-2003) foi um artista, escritor, gravador e professor. Sempre um estudioso das novas mídias e de teorias da arte. J. Plaza publicou inúmeros livros, artigos e textos nos quais manifesta sua visão crítica sobre arte, com enfoque em videotexto e tradução intersemiótica.

¹³ Haroldo Eurico Browne de Campos (1929-2003) foi um poeta e tradutor brasileiro, considerado por inúmeros pesquisadores, das áreas de teorias da tradução, como o maior pensador brasileiro de tradução poética (transcrição).

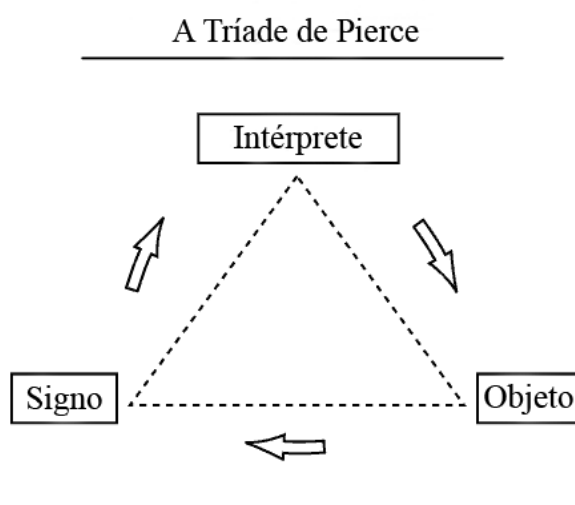
amplo de obras de Peirce chamados “Elementos da Lógica”, onde encontram-se textos sobre a base de sua doutrina de signos, sua divisão tríadica básica, suas classes, noções de significado, de interpretante etc., bem como as normas e a natureza das combinações dos signos em proposições e juízos.

Para além disso, podemos encontrar nos escritos de Peirce, partes que dizem respeito à semiótica como estrutura lógica e outras que perpassam pelos campos da filosofia, uma vez que todos os assuntos possuem convergência causal entre si, formando um bloco unitário de pensamento.

Peirce compreende a semiótica como a ciência que estuda a representação da realidade através dos signos, em suas diferentes mídias, conceituando assim ideias de como estes mecanismos de significação se processam natural e culturalmente. Ao contrário da linguística, a semiótica não reduz suas manifestações ao campo verbal, expandindo-se em qualquer sistema de signo, tais como: artes visuais, dança, música, teatro etc.

Segundo Peirce, chamado pelos pesquisadores afins de: “o pai ou o papa da semiótica”: “as pessoas exprimem o contexto a sua volta através de uma tríade”, estabelecendo então, um percurso gerador de sentidos (semiose). A tríade peirciana é composta por três principais eixos: interpretante, objeto e signo.

O interpretante aqui referenciado se caracteriza pela imagem mental ou forma-pensamento estruturado cognitivamente pelo indivíduo-leitor-tradutor. O objeto (podendo ser imaginário ou real) é uma relação do que o signo representa. Já o signo (tudo aquilo que representa a realidade), por sua vez, é o disparador que ativa o pensamento. Subdividido em três tipos o signo pode ser um ícone (representado por semelhança), um símbolo (representado por uma relação arbitrária regida por uma convenção) ou um índice (indicador de uma causa e efeito).



Dentro dos estudos da semiótica, estamos sempre em um processo *ad infinitum* - sem limites no tempo ou no espaço, uma vez que o signo possui uma capacidade de autogeração e produção de sentidos e significações, a partir da presença do interpretante. A continuidade da plenitude tricotômica confere a ideia de que todo raciocínio é uma interpretação de signos de algum tipo.

A ação do signo se desenvolve em três diferentes estágios, também analisados por Peirce em sua relação triádica (interpretante, objeto e signo), conferindo-lhe estados da mente que são interessantes a serem observados. Chamado de categorias do pensamento e da natureza do signo, as três fases ou estágios são conhecidas como:

(I) primeiridade (impressão), marcada pelo fenômeno do estado puro da consciência e a relação com o acaso;

(II) a secundidade (distinção), relacionado a um contexto de ação e reação do interpretante, momento ao qual podemos observar um conflito da consciência com o fenômeno em questão buscando entendê-lo;

(III) e por fim, a terceiridade (compreensão), momento no qual ocorre um processo de mediação, momento de interpretação e generalização dos fenômenos e uma geração de um novo signo.

Não posso negligenciar nesse momento uma breve consideração sobre a função da linguagem e a estrutura do pensamento mediante uma cultura específica, uma vez que um sistema de signos depende do meio em que está inserido. Como afirma Adam Schaff (1974), podemos dizer que “a estrutura da língua influencia a percepção da realidade e os níveis de abstração e generalização do pensamento”.

Baseando-me em Peirce, é possível afirmar que toda linguagem é um sistema de signos, uma vez que o signo é aquilo que está no lugar de outra coisa (de forma representativa) sob algum aspecto. Para então decifrar um signo, no intuito de processá-lo cognitivamente, é necessário conhecer o contexto no qual este signo está inserido, a que sistema de signos ele pertence.

Ao estabelecer uma relação com os estudos de Roman Jakobson¹⁴ (1896-1982), sobre linguística e a estruturação do pensamento mediante a capacidade e funções da

¹⁴ Roman Jakobson (1896-1982), também chamado de “o poeta da linguística” por Haroldo de Campos, foi um pensador russo que se tornou um dos mais importantes linguistas do século XX, pioneiro da análise estrutural da linguagem, da poesia e da arte. Para ele, existiam seis fatores fundamentais na comunicação verbal, que originam seis funções linguísticas diferentes: (a) emissor (função emotiva ou

linguagem, podemos perceber que o pensamento, por sua vez, necessita de um sistema de linguagem para se constituir. Sendo assim, a linguagem é um importante instrumento na formação de uma estrutura cultural, servindo não só para nos comunicarmos com os outros seres humanos, mas para estabelecermos parâmetros entre passado, presente e futuro; para evidenciarmos a realidade na qual estamos inseridos, para refletirmos sobre quais tipos de códigos utilizamos, bem como para fazer arte.

Outra importante referência que usei para refletir a estruturação do pensamento por meio de um sistemas de signos, linguística e cultura foram os estudos de Adam Schaff (1913-2006), filósofo polonês que possui uma vasta bibliografia referente a assuntos de filosofia e ciências humanas.

[...] o processo de pensamento como processo cognitivo se verifica não só como o auxílio de meios linguísticos (signos verbais), mas também em unidade orgânica com os processos linguísticos. Poder-se-ia muito bem permutar as expressões “pensar” e “experimentar processos linguísticos”, pois em ambos os casos nos referimos ao mesmo processo de pensar, com a única diferença de ênfase em um de seus aspectos. (SCHAFF, 1968. P.281-282)

Ao investigar melhor o campo de estudos já realizados sobre tradução poética, utilizo das reflexões de Haroldo de Campos como uma de minhas principais referências teóricas dentro desta pesquisa, pela proximidade com os meus anseios enquanto procedimento de tradução. Dotado de uma voracidade verbal e uma imaginação sintática inigualável, eu me identifiquei com o que Campos chama de transcrição ou recriação; que se trata de uma reelaboração neológica dos conceitos de tradução poética, mediante uma insatisfação da ideia “naturalizada” de tradução fiel, literal e servil, negligenciando a presença-criativa-poética do criador-poeta-tradutor.

A transcrição procura desvelar o percurso da função poética (autorreferencial) da obra-fonte ou objeto de partida (original) para redesenhá-lo na obra-alvo ou objeto de chegada. Desta forma, podemos fundamentar este conceito na recriação da iconicidade do signo, o que implica em traduzir a “fiscalidade” e “materialidade” da poética, ampliando assim, os parâmetros semânticos (o significado, o conteúdo).

expressiva); (b) receptor (função conotativa ou apelativa); (c) código (função metalinguística); (d) mensagem (função poética); (e) canal (função fatídica); (f) referente (função referencial ou denotativa).

Existem outras linhas de pensamento que também ampliam a discussão da semiótica, tal como, a de Algirdas Julius Greimas (1917-1992), linguista lituano de origem russa, que reflete a contrariedade e contradição dos eixos semânticos, com o objetivo de encontrar um denominador comum entre dois termos. Entretanto, não vou me aprofundar aqui, nos estudos e comparações de Greimas, bem como perspectivas semióticas de outros filósofos, pois não encontrei diálogos que contribuíssem efetivamente com o desenvolvimento desta pesquisa.

3.1. TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA COMO PROCEDIMENTO NA CRIAÇÃO EM TEATRO

Em diálogo com a minha orientadora Prof.^a Dr.^a Daniele Pimenta, fui apresentado ao termo palimpsesto, como uma forma de organizar melhor minha “penteadeira de puta”. O termo palimpsesto surgiu a partir de uma prática de reutilização de pergaminhos ou papiros, na Idade Média; o texto original de um pergaminho era lavado, e posteriormente, raspado com pedra pome para dar espaço a outra escrita sobre o mesmo material, mas sem eliminar totalmente os vestígios anteriores, gerando camadas de sobreposição.

Cenicamente, desenvolvi a tradução como procedimento criativo sobre um palimpsesto; visivelmente já possuíamos uma série de outras camadas sígnicas que, de alguma forma, estariam ali presentes no resultado tradutório: a representação dos atores, a dramaturgia textual, a musicalidade, uso de objetos e elaboração do espaço cênico, indumentárias e iluminação. A ideia era experimentarmos a recriação como procedimento, de tal forma que seu resultado fosse visto, mas que eu, como proponente e diretor, não me ausentasse enquanto presença criadora sobre o resultado, ou que de alguma forma ficasse refém de uma necessidade dos pressupostos de uma operação tradutora fiel e literal ao quadro de Leonilson.

Haroldo de Campos reflete sobre o termo palimpsesto na tradução criativa (transcrição) como uma forma de “reorganizar a partir de uma óptica ditada pelas necessidades do ‘presente de criação’”, sobre um procedimento de aspectos “fragmentados, lacunares e rasurados”; a este processo dei o nome Das Velas ao Cais.

Os móveis primeiros do tradutor, que seja também poeta ou prosador, são a configuração de uma tradução ativa (daí não ser indiferente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora), um exercício de intelecção é, através dele, uma operação de crítica ao vivo. Que disso tudo nasça uma pedagogia, não morta e obsoleta, em pose de contrição e defunção, mas fecunda e estimulante, em ação [...]. (CAMPOS, p.14, 2015.)

Ainda permeando os estudos de Jakobson, percebi três diferentes tipos possíveis de teorias de tradução, sendo elas a tradução interlingual¹⁵, tradução intralingual¹⁶ e tradução intersemiótica. Durante esta pesquisa me aprofundarei apenas na teoria da tradução intersemiótica, pela complexidade e por ser o foco desta monografia.

A tradução intersemiótica ou “transmutação”, segundo Jakobson, “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signo para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”; basicamente a tradução é feita de um signo (de determinado sistema específico) para outro signo (de outro sistema). Julio Plaza, por sua vez, amplia os paradigmas de discussão sobre tradução intersemiótica como produto de uma reflexão sobre uma espécie de teoria da tradução, valendo-se da teoria semiótica de Peirce.

Quando a teorização torna-se teoria, algumas delas desenvolvem denominações e explicações para vários aspectos da tradução (incluindo caracterizações para supostas impropriedades em outras teorias). Quando este estágio é alcançado, faz sentido nos referirmos a paradigmas, entendidos como conjuntos de princípios que subjazem grupos diferentes de teorias (Kuhn, 1962). Isso acontece, particularmente, quando descobrimos ideias gerais, relações e princípios para os quais há coerência interna e um ponto de partida compartilhado. (PYM; 1956, p.21)

¹⁵ Consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.

¹⁶ Também chamada de reformulação (*rewording*), consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.

Quando comecei a estudar tradução intersemiótica pelos textos de Plaza, comecei a perceber como eu poderia utilizar a semiótica como procedimento criativo de “algo” que eu ainda não sabia o que era, pois Plaza possui uma linguagem mais aproximada dos estudos de tradução poética, mas mesmo assim ainda muito voltada para o sistema de signos verbais. Ainda são escassos os estudos sobre o uso de tradução intersemiótica como procedimento na criação em artes cênicas, talvez essa tenha sido uma das grandes dificuldades encontrada no percurso de minha pesquisa.

Ao observar os estudos de Plaza (2010, p.205), evidenciei que a tradução intersemiótica de cunho poético, objetivo de relevância, enquanto observação e reflexão de meus estudos, “pode ser contextualizada de duas formas: primeira, face ao contexto da contemporaneidade da arte, isto é, como política; segunda, como prática artística dentro dessa contemporaneidade, isto é, como poética.”

[...] a tradução, como prática intersemiótica, depende muito das qualidades criativas e repertoriais do tradutor, quer dizer, de sua sensibilidade, do que da existência apriorística de um conjunto de normas e teorias: “para traduzir poetas, há que saber-se mostrar poeta”. (PLAZA; 2013, p.210)

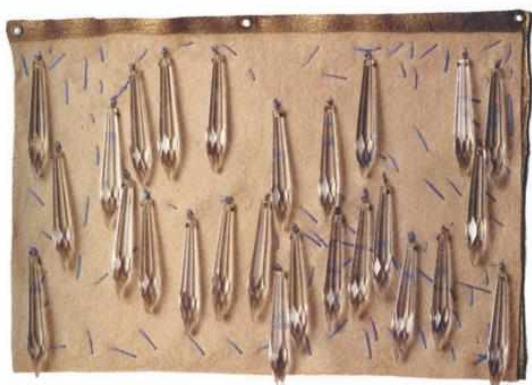
Busquei referências de pessoas que pesquisassem o tema por ainda não compreender muito bem como desenvolver esse “processo tradutório”, e por não possuir um repertório de experimentação que tornasse isso possível, pois meus estudos até então eram muito limitados e redundantes. A análise a seguir foi baseada na pesquisa da Prof.^a Dr.^a Daniella de Aguiar (citada no primeiro capítulo), resultando de seus estudos sobre dança e intermedialidade, convergentes aos estudos de tradução intersemiótica como procedimento na criação em dança.

Para Aguiar, algumas etapas básicas devem ser seguidas: “(I) escolha do fenômeno de interesse, (II) definição ou identificação das características do fenômeno, (III) seleção da característica a ser traduzida, (IV) exercício de tradução para dança da característica selecionada.”. Em minha pesquisa desvio a IV fase da pesquisadora para a minha área de interesse, o teatro.

ETAPA I – ESCOLHENDO A OBRA FONTE A SER TRADUZIDA

O quadro *Voilà mon cœur* (Este é o meu coração), de José Leonilson, foi minha obra-fonte ou objeto escolhido como ferramenta de anteparo para o procedimento de criação.

Para entender o quadro de Leonilson, tive que estudar sua vida e obra de maneira mais esmiuçada, de forma a conseguir compreender qual a situação social, emocional e psicológica em que ele estava inserido durante a criação da obra, para, só então, transcender a primeiridade em relação aos signos ali estabelecidos.



Frete do quadro *Voilà mon cœur*, de José Leonilson.
Fonte: retirado do livro *São tantas as verdades*, de Lisette Lagnado, 1998.



Verso do quadro *Voilà mon cœur*, de José Leonilson.
Fonte: retirado do livro *São tantas as verdades*, de Lisette Lagnado, 1998.

ETAPA II - EVIDENCIANDO AS CARACTERÍSTICAS DA OBRA FONTE

O quadro *Voilà mon cœur*, pertencente à coleção *Ouro de artista é amar bastante*, foi feito em 1989, tem 22x30cm de área; costurado sobre uma lona pintada de tinta acrílica dourada com uma fina tira de feltro acinzentada na borda superior, com 26 pingentes de cristal lapidado, não possui chassi; é sustentado por três furos na borda de feltro (esquerdo, direito e centro). A escolha pelo nome em francês, de tradução “Este é o meu coração” está propositalmente em gramática errada, pois o artista tem o objetivo de transcender territórios linguísticos. Em Lagnado, encontramos as informações de que “Leonilson transita entre os idiomas português, inglês, francês, espanhol e italiano e comete erros ortográficos propositalmente, revelando muitas vezes uma recusa pelas regras da sintaxe, distorcendo a silepse do gênero.”

A princípio, podemos dizer que o quadro de José Leonilson é um hiperícone, pois só lendo o título ou a proposta é que chegamos à possibilidade de compreender os traços icônicos que sugerem um amor referenciado. Sem o título ou sem a leitura do que está escrito atrás do quadro, que completa a frase “*Este é o meu coração e ele te pertence*”, um leitor qualquer não poderia fazer uma leitura mais ampla do quadro em questão.

O título ou a explicação servem de símbolos que convencionalizam a interpretação dos aspectos icônicos da obra. Os traços icônicos são compostos de costuras (traços) e de cristais que são sustentados por essas costuras. A partir desta análise semiótica de caráter mais intuitivo sobre o quadro, selecionei as características: (a) Costura: linhas e formas; (b) Tecido: plano e texturas; (c) Cores: azul, dourado, bege e tons terrosos; (d) Sentimentos: fragilidade, tensão, movimento, suspensão, confusão, vazio.

Mas vale lembrar que esta interpretação, em particular, estabelece conexões com o meu modo de ver e pensar os signos ali presentes, de acordo com o meu repertório de experiências, sensações e memórias pessoais.

ETAPA III – SELECIONANDO CARACTERÍSTICAS A SEREM TRADUZIDAS

As características a serem traduzidas foram selecionadas a partir dos destaques que elas ocupavam na obra-fonte, seja por visibilidade e materialidade ou por escolha estética pessoal (o que eu mais gostava ou não). Nesse estágio da tradução, senti uma liberdade para colocar uma “lente de aumento” somente naquilo que eu gostaria de trabalhar, afinal eu gostaria de ter a liberdade para “manipular” aquela tradução a serviço do processo de criação do espetáculo que eu vislumbrava como resultado final desta pesquisa.

A primeira característica foi a mais marcante para mim e para o elenco, que fez essa análise semiótica junto comigo, em nossos ateliês de trabalho. A “costura”, além de ser uma marca registrada do artista Leonilson, aparece com força neste quadro, unindo blocos de cristais e gerando tensão, dando forma e movimento à peça, gerando uma suspensão dos pequenos cristais, criando uma confusão visual disfórmica de espaços e vazios.

A segunda característica foram as “cores”, por constituírem uma paleta de cores que transita entre azul, dourado, bege e tons terrosos. Segundo os temas que trabalharíamos no espetáculo (questões raciais), estas cores faziam muito sentido para nós, naquele momento inicial. Posteriormente acrescentamos a cor vermelha fugindo da fidelidade a

paleta de cores do quadro de Leonilson, por vontade do grupo, em ter um cor que destoasse de todas as outras, como sinal de alerta ou destaque.

A terceira característica marcante foram os “cristais”: 26 cristais, sendo 22 organizados de modo a formar blocos e 04 que emolduram o quadro em uma espécie de alinhamento perfeito, produzindo sensações e sentimentos peculiares em mim e, principalmente, no elenco de cena.

ETAPA IV – EXERCÍCIO DE TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DAS CARACTERÍSTICAS (SIGNOS) EVIDENCIADOS NA OBRA-FONTE (OBJETO)

O exercício de tradução foi experimentado em ateliês de trabalho cênico, através de observações, experimentações e análises conceituais, juntamente com um elenco de quatro artistas da cena (Marianne Dias, Pablllo Thomaz, Ronaldo Bonafro e Whander Allípio), quatro músicos (Layla Fernandes, Mariana Mendes, Maycon Simeão e Samuel Alves), minha orientadora (Daniele Pimenta) e um artista com pesquisa semelhante para auxiliar na assistência conceitual (Marcelo Camargo).

Utilizamos o Laboratório LIE (Sala Ana Carneiro e Interpretação), Sala Camargo Guarnieri e Sala 01, do bloco 3M, da Universidade Federal de Uberlândia – UFU, como espaços de experimentações de práticas teatrais, sempre com o olhar voltado para a semiótica peirciana como base conceitual, em relação às teorias de tradução de Julio Plaza (tradução intersemiótica) e de Haroldo de Campos (transcrição). A transmutação dos signos encontrados no quadro de Leonilson reverberam diretamente nas visualidades da cena do exercício teatral, mais especificamente nos figurinos (costura e cores) e cenografia (cristais).

Nos primeiros encontros com o grupo fizemos uma análise do quadro *Voilà mon cœur*, posteriormente expliquei para o grupo sobre princípios e funções básicas da transcrição como ferramenta de criação, em tradução intersemiótica como procedimento na criação em teatro. Desta forma, começamos a ter um vocabulário conceitual próprio de trabalho, que reverberava nos jogos e improvisações.

Partindo dos princípios de plano/superfície, ponto, textura, cor, linha (forma), dimensão/formato, movimento, tensão e ritmo, reimaginamos cenicamente algumas características selecionadas do quadro de Leonilson para tradução. A seguir o resultado

de um procedimento de transcrição utilizando o verso do quadro como referência de trajetórias espaciais do exercício cênico:



Verso do quadro *Voilà mon cœur*, de José Leonilson. Fonte: retirado do livro *São tantas as verdades*, de Lisette Lagnado, 1998.



Resultado de uma reimaginação topográfica, baseada no verso do quadro *Voilà mon cœur* da transcrição teatral *Das vielas ao cais*. Fonte: arquivo pessoal do autor.

Em um dos exercícios, o jogo proposto foi que redesenhássemos o verso do quadro no chão; a trajetória ali presente nos dava anteparo de experimentações de espacialidades e movimentação dos atores, além de nos fornecer esboços cênicos para cenografia e iluminação. A ideia de costura - o que dá forma e sentido, o que cria espaços e significados - naquele momento, fez mais sentido para nós enquanto procedimento de criação, do que como isso se relacionaria com o público enquanto estrutura de signos.

Em cena, as meretrizes Fichinha (Ronaldo) e Jussara (Marianne) discutem sobre o casamento de Max Overseas e Vitória de Duran. Madame Satã (Whander) e Nona (Pablo) observam; ao fundo os músicos (Samuel, Maycon, Mariana e Layla) acompanham da mesa de bar. Fonte: arquivo pessoal do autor.

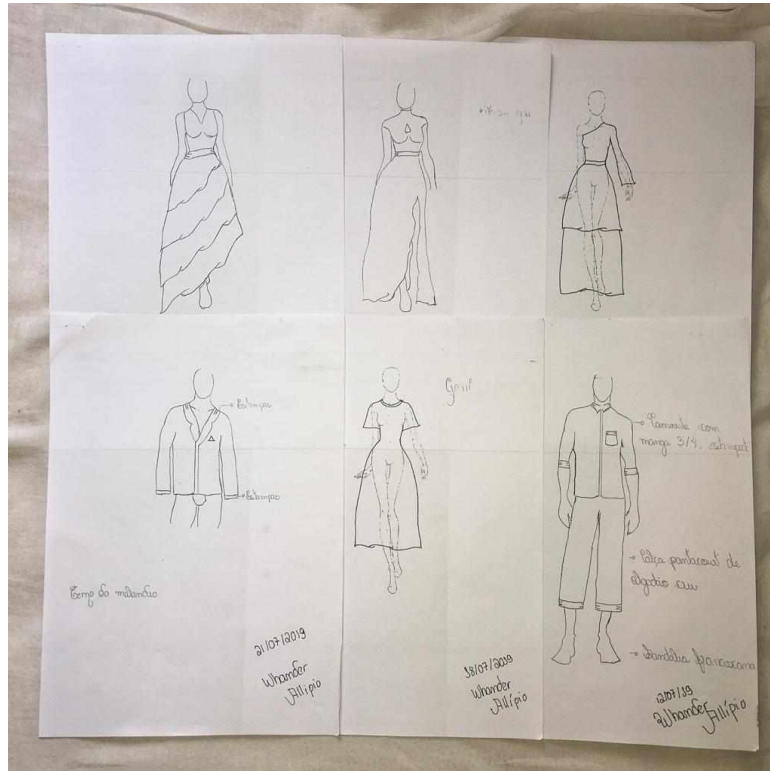


Inicialmente, o figurino foi pensado de forma singular para cada personagem, de acordo com as personalidades e características que surgem durante o processo criativo. Cada meretriz utiliza um vestido único, desenhado para o corpo de cada ator/atriz, que possui algumas inscrições e costuras (marca forte das obras de Leonilson) que bordam o corpo do vestido, de acordo com signos escolhidos por cada um.

Partindo do referencial de alguns signos que Leonilson utilizava com frequência e que fazem relação com o trabalho, brincamos com as visualidades para agregar ao trabalho como camada sónica, além de explorar o processo tradutório do pequeno *Voilà mon cœur*, de Leonilson. No vestido, é possível observar também o nome de figuras brasileiras marginalizadas e mortas brutalmente nas últimas décadas na tentativa de rememorar-las, reafirmando que suas histórias não serão esquecidas.

Existem 3 divisões no bordado dos figurinos: os bordados de cor marrom – desenhos que ampliam o repertório sónico; os bordados de cor vermelha – sujeitos marginais (que vivem à margem da sociedade) brutalmente assassinados; e, os bordados em cores azuis – palavras (como os cristais) frágeis e perigosas.

Inicialmente, os vestidos foram desenhados pela artista Whander Allípio e posteriormente bordados e tingidos por mim, por meio corantes para tecido e recursos alternativos para efeitos específicos, como infusões em chá mate, chá de hibisco, molho shoyo, casca de cebola e betume. Feitos de algodão cru, pela proximidade com a base do quadro de Leonilson, nosso objetivo era reinventar “quadros-corações” que vestissem seus corpos, para serem expostos e apreciados em uma grande avenida.



Alguns croquis de figurinos do espetáculo *Das Velas ao Cais*, feito pela figurinista e atriz Whander Allípio. Fonte: arquivo pessoal do autor.



Teste de cor e procedimento de tintura, em infusão de chá mate e corante bege, para os figurinos do espetáculo. Fonte: arquivo pessoal do autor.



Bordado feito sobre tecido de algodão cru tingido, para uma das capas-envelopes da monografia, entregue a banca avaliadora. Fonte: arquivo pessoal do autor.

3.2. DAS VIELAS AO CAIS

Vislumbrando ampliar as perspectivas de pesquisa dentro do ateliê de composição, para além da minha Iniciação Científica – PIBIC e meu Trabalho de Conclusão de Curso - TCC, convidei outros discentes (graduandos em música, dança e teatro) a estabelecerem uma parceria com o trabalho.

Assim que assumi a função de diretor e dramaturgo do espetáculo, comecei a perceber sensações muito prazerosas e que, ao mesmo tempo, me afligiam com muita potencialidade. Algumas questões emergiram durante as fases iniciais, tais como: O que eu, enquanto diretor, tinha para oferecer ao meu elenco? Que experiências me dariam suporte para essa nova jornada? O que fazer quando eu me sentisse inseguro, sozinho e improdutivo? O que inspira minhas sensibilidades artísticas?

Para facilitar meu processo de alguma forma, fui em busca de materiais que abordassem temas relacionados a direção teatral ou processos de criação artística, para encontrar a “minha estética”. Já dizia Isaac Newton, “se consigo enxergar longe é porque estou apoiado sobre ombros de gigantes”.

Comecei pelas fichas e anotações que fiz durante a graduação, sobre processos criativos dos quais participei, para que eu pudesse entender melhor como eu faria essa direção cênica da obra-alvo (resultado cênico). Percebi que todas as minhas anotações, partiam de um olhar de ator, poucas eram as anotações que indicavam um pensamento em relação a direção cênica.

Por possuir muita afinidade com os procedimentos de sessões de *open viewpoints*¹⁷, estudo no qual me aprofundei nos meus primeiros períodos da faculdade, no grupo de pesquisa em improvisação do Prof. Dr. Narciso Telles, busquei referências em Anne Bogart, responsável pela ampliação e propagação dos estudos do conceito dos *vps*, de Mary Overlie, como anteparo conceitual de como desenvolver um trabalho cênico, partindo da função de diretor cênico. Meu contato com o livro *A preparação do diretor* (2011), de Bogart no qual ela subdivide os estágios da direção teatral em sete pontos de

¹⁷ “Os *viewpoints* [*vps*] (pontos de vista) são conceitos (Mary Overlie) ou procedimentos de improvisação (Anne Bogart) utilizados para a prática de criação em artes cênicas. Os *vps* físicos, também chamados *viewpoints* de movimento, são subdivididos em tempo (andamento, duração, resposta cinestésica, repetição) e espaço (forma, gesto, topografia, arquitetura, relação espacial).” (TELLES, 2016. p.142)

observação, que são memória, violência, erotismo, terror, estereótipo, timidez e resistência, facilitou-me este processo.

Cada ponto citado por Bogart, explora algumas questões que ela acredita serem fundamentais dentro de qualquer criação artística, como uma espécie de manual do diretor, que dá indicações ao mesmo tempo que ela nos narra suas experiências enquanto diretora. Para a autora, cada vez que ela começa uma nova produção, ela se sente fora do seu ambiente, ela diz não fazer a menor ideia de onde deve começar, diz ficar horrorizada e assim como eu estava.

[...] Não parta do princípio de que você precisa de condições determinadas para fazer seu melhor trabalho. Não espere. Não espere ter tempo ou dinheiro suficiente para realizar aquilo que tem em mente. Trabalhe com o que você tem agora. Trabalhe com as pessoas que estão à sua volta agora. Trabalhe com a estrutura que você vê ao seu redor agora. Não espere por um suposto ambiente adequado e livre de estresse no qual possa gerar algo expressivo. Não espere pela maturidade, pelo *insight* ou pela sabedoria. Não espere até você ter certeza de que sabe o que está fazendo. Não espere até dominar suficientemente a técnica. O que você produzir agora, o que fizer com as circunstâncias atuais vai determinar a qualidade e o alcance de seus futuros esforços. E, ao mesmo tempo, seja paciente. (BOGART, 2011. p. 154)

Esse livro, foi fundamental em meus estágios iniciais, até o momento em que decidi abandonar a insegurança e assumir o meu lugar de diretor, mesmo que tudo resultasse em algo catastrófico. A função de diretor muitas vezes é ingrata, solitária e assustadora, pois mesmo em meio ao caos, você acaba se tornando um porto seguro, o lugar de onde todos tirarão folego e respiro quando tudo parecer perdido.

Atrasos, sensação de descompromisso e descrença, medo de não ser o suficiente ou não ser bom o bastante, atores que não decoram o texto, música que não encaixa na hora certa, uma direção que parece falha, foram apenas algumas questões que emergiram durante este trabalho. Mediante a tantas dificuldades, comecei também a olhar questões pequenas e que não podiam deixar de serem percebidas. Meus atores e atrizes se divertiam nos ensaios, os ensaios eram leves, todos se cuidavam, se preocupavam uns com os outros, eles estavam ali porque queriam e acreditavam no discurso do trabalho.

O nome da Companhia “Ácida de Teatro”, surgiu de uma brincadeira, sobre as “tessituras” que emergiam a partir de nossas conversas e questionamentos. Um diretor não deve pensar apenas no resultado esperado, mas deve olhar o percurso, estar disposto

a abrir mão do que pensava ser o “certo e ideal”, para, enfim, dar lugar ao “acontecimento do encontro”.

Eu tinha algumas referências, tinha o meu procedimento para criação (tradução intersemiótica), eu tinha a figura de Geni, mas novamente algo me incomodava, eu não tinha um texto para Geni.

Essa história não tem um começo certo, é torta e errante. Bicha. Estranha. Seu nome é Genival Francisco Pereira, um moleque de cabelo crespo, arredio e de opinião forte. Louca. Preta. Afeminada. O nome de seu pai era José Antônio Pereira, mais conhecido no morro como Tonho Caveira. Da favela. Sua mãe era mulher direita, moça de família. Quando ela passava todos riam da cara dela. Se liga macho, presta muita atenção, hoje vai dar viado na cabeça. Genival cresceu e hoje escolhe o próprio nome. Bendita Geni, das velas ao cais. (CAEU, 2019)

Malandragem, bebedeira, Lapa (Rio de Janeiro), religiosidade e profanação, figuras marginais, amores desmedidos e incompreendidos, dinheiro, poder e egoísmo, são alguns elementos que compõem o contexto dramático da peça *Das velas ao cais*, resultado das experimentações em nossos ateliês de composição teatral.

Geni, é a personagem principal de nossa peça, livremente inspirada em Genival, da *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, escrita em 1978 e dirigida por Luíz Antônio Martinês Corrêa. A peça *Ópera do Malandro* é uma adaptação dos clássicos *Ópera do Mendigo*, de John Gay e *Ópera dos três vinténs*, de Bertold Brecht, ambientada em 1940, nas calçadas de Copacabana e Lapa – RJ, a peça possui em sua estrutura questões como prostituição, contrabando, questões raciais e malandragem.

A travesti Geni, da peça *Ópera do Malandro* de Buarque, mantém uma relação intertextual com Jenny, personagem das peças *Ópera do Mendigo*, de Gay e *Ópera dos Três Vinténs*, de Brecht. Poderíamos dizer que Geni faz a figura do delator e por ser uma travesti, a personagem da paródia buarquiiana ocuparia um lugar ainda mais rejeitado que a prostituta Jenny. Geni representa uma figura profana e contraditória em um contexto de completa rejeição a figuras marginais e, principalmente, a travestis.

Podemos observar uma semelhança entre as três obras dramáticas, todas possuem a presença da criminalidade, além da presença de um herói-bandido, o malandro e o contraventor. A palavra *Ópera*, nos títulos, aponta-nos uma relação imediata de estranhamento, pois remete às tradicionais óperas italianas, mas todos os textos possuem

uma característica de uma grande farsa burlesca, em que predominam gracejos e situações ridículas.

Pautada em um estilo de linguagem que satiriza e ridiculariza a transgressão de normas sociais, Buarque utiliza uma linguagem vulgar e com palavrões, que acentua uma reinvenção e atualização da obra matricial, por meio de uma manipulação textual, para o contexto sobre o qual o autor pretendia levantar questões. Desta forma, me aproximei da *Ópera do Malandro*, como um pretexto dramático pela proximidade com a realidade, enquanto contexto político-social que pretendia retratar em nosso espetáculo.

O texto do espetáculo *Das Vielas ao Cais*, surgia ao passo que criávamos as cenas, necessariamente o texto entrou em função das imagens e partituras cênicas que estavam sendo criadas inicialmente, mas, no meio do processo, isso se inverteu, e as cenas começaram a ser criadas a partir do texto. Em meio a jogos improvisacionais, leituras complementares que falavam de questões raciais, tema que mais permeia o trabalho, o texto acabou ganhando traços particulares e oriundos de nossos encontros.

Ao compreender que a semiologia linguística compõe o sistema de signos mais desenvolvido do que qualquer outro sistema de signos, é necessário ter uma atenção redobrada por utilizar o recurso textual, em relação com as outras linguagens também presentes na cena, no intuito de evitar confrontos irreparáveis. Uma vez que o texto não é o fio condutor do trabalho e sim mais um anteparo de criação, ele entra como uma das camadas dramáticas, podendo afetar positivamente ou negativamente um trabalho artístico.

O texto foi reescrito várias vezes, por causa do elenco, pela influência das músicas escolhidas por mim e pela banda, por causa das cenas que surgiam etc. Um dos fatores que mais contribuíram com a alteração do texto, foi o fato de eu ser branco e o texto tratar de questões negras. Minha incapacidade de perceber preconceitos velados e frases as quais nós brancos reproduzimos constantemente, fazia com que eu repensasse constantemente na estrutura textual, até o momento em que chegamos minimamente em uma estrutura interessante e de interesse comum entre todos e todas.

Ainda carregado de uma visão branca e romantizada, o texto muitas vezes chega a incomodar pessoas não-brancas, levantando reflexões e debates. Muitas vezes cheguei a me questionar, até que ponto eu fazia este trabalho para todos os públicos ou até que ponto eu usava desse trabalho para justificar as minhas questões tão limitadas de discussão sobre o assunto.

Por também fazer parte de uma família não-branca, as questões retratadas no texto, tais como racismo estrutural¹⁸, genocídio negro¹⁹ e necropolítica²⁰, não podiam deixar de fazer parte do meu trabalho de graduação. Pois é dentro de espaços como instituições de ensino, que muitas vezes formam e disseminam a reprodução de reflexões cisheteropatriarcais eurocentradas, que assuntos como esses devem ser cada vez mais discutidos.

Mesmo compreendo que discussões como essas fogem ao meu controle, por não sentir em meu cotidiano o que é ser não-branco, utilizo meu espaço de discurso para refletir um pouco sobre esses assuntos e dar visibilidade (até onde me cabe discutir) como forma de contribuição às militâncias que acredito serem necessárias em tempos tão difíceis, em meio a uma sociedade

Para além de questões raciais, na estrutura dramatúrgica textual é possível observar a presença de questões relacionadas a gênero e sexualidade, como forma de aproximar também, desse trabalho, outro espaço de militância, a LGBTQIAP+²¹, na qual acredito e necessito contribuir, mesmo tendo pouco conhecimento sobre questões relacionadas a gênero. Muitas questões que emergiam, eram levadas para os ateliês de criação e abertas a discussões, devido a também identificação do elenco com as militâncias.

Durante a escrita do texto, utilizei algumas adaptações que contribuíam ou dialogavam com o nosso processo, como um fragmento do texto *Maré* (2015), de Marcio Abreu; um fragmento textual dos filmes *Madame Satã* (2002), dirigido por Karim Aïnou e *Orfeu* (1999), dirigido por Cacá Diegues; além de fragmentos textuais da *Ópera do Malandro* (1978), de Buarque e *Rosas Brancas para Salomé*, de Gladston Ramos (2009). Sempre buscando utilizar uma linguagem simples e de fácil compreensão, para que pudesse ser apreciada e entendida por todos os tipos de público.

Algo que me marcou durante a escrita do texto, foi uma pergunta de uma das atrizes do processo inicial (Fabiana Neves), que não pode fazer parte do elenco atual por questões

¹⁸ “Formalização de um conjunto de práticas institucionais, históricas, culturais e interpessoais dentro de uma sociedade que frequentemente coloca um grupo social ou étnico em uma posição melhor para ter sucesso e ao mesmo tempo prejudica grupos de modo consistente e constante causando disparidade que se desenvolvem entre os grupos ao longo de um período de tempo.” (SOIFER; MCNEELY; COSTA; BERNHEIM; p. 451-452, 2014).

¹⁹ Prática de extermínio deliberado de pessoas pretas, herdadas pelas relações de poder desde a época da escravidão no Brasil (que ainda não acabou).

²⁰ Uso do poder social e político para ditar como algumas pessoas devem viver e como algumas devem morrer.

²¹ Uma sigla que abrange pessoas que são lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, queers/questionando, intersexo, assexuais/agênero, pansexuais/polissexuais e mais.

de mudança de cidade. Entretanto, a artista continuou acompanhando o processo e levantando questões que pudessem me auxiliar ao trabalhar com esse elenco.

A Fabi me perguntou: “Porque você, um homem branco e cisgênero, pretende trabalhar questões como racismo estrutural, necropolítica e gênero dentro deste processo?” Aquela pergunta me desestabilizou, pois eu não sabia respondê-la, talvez eu ainda não saiba de fato. Afinal, passei uma vida inteira sem pensar em como meus olhos azuis e meu biótipo europeu impacta de alguma forma no meio social em que estou inserido, onde constantemente me relaciono com pessoas pretas, sem ao menos ter noção de como a cor de nossa pele nos diferencia quando falamos de oportunidades e sobrevivência.

Eis uma grande questão para mim, como trabalhar questões relacionadas a pessoas não-brancas, ocupando um lugar branco? No decorrer de todo o processo, para além da escrita textual, tive o apoio de pessoas pretas, que me orientaram e muitas vezes dispuseram seus tempos para me explicar uma cultura tão distante (mesmo que próxima) da minha realidade.

Ainda sobre a dramaturgia textual, compreendo o texto não só como apenas mais um signo linguístico, a forma como ele é estruturado e por quem ele é dito confere um valor semiológico suplementar. Por não ter tanta propriedade com questões relacionadas às pesquisas de corpo-voz, convidei a atriz e aluna do Curso de Teatro Marianne Dias (também atriz do elenco de *Das Velas ao Cais*), para assumir o papel de preparadora vocal do trabalho.

Por possuir uma pesquisa em teatro musicado, as contribuições da atriz Marianne transitavam na discussão de elementos como entonação, ritmo, velocidade e intensidade da voz. Partindo da noção de que o trabalho com a voz acontece de forma indissociável das práticas corporais, como bem afirma Aleixo (2016, p. 52) “A voz é o corpo em movimento projetado em dimensões amplas e sutis.”

A presença corpórea do ator por meio do movimento, da voz e da ação é a materialidade da cena que cria e instaura relações intercorpóreas e sinestésicas. [...] Nesta dimensão – concreta e sensorial – a voz existe na sabedoria do corpo. É o corpo que sabe o caminho da produção vocal, do movimento e da sua expressão. Trabalhar a voz do ator é investir no desenvolvimento de um saber concreto detido por nossa carne, pois a voz é uma manifestação corpórea e deve ser aperfeiçoada por meio de elementos que objetivem um processo de

aprendizado sensível. Nesse sentido, estabelecer condições corporais favoráveis à manifestação plena da voz é, para o ator, mergulhar em um território pessoal e reconhecer o potencial que representa seu material sensível. (ALEIXO, 2004. p.149)

O sentido das palavras, em convergência com a forma como elas são ditas - sotaque, tom, a palavra como tal – conferem não só um valor estético, como também contribuem na autogeração de novas camadas dramáticas, provenientes da criação de novas camadas sócio-culturais. Outros fatores que também permeiam o trabalho do ator, tais como expressão facial, os gestos e marcação de cena, que provém de um resultado do trabalho da figura do diretor, não serão aqui discutidas, mas vale ressaltar que estas camadas também conferem um caráter de recriação de novos signos.

Para mim, ter a Marianne dentro do processo foi extremamente enriquecedor, pois para além da pesquisa pessoal dela, estávamos trabalhando com uma mulher, preta e gorda, que assumiu uma posição de destaque dentro da companhia. Suas questões e insatisfações estavam ali presentes, nos exercícios passados, nas experimentações dos ateliês, no jogo com os outros atores. Naquele momento, percebi que, de alguma forma, suas inquietações deveriam agregar ao contexto dramático do espetáculo, como podemos observar no trecho abaixo:

Eu também sou capaz de amar. E não só isso, eu tenho o direito de amar quem eu quiser e ser amada também. Então olha com atenção. Esse corpo aqui sente, sofre, cai e levanta dia após dia. Sustenta-se de pé diante de olhares quadrados e visões idealistas de um corpo. Tira o olho do meu corpo e olhe nos meus olhos, pelo menos por hoje. Imagine que meus olhos guardam memórias, que minha alma faz questão de abraçar. Tire de mim o olhar que me despe e que ao mesmo tempo, me veste com uma roupa que não me cabe. Os seus padrões não me cabem, não passam pelas minhas coxas gordas que eu tanto amo. Cansei, cansei, olha sinceramente eu não quero chorar olhando no espelho, desejando ser a filha da santa ou a filha da outra, quero ser eu. Quero ter o direito de amar quem eu quiser, onde eu quiser, como eu quiser. E isso vai te incomodar muito. A liberdade incomoda, principalmente se não for a sua. Só por hoje me olha nos olhos e sorri pra mim. Só por hoje, escuta o que uma mulher preta e gorda tem para te falar. Olha nos meus olhos. E antes que você esqueça, a mãe do Genival tem nome. Maria. (CAEU, 2019)

Por ser a única mulher cisgênero do elenco de cena, percebi que isso poderia ser um dos seus maiores elementos de força dentro da peça, que tem por contexto social uma sociedade branca e patriarcal. Jussara, personagem de Marianne, tem medo do amor e sempre se preocupa em como está vestida; se preocupa se realmente está apresentável para “estagiar” no ramo do prazer nos arcos da Lapa.

Assim como a mãe de Geni, que não tem voz e nem nome (até os últimos momentos da peça), a feminilidade cisgênero de Jussara é velada; de personalidade retraída e observadora, esta personagem possui o papel de ampliar as camadas dramáticas durante a peça, em relação às discussões de gênero e sexualidade, machismo e misoginia.

Por sua vez, Madame Satã, uma das meretrizes da peça *Das Velas ao Cais*, livremente inspirada na figura de João Francisco dos Santos²², é interpretada pela atriz transgênera, bixa e não-binare²³ Whander Allípio. Pesquisadora em artes cênicas, com enfoque em pesquisas de performance, raça, gênero e sexualidade nas artes cênicas, semiótica e visualidades da cena, Whander traz uma personalidade forte e marcante para as cenas do nosso trabalho.

Também responsável pela concepção dos figurinos, junto a mim, e pela preparação corporal dos outros atores e atriz, a atriz Whander trabalhou com o elenco algumas proposições que surgiam simultaneamente ao seu processo de formação no Sistema Laban, como anteparo e suporte conceitual de nossas estruturas cênicas. Por estar familiarizada com pesquisas em semiótica, pudemos trocar experiências dentro deste processo em diferentes aspectos, desde a concepção dos figurinos e visualidades até algumas trocas relacionadas a teorias de informação, que ampliam o campo de pesquisa em semiótica para como o público recebe essas informações (códigos).

Ao voltarmos nossos olhares juntos, para a concepção dos figurinos, começamos a perceber a potência e predominância de inter-relação, com todas as outras camadas significativas do espetáculo. A indumentária em si, segundo Tadeusz Kowzan²⁴ (1977),

²² Nascido em 25 de fevereiro de 1900 em Glória do Goitá, no Rio de Janeiro, e falecido em 12 de abril de 1976, João Francisco dos Santos, foi um transformista brasileiro. Mais conhecido como Madame Satã, foi uma figura emblemática e um dos personagens mais representativos da noite carioca, na primeira metade do século XX.

²³ Não-binariedade, não binário ou ainda identidade não binária, é um termo usado para identidades de gênero que não sejam integralizadas aos padrões masculino e feminino, estando portanto, fora do binário de gênero e cisnormatividade.

²⁴ Tadeusz Kowzan (9 de novembro de 1922 – 11 de novembro de 2010), foi um historiador e teórico comparatista da literatura dramática, seus trabalhos possuem um vasto estudo sobre a semiologia no teatro.

possui a função de transformar o ator ou atriz, representando a classe social, profissão, posição social ou hierárquica, nacionalidade, religião etc. Não reduzindo seu poder semiológico à definição de quem a veste, torna-se também signo de clima, época histórica, lugar ou evento, entre outros.

Ainda sobre o processo de construção dos figurinos de nosso trabalho, posso afirmar que a transcrição do quadro de Leonilson possibilitou não só uma imersão nas possibilidades de recriação dos signos existentes em seu quadro, mas de procurarmos desvelar o percurso das funções poéticas da criação da obra-fonte (*Voilà mon cœur*) em função da obra-alvo (*Das vielas ao cais*).

Concomitantemente, o cenário e espacialidade cênica do espetáculo foram concebidos aos poucos, mediante a própria espacialidade sugerida por Buarque em a *Ópera do Malandro*, quando o autor descreve, na cena 2, que o esconderijo de Max é um ambiente rústico, tomado por uma montanha de caixotes. Os caixotes de madeira, além de serem um material barato de conseguirmos, possuía uma visualidade interessante e possuía uma mesma textura visual/sensorial de alguns elementos que nos interessavam no quadro de Leonilson.

Para além do uso dos caixotes, pensamentos em uma disposição de avenida, com torres de iluminação nas laterais, indicando uma rua ou viela, por onde a história transitaria junto aos focos de luz. No fim da avenida os músicos, como jurados de uma escola de samba, bebem e observam toda a cena, oferecendo um ritmo aos acontecimentos do espetáculo, por meio de musicalização e sonoridades específicas.

Importante ressaltar que o cenário, como um sistema de signos, para além das funções de representar um lugar convencionalizado socialmente (banheiro, cozinha, bar etc.), possui uma função semiológica de fixar cenicamente espaço e tempo. Tornando-se uma linguagem tão vasta tal como a de todas as artes plásticas (pintura, escultura, arquitetura etc.), podendo ser abundantemente carregado em detalhes ou reduzido apenas a elementos essenciais. Os caixotes, para nós, possuíam também a função de gerar tensões (entre fragilidade e suspensão) e formas espaciais, assim como os cristais do quadro *Voilà mon cœur*.



A iluminação do trabalho, assim como o cenário, possui uma função de redesenhar as espacialidade cênicas, principalmente na cena inicial, na qual a iluminação tem como referências os reflexos da luz solar pelos vitrais da cúpula da Igreja da Candelária, situada ao lado dos Arcos da Lapa, na cidade do Rio de Janeiro, em oposição à mesa de bar no fim da avenida. Sagrado e profano se misturam em um mesmo lugar. A concepção da iluminação cênica surgiu em diálogo com as artistas da cena Tamara Garcia e Camila Ruth, que também conceberam a iluminação cênica a partir de uma reimaginação das formas topográficas do verso do quadro de Leonilson, além das cores e texturas.

Buscando uma descentralização de funções dentro do espetáculo, pedi aos atores Pablio Thomaz (Nona) e ao ator Ronaldo Bonafro (Fichinha) para assumirem a produção do espetáculo. Assim como as atrizes Marianne e Whander, entendia que de alguma forma todos deveriam contribuir com o trabalho para além da cena, uma vez que pretendemos dar continuidade às pesquisas dentro do espetáculo *Das vielas ao cais*.

Nossa vontade, enquanto grupo, era possuir um trabalho com o qual pudéssemos transgredir os muros da universidade, participando então de festivais, congressos de pesquisa, apresentar em pontos de cultura etc., pois acreditamos que a formação de um artista é mais ampla do que só experimentar dentro da universidade. Desta forma, nosso trabalho consegue dialogar com públicos diferentes, de formas diferentes, além de podermos vivenciar, na prática, os erros e acertos do fazer teatral.

A musicalidade, por sua vez, foi selecionada a partir de uma investigação das funções semiológicas da música no plano das estruturas fundamentais, tais como, ritmo, melodia, harmonia, perpassando pelos princípios primordiais como intensidade, altura, duração e timbre dos sons. Em conjunto com a musicista convidada Mariana Mendes, aluna do curso de Música da UFU, que assumiu a direção musical do trabalho, e dos demais músicos (Layla Aquilla, Maicon Simeão e Samuel Alves), selecionamos musicalidades que gerassem novas camadas dramatúrgicas e músicas que são símbolos de resistência negra, tais como sambas e funks, para agregar às discussões de raça, gênero e sexualidade.

A escolha de composições de artistas como Elza Soares²⁵, Linn da Quebrada²⁶, Bia Ferreira²⁷, agregam em nosso trabalho novas camadas dramatúrgicas de discussão, relacionadas a militâncias negras, feministas, luta de classe, gênero e sexualidade. Enxergarmos nessas artistas, do cenário musical popular brasileiro, um pouco do que seria nossa percepção sobre a “entidade” Geni.

Geni, para todos nós, é representada para além da mulher transgênera preta e pobre, como uma espécie de performance que amplia suas representações do ser humano, em todos os aspectos de sua vida. Para a atriz Whander Allípio “Geni é uma espécie de performance, pois na performance não há representação e sim uma ação efêmera verdadeira, por mais que ela seja cênica. Geni performa seu gênero, sua raça, sua cultura, suas diversas corporeidades. Geni é pura e verdadeira, não é representada, mas uma ação que representa. Geni é uma explosão de verdade efêmera, um acontecimento.”

Por mais que nossa representação teatral desta “entidade” seja feita por meio de um vestido, por si só ela possui uma dimensão performática. Geni representa o homem, a mulher, a travesti, o homossexual, o bissexual, o negro, o pardo, o branco e o vermelho. Geni nos representa em qualquer circunstância de nossas vidas - crianças, jovens, adultos ou idosos. Representa, ela mesma, a própria vida.

²⁵ Elza Gomes da Conceição, nascida em 23 de junho de 1930, é uma cantora e compositora brasileira, grande símbolo da cultura negra e resistência feminista.

²⁶ Linna Pereira, mais conhecida como Linn da Quebrada, nasceu em 18 de julho de 1990. É cantora e compositora brasileira, ativista social pelos direitos LGBTQi+ e da população negra.

²⁷ Bia Ferreira, nascida em 19 de abril de 1993, é cantora, compositora e multi-instrumentalista, possui em seu repertório musical músicas que discutem temas como a subalternidade das mulheres negras no Brasil. Ativista das causas negras e feministas.



Da esquerda para a direita Whander Allípio (Madame Satã), Marianne Dias (Jussara Pé de Anjo), Pablo Thomaz (Nona) e Ronaldo Bonafró (Fichinha). Fonte: arquivo pessoal do autor.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em consideração os aspectos mencionados, acredito que esta pesquisa possa contribuir para a área de estudos e pesquisa em artes cênicas, com ênfase em semiótica e processos de criação teatral. Para nós artistas, o compartilhamento de experiências enquanto fazer artístico é de extrema importância, como recurso de enriquecimento das pesquisas teatrais no âmbito da formação de artistas da cena.

Conhecer a realidade em que estamos inseridos e refletir sobre ela, é transcender o mundo vivido, é sair do presente para ir ao mundo das ideias, da reflexão; é ultrapassar a realidade, exercendo assim uma atividade produtiva de criar sentidos para o mundo e para a vida de todo e qualquer indivíduo. Se encontrar culturalmente, e refletir sobre isso por meio do compartilhamento de experiências, é valorizar a própria história, tanto quanto indivíduo, como sujeito-social, tornando-se um sujeito crítico e saindo do “senso comum” do “não-consciente”.

Utilizando a semiótica como procedimento criativo, encontro uma capacidade de analisar os signos como uma possibilidade de também construir conhecimento, já que, para Peirce, “a arte do raciocínio é a arte de organizar tais signos e de obter conhecimento rumo a verdade”. Segundo Köche (1997), “o homem é um ser jogado no mundo

condenado a viver a sua existência, por ser existencial, tem que interpretar a si e ao mundo em que vive, atribuindo-lhes significações”; o conhecimento depende da forma pela qual se chega a essas representações.

Assim, a partir do uso da tradução intersemiótica como procedimento de criação em *Das Vielas ao Cais*, concluo que esse tipo de procedimento criativo colabora fortemente para um processo mais rico em detalhes, fornecendo ao tradutor-criador anteparo para uma criação mais refinada, indicando as diferentes instâncias a serem trabalhadas durante o procedimento tradutório.

Desta forma, podemos observar que este tipo de ferramenta leva o artista-tradutor-criador a refletir sobre suas escolhas estéticas a partir de seu repertório pessoal, no intuito de expandi-lo, em diálogo com a capacidade de significação da realidade em relação aos princípios da semiótica peirciana e da tradução poética, de Haroldo de Campos, como forma crítica de construção de conhecimento.

Mesmo que esta pesquisa de TCC e o espetáculo *Das vielas ao cais*, possua um caráter frágil e com falhas estruturais, fico feliz que ambos existam, da forma como são e estão, pois penso o teatro como um lugar privilegiado de ressignificar experiências, dar visibilidade a acontecimentos muitas vezes negligenciados. Não pretendo aqui falar pelo outro, mas contribuir com militâncias em que acredito, do meu ponto de vista e como sou capaz de contribuir de alguma forma.

Utilizo das palavras de Augusto Boal (2009) para elucidar o que pretendia ao iniciar as pesquisas para este trabalho de conclusão de curso, pois “tenho sincero respeito por aqueles artistas que dedicam suas vidas exclusivamente à sua arte – é seu direito ou condição! -, mas prefiro aqueles que dedicam sua arte à vida.”

5. FONTES E REFERÊNCIAS

ABREU, Marcio. **Maré**/Projeto Brasil. Rio de Janeiro: Cobogó. 2016.

AGUIAR, Daniella. **Tradução intersemiótica como ferramenta pedagógica, artística, e conceitual na criação em dança**. Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança. Natal: Anda, 2017. P. 350-364.

Madame Satã. Direção: Karim Aïnou, 2002. (85 min.)

ALEIXO, Fernando (org). **Práticas e poéticas vocais**. Uberlândia: EDUFU, 2014.

ALEIXO, Fernando. **Corpo-voz: revisitando, revisando conceitos – *Body-voice: revisiting themes, reviewing concepts***. Jundiaí: Paco Editorial. 2016.

ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ARBEX, Márcia (org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Márcia Arbex. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade e Letras da UFMG, 2006.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. Tradução Anna Viana; revisão de tradução Fernando Santos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BOGART, Anne. **O livro dos viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição**. Tradução Sandra Meyer. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BRECHT, Bertolt. **Ópera de três vinténs** [manuscrito] / Bertolt Brecht, música, Kurt Weill; tradução de Luís A. Corrêa. s.l.; s.d.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcriação**. São Paulo: Perspectiva, 2015. 256 p.: (Estudos; 315).

CASSUNDÉ, Bitu; RESENDE, Ricardo. **Sob o peso dos meus amores**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

GAY, John. **A ópera do mendigo**. Curitiba: UFPR, 2007.

HOLLANDA, Chico Buarque. **Ópera do malandro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1978
KÖCHE, José Carlos. Fundamentos de metodologia científica: teoria da ciência e iniciação à pesquisa. Petrópolis, RJ: Vozes. 1997.

KOWZAN, Tadeusz. **O signo teatral**: a semiologia aplicada à arte dramática. O Signo no Teatro. Porto Alegre: Globo. 1977.

LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano. **São tantas as verdades** [so many are the truths]. São Paulo: DBA Artes Gráficas: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1998.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MELLO, Jamer; ALMEIDA, Gabriela. **Diário de um homem-peixe**: as fronteiras entre o autobiográfico e o biográfico no documentário A Paixão de JL, de Carlos Nader. São Paulo, XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2016.

MESQUITA, Ivo. **Use, é lindo, eu garanto**. São Paulo: Projeto Leonilson, Cosac & Naify, 1997.

NAME, Daniela. **Leonilson, palavra e imagem**: cartografia de afetos na arte brasileira dos anos 1980. Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015.

NASCIMENTO, Abdias do. **O genocídio do Negro Brasileiro**: Processo de um racismo mascarado. São Paulo: Perspectiva, 2017.

Orfeu. Direção: Cacá Diegues, 1999. (110 min.)

A Paixão de JL, A. Direção: Carlos Nader, 2015 (82 min.).

PAVIS, Patrice. **Diccionario del teatro**: dramaturgia, estética, semiologia. Barcelona: Paidós Comunicación, 1990.

PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PYN, Anthony. **Explorando as teorias da tradução**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2017 – (Estudos; 46 / dirigida por J. Guinsburg).

RAMOS, Gladston. **Rosas Brancas para Salomé**. [manuscrito], 2009.

SCHAFF, Adam. **Introdução à semântica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SCHAFF, Adam. **Linguagem e conhecimento**. Coimbra: Almeida, 1974.

SOIFER, Steven D.; MCNEELY, Joseph B.; COSTA, Cathy L.; PICKERING-BERNHEIM, Nancy. *Community Economic Development in Social Work*. [S.I.]: Columbia University Press, 2014.

STEIN, Stephen J. *The Shaker Experience in America*. Connecticut: Yale Univ Pr, 1992, p. 1-8.

TELLES, Narciso. **Cena Contemporânea: estudos de encenação e atuação** [em Potestade]. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

APÊNDICE

DAS VIELAS AO CAIS

TEXTO E DIREÇÃO:

Gleison Guilherme dos Santos

(Nome artístico – Guilherme Caeu)

CENA I - RECEPÇÃO DE MERETRIZES

(A criação. Um quadro. Vários caixotes de madeira desenham um cenário do morro carioca. Uma recepção.)

[Música Léonin – Messe du Jour de Noël]

(Uma meretriz sai do quadro)

Meretriz - Olá, boa noite, hoje vocês vieram aqui para ver o nosso trabalho. Eu gostaria de agradecer imensamente a presença de cada um nessa noite; realmente é um orgulho para nós termos a ilustre presença de cada um, sentado nessa cadeira. Bom, espero que esteja do seu agrado porque não queremos nada além do seu conforto.

Essa imagem é a forma que encontramos para representar nós, e quando digo nós, faço questão de expor essa famigerada vitrine de corpos exóticos perante a suas amplas e críticas visões. O nome desse quadro é Meretrizes dos Arcos, composto por algumas de nós, afiliadas da SMOELA – Sindicato de Mão de Obra Especializada da Lapa. Segundo as religiões cristãs, se Deus fez homem e mulher, pra mim está belíssima obra é de um autor desconhecido.

[Música Comigo, Elza Soares]

ESTOURO / bem perto uma falta de ar / a fumaça que entra /o inferno lá fora/ as pessoas gritando batendo na porta /o vizinho de baixo / o pessoal lá de cima / os amigo da gente / as família as criança pedindo pra entra / Tonho aponta a arma / ESTOURO / a casa invadida / todo mundo aqui dentro / escondido do fogo dos tiro dos chute fugindo da rua / o barulho lá fora o fogo bem perto / todo mundo aqui dentro apertado / aqui dentro todo mundo quietinho escondido com medo / ESTOURO / do lado os ouvido zunindo e a tontura girando / tá tudo girando / a vista escurece os menino chorando os ouvido tapado Genival abaixado e a Layla / ESTOURO / o marido lá fora / a vó tá rezando / todo mundo aqui dentro / o xixi dos menino a porta fechada os tiro lá fora alguém grita pra abrir / ESTOURO / Tonho ta molhado um vermelho molhado a mãe também ta molhada ela que abriu a porta / o tiro pegou nela no seio esquerdo a vó no desespero abandona a mulher e acode o homem / os menino a exu proteção tava pedindo se fosse branco a essas hora tava dormindo / ESTOURO / os gritos sumiram o silêncio de novo tá quente e molhado / ta tudo vermelho meu amor / escondido num canto a vó e os menino / não faz barulho finge que dormindo / um frio na alma vazia / pra sempre um buraco no peito / no morro todo mundo tem que dormir antes das 8.

[Música Geni e o Zepelim, Buarque]

Coro de meretrizes - Nossa história não tem um começo certo, é torta e errante, assim como a sua vida.

Seu nome é Genival Francisco Pereira.

Um moleque de cabelos crespo, arredio, opinião forte.

Aos nove anos perde seus pais.

Com eles Genival aprendeu o que era amor.

Com o pai aprendeu o que era o amor pela cachaça e ao fim do dia entendia o que era sentir o cheiro de cigarro, e o hálito quente de uma bebida barata em seu pescoço.

O nome de seu pai era José Antônio Pereira, mais conhecido no morro como Tonho Caveira.

Com a mãe aprendeu o que era o amor por um homem, um homem que a ama, do jeito que dá. Um amor que ela nunca esqueceria. Uma espécie de amor visceral, um amor que deixa marcas. Óbvio, ela é uma mulher. Repito. Ela era uma mulher “de família”.

O nome de sua mãe? Esse não importa, nem mesmo Genival o carrega por completo em sua certidão de nascimento.

Mal saíra da sala de parto e Tonho correu para colocar o seu sobrenome no pequeno Genival, na esperança que seu filho carregasse com orgulho a descendência dos Pereira, que fosse homem valente.

Genival cresceu, hoje escolhe o próprio nome.

[Música Geni e o Zepelim, Buarque]

TRANSIÇÃO

(Frases soltas. Uma narrativa descontínua.)

[I. Efeito sonoro em composição com a feira;]

[II. Somente a fala das meretrizes;]

[III. Chamada na cuíca.]

Nona (Zeca) - Oh Pimenta, o Tonho deve ta revirando na cova, Genival assumiu a viadagem, agora é Geni. É o fim dos tempo memo, é homi beijando homi, muié pegando muié. Eu acho que isso é falta de coro, é que nem o cara lá de cima fala, se o filho começa a ficar assim, meio gayzinho, [ele] leva um couro e rapidinho ele muda o jeitinho dele.

Fichinha (Avó) - Genival, moleque, vai toma banho. Se teu pai chegar e te pegar sujo, ele vai te dar uma coça, você sabe. Genival, ta me escutando? Hoje eu lavei uma mala de roupa, estendi sozinha e ainda tenho que cozinhar feijão, num posso perde tempo preocupando com ocê na rua. Genival, tem novena hoje na casa da Ana, não pode atrasar.

Jussara (Feirante) – Ta fresquinha, ta fresquinha, come pai, mamãe e filhinho. Vem aqui conferir senhor, é de qualidade. Se ficar ai de frescura vai passar vontade, hein?! Acabou de chegar no porto, é só aqui, é só aqui. Melhor preço, ta uma pechincha.

Satã - Hoje vai dar viado na cabeça, ela gritava. Era uma desgraçada de uma portuguesa que tentava tombar com a Geni. O puteiro da cretina fica de frente a nossa casa, lá na Lapa. Um dia a Geni esperou; nem maquiagem ela colocou nesse dia, e quando a portuguesa começou a gritar, ela atravessou a rua e socou a cara daquele projeto de kenga, foi um estardalhaço. Eu quem tive que tirar Geni da cadeia.

[Música Não deixe o samba morrer]

(As meretrizes modificam a disposição dos caixotes. Zona portuária.)

CENA II – ZONA PORTUÁRIA

Fichinha – Não sei mais o que fazer, eu realmente estou preocupada! O Duran meteu na cabeça que vai cobrar mais dinheiro da gente, por causa dos estragos que ele teve no puteiro da Mem de Sá.

Jussara – Fichinha, eu já cansei de falar que ta na hora de corrermos dele, o Duran cobra um absurdo por aquelas porcarias que ele chama de roupa, e é sempre assim, toda vez que ele tem um prejuízo é a gente aqui embaixo que paga. Dizem as más línguas que a festa foi uma despedida de solteiro, viu!?

Fichinha – Uma o que?

Jussara – Acredite, Max Overseas está noivo.

Fichinha – O Max? Homem de uma mulher só? É melhor corrermos pra casa, é capaz de chover canivete hoje.

Jussara – Se é fofoca ou não, espero que a situação não piore nos negócios do Duran, se der ruim por lá, é a gente que leva no rabo. O pior não é o que, mas com quem o Max ta enrolado. Quando o Duran souber que a filha dele...

Fichinha – O que? A Terezinha e o Max?

Jussara – Fala baixo!!! Ou você quer chamar mais a atenção da feira toda? Não é porque a gente é puta que tem que ser escandalosa, a feira inteira já ta olhando pra gente.

Fichinha – O Max é esperto, aposto que ele ta usando a Terezinha pra ficar com o dinheiro da família. Eu conheço aquele malandro, ele quer é enfiar a mão na grana do Duran; deve ter cansado de viver no meio da muamba, brincando de ser chefão de contrabando.

Jussara – Ei, porque tanta rancor? Não me diga que você faz parte do time, “putas ressentidas pelo casamento de Max Overseas”?

Fichinha – Para de graça Jussara, às vezes eu canso é dessa vida viu. Foi-se o tempo em que eu ficava de quatro, cinco noites enfiada com os marujos na maior disposição. Agora

que tô ficando velha, basta uma noite em claro pra me deixar numa situação deplorável. Eu quero mesmo é um amor, desses de cinema, de tirar o folego e depois buscar água pra eu tomar meu remédio de pressão. Dormir de conchinha. Falar sacanagem ao pé do ouvido. Pular juntos no mar a noite quando a luz tiver alta e a cidade toda estiver dormindo.

Satã – A apaixonada da vez é a Fichinha, ela foi fichada como comunista; estava mal vestida para ser uma puta, quando foi levada pelos nossos “heróis”, aqui no Rio de Janeiro; quando caminhava tomando uma dose de conhaque em um copo de plástico em área nobre da cidade. Putas não se misturam. Ela já deu para o Nordeste inteiro e conhece todas as doenças da vida, de cancro mole, mula, sífilis à blenorragia.

Nona - A outra é a Jussara. Mais conhecida no morro como Jussara pé de Anjo, tem fama de ter um jeitão bruto, mas por dentro ela é mais doce que melado de cana, quem provou confirma. Já foi presa diversas vezes por brigar nos becos da Urca; e liberada outras diversas vezes por ser amiga do Capitão Chaves, o chefe da polícia.

Satã e Nona - Elas são associadas a Agência de Emprego “A Brasileira”, que fica na Rua das Marrecas, n. 32, pertencente ao Sr. Fernandes de Duran e da senhora Vitória de Duran, pais da Terezinha, atual esposa de Max Overseas.

Meretrizes - Durante o dia, nós meretrizes, sobrevivemos ao sol e aos olhos da nossa linda e clara “população de bem”, a noite abrimos as pernas, depois das carteiras.

TRANSIÇÃO

[Música Folhetim]

(As meretrizes redesenham o cenário com os caixotes. Uma sala de estar.)

CENA III – PARA GENTE BRANCA

Jussara - Vivia na Arábia um sultão belo e cruel que desposava a cada noite uma virgem e a abatia antes do amanhecer. No anseio de pôr fim a tal barbaridade Sherazade uma virgem de rara beleza, de rosto maravilhoso se ofereceu para desposar-se com o jovem tirano, para matar as curiosidades e os desejos do sultão. Sherazade inventava fantásticas lendas de amor e aventura, adiando sempre para o próximo dia o deleite do sultão sobre o seu corpo; até que passadas mil e uma noites, o sultão sucumbiu ao fascínio pela jovem Sherazade.

Satã – Magnífico! Se você levar teu show em um asilo, no mínimo você sai casada com uns 4 velhos.

Nona – Satã, como você amável, devo admitir que ainda me impressiono com os seus comentários.

Satã – O que gente, eu sou sincera. A bonita ai quer preparar um show de cabaré, com um textinho fraco desses, falando de um homem que espera mil e uma noites para transar com mulher? Em que país que vocês estão? Isso aqui é Brasil.

Jussara e Fichinha – Viva o pau Brasil!

Nona – Pois saiba a senhora que eu sou uma artista e eu penso grande, eu sei o que a nata quer, sou empreendedora; ou vocês acreditam mesmo que os ricos querem saber da nossa vida? Eles só querem os nossos corpos. E que bom... precisamos do nosso ganha pão.

Fichinha – Se Duran escuta essa gritaria, hoje ninguém trepa nessa casa. Hoje é dia de Lapa, guarda a voz de vocês para cantarem na toca do Betão, depois da passeata; eu quero é me acabar de tanto dançar. Se a sorte estiver comigo eu ainda descolo um boy babado, para esquentar a minha cama. Satã, presta atenção no jogo!

Satã – Olha só como você fala comigo hein, cria de chocadeira.

Nona – Jussara, eu acho que ta faltando alguma coisa, um paetê, uma pluma talvez, um glamour a mais...

Jussara – Eu concordo com a Satã, esse repertório já está ficando muito chué, Nona. Entra a meretriz, conta uma historinha qualquer, a luz incide sobre ela no clímax da história, ela faz uma pausa pra evidenciar a respiração e deixar os homens de pau duro, óbvio, os que conseguem; depois ela acaba e pronto, os clientes te mandam bilhetes perguntando se podem pagar uma bebida. Homem é um bicho previsível; se for velho e branco, é mais previsível ainda.

Satã – É disso que eu to falando Jussarinha, tem que ter aquele toque caliente, um molejo, um ritmo sensual que só a gente sabe ter. Esses números de cabaré esbranquiçados são uma ofensa aos “maus costumes” da sociedade brasileira.

Nona – Então o que vocês querem colocar no show? Querem fazer um misturere de samba e funk, com gente preta, muita cerveja e malandragem? É claro! Gente branca gosta de se divertir vendo como a “gente se comporta”. (Para o público) Ah, desculpa se estou ofendendo alguém aqui presente, essa não é a minha intenção, mas se falarem da minha cor e do meu povo, eu quero que falem tudo; senão a bicha vai pegar.

TRANSIÇÃO

[Música Bixa preta, Linn da Quebrada]

*Bicha estranha, louca, preta, da favela
Quando ela tá passando todos riem da cara dela
Mas...*

Jussara – Essa é a Nona, a puta mais velha da casa, a mãe de todas. Seu nome verdadeiro é Marli, na noite é conhecida como Marli Sodoma. Já tirou a virgindade de muitos moleques do colégio ao lado e tem preferências por homens alvos, pois ela acredita que assim, ela vai guinar na vida. Vive tretando com a Satã; dizem que ambas já se apaixonaram pelo mesmo homem. Nona gosta de dizer que um dia vai deixar a Lapa para viver na nata, tem orgulho de ser preta, mas fala de plumas e paetês como se fosse uma mulher branca.

Fichinha – A outra, alguns de vocês já ouviram falar... é a Satã, conhecidíssima como uma figura desordeira. Frequentadora costumaz da Lapa e de suas imediações, usa as sobancelhas raspadas e adota atitudes femininas alterando até mesmo a própria voz. Não tem religião alguma, fuma, joga e é dada ao vício da embriaguez. Diz não gostar de conviver com pessoas e é muito vista entre prostitutas e sujeitos considerados marginais, ocupando um lugar rotulado como baixo nível social. Indivíduo de temperamento calculado respondeu a vários processos, principalmente por agredir policiais.

Jussara – Sempre nos perguntam como é viver em um puteiro.

Fichinha – Sobre o que falamos.

Jussara – Sobre quem falamos.

Jussara e Fichinha – Entre quatro paredes meus anjos, a tessitura rola solta.

Jussara – Alguém viu o meu brinco de argola?

Satã – Não queria te dizer Jussarinha, mas eu vi a Nona mexendo nas tuas coisas.

Nona e Fichinha – Bicha, a senhora ficou sabendo quem andou frequentando o quarto da Jussara ontem? O pastor... esposo da Marisa.

Satã – Como é que é?

Nona e Fichinha – E é.

Satã – Mas ele não era Bolso...

Jussara, Nona e Fichinha – Shiiiiiiiiiiiiiiiiit. Quanto julgamento, homens de bom coração também tem desejos do corpo.

[Música Bixa preta, Linn da Quebrada]

CENA IV - COVIL DE MERETRIZES

Nona – Quer dizer que agora você fica de libertinagem com policial? Valha-me minha Santa Periquita protetora da boa foda, era o que me faltava; que seja a última vez que você faz as suas porcarias aqui, ainda mais na hora do descanso. Ta me ouvindo?

Fichinha – Eu estava apenas me divertindo com o meu anjo de bondade.

Satã – ãh? E desde quando polícia é anjo de bondade Fichinha? Esses filhos de chocadeira só quer vir aqui no pedaço, pegar o nosso dinheiro depois que meter entre as pernas.

Nona - Cadê a porcentagem?

(Fichinha tira um algumas notas e entrega a Nona)

Nona – 50 reais? Cadê o resto?

Fichinha – Foi só isso!

Nona – E agora tu deu pra fazer caridade pra herói? Quantas vezes devo te lembrar que você ainda deve uma fortuna pro Duran?

Fichinha – Mas ele disse que só tinha isso...

Nona – Hmm, então já que ele tinha só isso, tu vai ficar é de cu ardido e de mão abanando.

Fichinha – O problema é meu se meu ânus vai ficar assado e ardido.

Satã – Pelo menos tu gozou direito?

Fichinha – E muito.

Jussara – Gente, mais isso aqui ta pior que um galinheiro. A cama mal esfriou e vocês já estão cacarejando por homem denovo?

Nona – Se a Fichinha tivesse um mínimo de tino comercial, saberia que cinquenta quilos de carne não se dão pra qualquer um comer de graça não. Quando eu for repassar o dinheiro pro Duran e ele ver que não batemos a meta da semana, estamos todas fudidas e não é do jeito que eu gosto.

Jussara – Eu também queria bater a porra da meta! Precisava muito de uma roupa nova para estagiar na Lapa. Ontem, eu encontrei com um boy escândalo, dois metros de altura, o braço mais largo que a Marquês de Sapucaí, uma bunda que invejaria até as curvas do corcovado, dava até pra sentir o cheiro de dinheiro no bolso... quando olhei pra ele e fui fazer a técnica buraco da cobra, minha roupa estourou todinha, quase que eu pago um peitinho no meio da rua, sem ganhar nada por isso.

Nona – E o boy?

Jussara – Virou fumaça e eu fiquei lá desolada, feito filho de puta no dia dos pais.

Nona – Que horror Jussara, suas comparações são muito baixas, já disse que você precisa atualizar esse seu vocabulário. Estive pensando, se batêssemos a meta, pediria ao Duran para trocar os lençóis, o meu está num estado decadente. Ontem o alemãozinho veio aqui, quando fui dar uma chave de coxa nele, ouvi um rasgo... pensei, devo estar matando o garoto. Quando olhei pra cama, o buraco estava mais largo do que a Satã, antes do banho de assento.

Satã – Ainda bem que eu não trabalho pro Duran, ele é um mercenário, tira dinheiro do trabalho suado de vocês e vocês não fazem nada.

TRANSIÇÃO

Fichinha – Naquele dia eu e a Satã jogamos truco e bebemos o dia todo, aguardávamos a Geni e Layla chegarem. A noite o destino era a Toca do Betão, um bar bem fuleiro, boca de esquina, que fica ali... bem no comecinho da Lapa, perto dos Arcos mesmo. Aquela é a melhor região para abocanhar turista, eles ficam feito presas prontos para serem comidos, enquanto admiram as belas peculiaridades do *Brazil*.

Nona – Decidimos trocar o número para algo mais quente, realmente estava na hora de dar um up e pensar em algo novo, aquele show estava decadente e parecia ter sido tirado de um filme, anos 2000. Precisavam de uma inspiração, um fogo a mais. Satã estava certa, devo admitir. Quando sobrar uns trocados, vou descer na Marta, acho que precisamos de tecidos novos pro figurino. Um bom figurino é tudo!

Jussara – A melhor coisa que poderia me acontecer, mas ai é coisa de sonho, coisa de shangri-la, é ganhar na megasena. O que eu tô ganhando aqui em um mês, puta de verdade fatura numa noite, rodando a bolsa na Vieira Souto. Eu preciso guinar na vida. Aliás, to decidida. Vou ser puta no duro! Se alguém ai na plateia quiser, é só passar no camarim ali atrás.

(Satã fica parada, focada no carteadado, sua fala suspende todas as outras)

Satã – Alguém viu a Geni? Tem alguns dias que ela anda meio esquisita hein, desde de que...

Nona – Desde de que fomos na Toca do Betão, a última vez?

[Chamada na cuíca]

CENA V – MÈJE

TRANSIÇÃO

(Layla toca uma sineta e canta a Exu, enquanto todos arrumam a cena. Layla entra e entrega o vestido de Geni a Fichinha. Satã vira a benzedeira. A cena se divide em dois ambientes, o terreiro e o covil das Meretrizes.)

[Música Ésù]

Aboke onan

Aboke

Aboke onan abokere

Alajá untó

kariman idé panidé

(Covil)

Nona – Eu não queria ficar dando palpite, mas eu não sei... não sei absolutamente nada, o que dizer. É quase que um crime, entende, um pecado mortal, é inaceitável.

Jussara – A Geni já tinha sido avisada pela Mulambo. É nossa regra, nunca se apaixonar por ninguém, isso é perigoso. A Geni se apaixonou de vez pelo malandro.

Nona – Mas você sabe que a mana é São Thomé, tem que ver pra crer. Colocou a mão no fogo e acabou pagando pra ver.

(Terreiro)

Satã (Mulambo) – Geni, você tem que tomar mais cuidado com as pessoas que você se envolve, eu já disse isso. Essa terra mais parece um inferno, ninguém mais ama ou desama. Amor agora virou palavra de luxo, na boca de quem não sabe sentir.

(Covil)

Nona – Você sabe que a Geni sempre foi um doce com todo mundo, desde que era Genival ela já dava um trato em quem a procurava, de cego a nego torto.

Jussara – Os moleques do internato são loucos pela bicha. O Duran tem um negócio com ela, desde de que cheguei aqui no Covil. O melhor quarto é o quarto da Geni; as roupas mais bonitas, são as do Geni, as melhores jóias, são as da...

(Terreiro)

Satã (Mulambo) – Genival, eu gosto muito das meninas, mas tome cuidado com elas, todas são muito carentes. E quem não é? Todo mundo procura ser amado de alguma forma nesse mundo, é assim que as pessoas se machucam. A carência é uma doença sem cura; primeira ela leva a confiança, depois a beleza e depois...

(Covil)

Jussara e Nona – Só se perdoa a quem não se ama.

Nona – Eu lembro quando ela falou isso.

Jussara – A Geni sempre teve medo do amor, ela fala que ninguém suporta os defeitos da pessoa amada por mais de um fim de semana em Paraty. O amor acaba virando exigência e exigência vai virar frustração...

Jussara e Nona - que vai virar rancor...

Nona - ... que vai virar ódio e o ódio vai ser mortal.

Jussara – A bicha fala que só consegue amar uma pessoa, a Layla. Mas as duas sempre foram grudadas, desde que os pais morreram, não seria de se entranhar. A bicha desconfia até dela mesma, mas entregaria o mundo nas mãos da irmã.

Nona – E o que foi feito da irmã?

Jussara – A lágrima secou. Hoje ela canta nos bares bebendo a cerveja até o último gole, para encontrar o amor, no fundo do copo.

(Terreiro)

Satã (Mulambo) – Desde de que você era pequena e sua avó frequentava as minhas festas, eu pensava: “Genival vai ser conhecido no futuro, vai ser grande;” e você já é, mas tem que fechar o corpo, você sabe e não faz. Você não confia nem em você mesma Geni. Quando sair, pede proteção, você anda muito por essas vielas de madrugada, sozinha, eu fico preocupada.

(Covil)

Nona – Me lembro muito bem de como conheci a Genival; a petulante, derrubou um copo de champanhe no meu vestido mais glorioso, que demorei 6 trepadas para pagar, numa festa da High Life Club. Conheci a Satã lá também, as duas já eram íntimas.

Jussara – Achei que você tinha conhecido a Geni aqui mesmo.

Nona – Não! Conheci ela na Club. Eu ainda não tinha tanta experiência de estagiar no ramo do prazer, estava começando naquela semana mesmo, era uma das minhas primeiras noites de estágio. Lá estava eu, toda bonita; veio a bicha transtornada e em menos de 1 hora de festa eu já estava toda molhada. Fiquei irritadíssima! Quis me vingar, mas ela foi mais esperta. Quando voltei do toailete furiosa e pronta para estraçalhar com a cara da bicha, ela chegou com um vestido novo e me entregou, pediu desculpa. Primeiro, eu estranhei a gentileza; uma bicha para tombar com a outra é capaz de mover o corcovado com as mãos, depois eu gostei da cretina.

Jussara – A Geni tem contatos, aposto que ela tinha tomado um comprimidinho “tipo Nárnia”, aquele que o viado abre a porta do guarda roupa e sai cambaleando sem saber onde está.

(Terreiro)

Satã (Mulambo) – Eu sei que você gosta de uma boa festa Genival, mas cuidado com os exageros, é no excesso que libertamos os nossos demônios e nem sempre sabemos como eles são... Que engraçado Geni, estou vendo que seu coração está mais agitado hoje, você está tremendo, suando mais que o normal, está com axé de gente apaixonada.

(Covil)

Jussara – A paixão é uma doença mesmo, ela vem sem avisar. Olha só a mãe do Genival, viveu em função do que amava.

Nona – E morreu por isso.

(Terreiro)

Satã (Mulambo) - No amor alheio a gente não se mete, se for amor mesmo. Mas fica atenta... ta ouvindo? Iansã hoje ta agitada e eu não to sentindo boa coisa, tem vento torto vindo por ai. Antes de sair, acende uma vela, seu anjo precisa de ajuda para iluminar o seu caminho. Que Ogum feche teu corpo e guie o teu caminho. Oyá te leve pelos bons ventos, hoje e sempre...

TRANSIÇÃO

Todas as meretrizes: Vale meu Deus, meu São Salvador, que tira minha alma do pecado e meu corpo do perigo, não quero ver o meu sangue derramado, nem meu corpo ferido. João, João, lá vem os inimigos João, eles vem pelos campos do Jordão João, se tiverem pernas quebrarão, se tiverem facas envergarão, se tiverem armas de fogo há de sair água como nossa senhora chorou pelo seu amado filho.

[Chamada na cuíca]

CENA VI – MALANDRO VADIO

Coro de meretrizes - De repente ele começou a sambar bonito e veio vindo. Olhava nos olhos de Geni quase sorrindo. Depois de tanta cerveja morna, vodca com coca-cola, uísque nacional e bebidas que nem identificava mais, que passava de mão em mão dentro dos copos de plástico, estávamos todas embriagadas. Ele usava uma tanga vermelha e branca, Xangô, pensamos, Iansã com purpurina na cara, Oxaguiã segurando a espada no braço levantado, Ogum Beira-Mar sambando bonito e bandido. Um movimento que descia feito onda dos quadris pelas coxas, até os pés, ondulado, então

olhava para baixo e o movimento subia outra vez, onda ao contrário, voltando pela cintura até os ombros.

Àquela altura da noite, Geni estava toda suada. Todos estavam suados, mas ela não via mais ninguém além dele. Dizia já tê-lo visto antes, mas não ali. Fazia tempo, não sabia onde. Ela andava por muitos lugares. Ele tinha um jeito de quem também tinha andado por muitos lugares; num desses lugares, quem sabe. Só que não havia palavras, havia o movimento, a dança, o suor, os corpos se aproximando mornos, sem querer mais nada além de chegar cada vez mais perto.

Geni (Jussara e Satã) - Como é seu nome?

Malaquias (Nona e Fichinha) - Malaquias, e o seu?

Geni (Jussara e Satã) - Geni.

Malaquias (Nona e Fichinha) – Não, não pode ser. Você é a Geni que trabalha com o Max?

Geni (Jussara e Satã) – Eu mesma, em carne e beleza.

Malaquias (Nona e Fichinha) – Uma jovem tão linda assim não deveria se engraçar com aquele tipo de sujeito, o Max é um malandro sem linha. Uma beleza como a tua, não deve se sujeitar a tão pouco.

Geni (Jussara e Satã) – Olha só, um malandro vadio falando de outro. Se eu te conhece melhor, arriscaria dizer que você está com ciúmes do meu chefe.

Malaquias (Nona e Fichinha) – Max é meu irmão Geni, conheço ele como a palma da minha mão.

Geni (Jussara e Satã) – Você, irmão do Max? Ele nunca me disse que tinha irmão.

Malaquias (Nona e Fichinha) – Pra você ver o amor que meu irmãozinho tem em mim.

Geni (Jussara e Satã) – Vamos parar de falar do Max, nossos produtos são de alta qualidade, em primeira procedência. Além do mais, tudo que eu vendo tem um precinho tão bacana que até mesmo as putas lá do mangue conseguem pagar.

Malaquias (Nona e Fichinha) – Não posso negar que os produtos são de primeira linha, mas eu vou acabar virando teu chefe, alguém tem que assumir os negócios da família, agora que o Max deixou o contrabando pra ser marido da Terezinha.

Geni (Jussara e Satã) – Ta um bafafá que só! Duran pediu ao Capitão Chaves para prender Max e dar um fim nele.

Malaquias (Nona e Fichinha) - Então ele já sabe que a filha dele ta de rolo com o Max?

Geni (Jussara e Satã) - A muito tempo, a titia aqui é comerciante de informes. Fui vender meus perfumes e vendi a notícia do casamento. A bacana da mãe desmaiou, Duran ficou

tão possesso que eu nem fiquei pra ver o resultado, catei tudo e sai o mais rápido que pude.

Malaquias (Nona e Fichinha) – O Capitão Chaves, dar fim no Max? Eles não são melhores amigos?

Geni (Jussara e Satã) – Ai é que ta. O Duran fez uma jogatina com o idiota, ele fez uma ameaça de alguma dívida passada entre eles, o que também eu não sei muito bem, mas vou descobrir.

Malaquias (Nona e Fichinha) – Hoje não é dia pra isso. Deixe eles!

Geni (Jussara e Satã) – Quando falar comigo, me olha nos olhos. Você não mente bem!

Malaquias (Nona e Fichinha) – Fique tranquila, eu não preciso te olhar nos olhos, já te conheço demais pra isso. Se você quer minha confiança, comece por me dar a sua.

[Música Filho de Jorge, Juninho Thybau]

CENA VII – VOILÀ MON COEUR

[Chamada na cúica]

Nona – A Geni sempre foi closeira, mas o ditado é certo, quem vê close, não vê corre... E olha que a mana já correu, comeu do pão que o 17 amassou. Apanhou feito cachorro na porta de boteco, na escola, em casa, na rua, apanhou feito aquele bêbado morto envenenado, que só chegava pedindo uma moeda pra esquentar seu corpo com um pouco de cachaça. Apanhou como a tia que ta no sinal vendendo bala pra sustentar os 5 filhos, apanhou como a travesti assassinada em Jacarepaguá por ser estranha demais.

Todas - Geni é diferente, não tem padrão, não tem rótulo, é preta, e é ser humano, mas eles se esquecem disso.

Satã - Apanhou como o carteiro, o lixeiro, a faxineira, apanhou como tia da cantina, como motorista do busão, como o porteiro do teu prédio.

Todas – Isso, quando não era apedrejada.

Satã - A Geni era o viadinho da escola, falava fino, tinha trejeitos femininos, nenhum pai gostava que suas crianças brancas e “de boa conduta” ficassem perto do pequeno Genival. Ele é preto, diziam. Ele amava demais, beijava forte as crianças na boca, assim como o pai o fazia, quando chegava bêbado.

Jussara – A mãe do Genival conheceu Tonho ainda menina, enquanto via o mar da Pedra do Arpoador. O malandro chegou chapado, com um copo na mão direita, ofereceu a pequena que sorrindo disse que não bebia.

Todas - Mas naquele dia, ela bebeu.

Jussara - Tudo começou com um grito. Tonho era possessivo, era amor demais, dizia ela. Depois de alguns empurrões, socos, um dedo quebrado, o sangue que escorria quente do nariz junto com as palavras...

Todas - Eu faço isso, porque te amo.

Jussara - Genival entrou no meio e apanhou junto. Com o pai, Genival aprendeu como desamar brutalmente.

Fichinha – A avó do Genival é uma figura, mulher direita.

Todas – De direita.

Fichinha – Pobre que foi ensinada a acreditar que o homem lá de cima é modelo de moral e bons costumes, sofria quando Geni chegava com as barras da camisa sujas de batom, porque sabia que aquele batom não era de mulher nenhuma, eram os batons dela. Para a avó rouge era coisa de puta. Genival tinha os lábios tingidos de uma mistura de batom de cor vibrante que durava uma noite toda, em todas as bocas que passava, sua cor ficava. Quando saía de casa, sua avó da janela acendia uma vela e pedia proteção. Das velas ao cais, Geni sempre teve luz.

Satã – Hoje vai dar viado na cabeça, ela gritava. Era uma desgraçada de uma portuguesa que tentava tombar com a Geni. O puteiro da cretina fica de frente ao covil, lá na Lapa. Um dia a Geni esperou, olhava da calçada de soslaio, nem maquiagem colocou nesse dia. Quando a portuguesa começou a gritar: “Compre o bilhete, que hoje vai dar viado”, ela atravessou a rua e socou a cara daquele projeto de kenga, foi um estardalhaço. Todo mundo foi parar na delegacia. Foi só eu chegar, que o policial começou a falar manso. Foi eu quem tirei Geni da cadeia. Depois daquele dia deu cobra, jacaré, elefante, zebra, mas veado, nunca mais.

Jussara – Malaquias, era um malandro de respeito. Filho de Ogum, gostava de um bom pagode e de olhares cativos. Malandro conquistador e vadio, aprendeu com sua mãe desde pequeno, que felicidade é uma geladeira cheia de feijão e cerveja, e o remédio da gripe do lado do pinguim.

Coro de meretrizes – Tocava violão de uma forma sedutora, que ofendia até Deus.

Nona - Seus hábitos eram noturnos. Gostava mesmo de tocar um violão velho que foi do pai. Buscava inspiração e poesia quando chegava bêbado e abria a janela de sua maloca com vista para a Bahia de Guanabara.

Coro de meretrizes – Sua casa fica debaixo do braço esquerdo de Cristo.

Fichinha – Sempre dormia quando os primeiros raios solares anunciavam mais um dia de luta para a favela.

Coro de meretrizes – Ganhava a vida tocando nos bares, mas seu lugar era na avenida. Seu sonho de moleque era ser dono de banco ou astronauta, acabou se tornando astro rei.

Satã - Sempre dizia para seu irmão Max sair do morro logo. Max era traficante, contrabandista. Devia o capeta e ao mundo. Dizia que jamais iria sair do morro, porque não nasceu disposto a limpar latrina de rico.

Nona – Malaquias comprou a briga de Max, com Duran.

Jussara - Além de Max ter se envolvido com Terezinha, o malandro não tinha pago uma dívida passada. Só que dessa vez a dívida tinha bom motivo.

Coro de meretrizes - Duran era agiota, fazia empréstimos a juros que cresciam diariamente.

Jussara – O dinheiro emprestado era para pagar a reforma do postinho de saúde, da Favela dos Malandros.

Coro de meretrizes - Max dizia não se importar em viver pouco, mas queria viver bem. Malaquias, por sua vez, já tinha grana o suficiente pra sair do morro, mas não queria.

Fichinha - Malaquias queria que a favela visse, que para se dar bem na vida, não precisava se envolver com o crime.

Coro de meretrizes – Mas para quem mora fora do morro, pobre e bandido é tudo a mesma coisa.

Coro de meretrizes - São demais os perigos dessa vida para quem tem paixão.

Jussara - Principalmente quando uma lua surge de repente e se deixa no céu como esquecida.

Nona - Se ao luar que atua desvairado, vem se unir um samba qualquer, ai então, é preciso ter cuidado.

Satã - Porque perto deve andar uma puta apaixonada.

[Música – Naquela mesa, Nelson Gonçalves]

CENA VIII – A DIVIDA DE MALAQUIAS

Jussara (Duran) – Mas você é casca-grossa mesmo, continua fazendo uma confusão grosseira entre filosofia integralista e a delinquência de alguns sádicos nazistas. Olha, Chaves, outro dia houve um levante no gueto de Varsóvia. Logo, outros guetos vão-se levantar e, mais dia menos dia, todos os perseguidos nesta guerra vão começar a falar de justiça. Haverá tribunais populares em todos os cantos do mundo. E o que é que te

faz pensar que ficaremos impunes? Como é que o Hitlerzinho brasileiro vai se safar dessa? Calcule a indignação da opinião pública, quando forem denunciar o que um certo inspetor Chaves anda aprontando por aí.

Nona (Chaves) – Não, Duran, por favor chega!

Jussara (Duran) – Liquidou o bandido?

Nona (Chaves) – Eu fiz o possível e o impossível!

Jussara (Duran) – Vai ter um nobre destino, igualzinho à dona Maria Antonieta. A não ser, é claro, que você use a cabeça e me apresente a cabeça do Malaquias. Aí, quem sabe, posso facilitar a sua vida.

Nona (Chaves) – Acredita em mim Duran! Botei todas as patrulhas pra caçar aquele desgraçado. Toda a força pública, bombeiro, cachorro, fuzileiro naval, DIP, tudo. Vasculhei pensão, fechei cassino, bloqueei as estradas, interditei a Santos Dumont, o serviço de barcas e nada. A essa altura ele deve estar longe.

Jussara (Duran) – Pois é. Igualzinho à dona Maria Antonieta. Tribunais populares, cabeças rolando. Aliás, os moleques de rua vão adorar bater umas peladas com a tua cabeça. E hoje as ruas estão cheias, é carnaval meu amigo, o bloco das meretrizes passa daqui a pouco com os cartazes: “Chaves é o novo braço direito do Hitlerzinho brasileiro”. Ou melhor: “Chaves é o responsável por tingir os subúrbios com sangue preto e de gente honesta”.

Nona (Chaves) – Mas isso é uma calúnia! Eu vou é prender vocês por incitar a baderna perturbando a ordem pública.

Fichinha (Vitória) – Prende mesmo, é fácil. Realmente temos poder sobre uma minoria bem insignificante, tudo gente aprumada na vida, gente asseada, assalariada, umas proletárias de luxo. Mas quem vai protestar na rua, depois do que o bloco das nossas meretrizes passar, não serão elas. Serão os milhares de desempregados, sem falar nos subempregados, nos engraxates, nos lambe-botas, nos vendedores de bugigangas. E se tanta gente vai sair na rua, porque não vão sair também os aleijados, lembra que já não tem verba pra mais nada? Nem pra saúde. Junta também com os bêbados, os toxicômanos que tentam fugir dessa realidade desgraçada, por aí você já está na merda. Não vamos esquecer dos aidéticos, as bichas, os sem-terra, os índios, os pretos e os curiosos, praticamente noventa e dois por cento da população do Rio de Janeiro. São um milhão e setecentos mil cadáveres para boiar no Rio da Guarda. Boa sorte!

Nona (Chaves) – Chega de ouvir tanta ameaça, estou farto! Querem matar o Malaquias simplesmente porque o malandro não conseguiu pagar a dívida que o irmão fez, que matem vocês... vocês estão armando um escarcéu por causa de dois pobretões fudidos.

Jussara (Duran) – Um momento inspetor! Cuidado com o que diz! Denunciar criminosos é dever de todo cidadão honesto. Já não se pode dizer o mesmo de quem pratica pena de morte só porque é um civil de patente. As pessoas te veem como um herói.

Nona (Chaves) – Duran, você é um desgraçado!

Jussara (Duran) – Você tem até as 3 da tarde; acabe com o teu amigo contrabandista Max ou com o metido a herói do Malaquias. Eu não vou perder dinheiro por causa destes dois... eu nunca perco dinheiro.

TRANSIÇÃO

Layla – Atenção senhoras e senhores, boa vinda, o fim do inverno dá indícios dos primeiros sinais da primavera solar, que anuncia uma revolução preta, escura e de cor em todo “o nosso” Brasil...

[Música Miss Beleza, Bia Ferreira]

(As meretrizes se preparam para o bloco de carnaval)

Satã – Geni, eu te contei? A Jussarinha está dando um trato no pastor, vai virar ovelha do verão.

Nona – Eu preciso de mais glitter, pluma e paetê.

Fichinha – Gente, alguém viu minha camisinha que brilha no escuro? Hoje eu quero é dar à luz da lua.

Jussara – Gente, eu quero uma cerveja!

Todas – Eu também, porra!

Fichinha – Layla, depois canta aquela que eu gosto, quero minhas pernas entrevadas de tanto que vou dançar.

Nona – E eu quero é todas se comportando hoje! Não voltem de calcinhas secas e nem vazias.

Satã – Ai Nona, hoje não!!! FOLGAAAAA EGUN!!!

Jussara – CERVEJA VEM GELADA QUE HOJE EU TÔ TRINCADA!!!

(Começam a distribuir cerveja e pinga ao público)

Satã – Aquele era um autêntico festim. A rua estava toda tomada por gente de todo tipo, raça e cor. O carnaval é a época do ano em que todo mundo é parceiro. A Lapa estava um inferno de tanto gringo derrubando cerveja quente. O Betão resolveu dar algumas bebidas de cortesia para agradar ao povo ali presente. Na verdade as bebidas estavam todas vencendo.

Nona – COMO I LOVE UM GRINGO!!!!

Jussara – *Yes, me gustas pode mandar more one drink. Voy beber mucho! Mama estas Louquita!*

Fichinha – Alguém me empresta um isqueiro. Fortalece a amizade ai porra! Aproveita e enche meu copo que eu quero é ficar boa, quero ficar calibrada. (Enche o copo nos músicos)

Jussara – Aproveita Fichinha, pega um chapéu emprestado também! Agora é a hora que a gente aproveita para ganhar dinheiro do povo ou será que os gringos acham que puta trabalha de graça? Se vieram aqui ver show, é show que eu vou dar. E vou dar com gosto!

Nona - Será que esses gringos me entendem alguma coisa? Nos olham com cara de espanto.

Jussara - *Relax babes*, é colocar o dinheiro para fora e ir metendo no chapéu. Aceitamos notas de 2, 5 10, 20 ou 100 reais. Aceitamos o troco no busão, o dinheiro da cerveja, o dinheiro da puta, o dinheiro que caiu depois do quinto dia útil. Pode ser moeda. Mentir e falar que não tem grana não vale, passamos cartão.

TODAS - Só não vale passar o cheque!

[Música Lendas da Mata, João Martins; Vara de Família, Galocantô]

(Desfile das mettrizes na avenida)

CENA IX – MORTE DE MALAQUIAS

Satã - Na rua tinha rico e pobre misturado, quando os ricos não estão nos camarotes. Vem aqui, para se divertir com a favela, porque bom mesmo é o fluxo. É *cool* ser diferente no carnaval. Afinal, a putaria estava toda na avenida.

Do lado direito Malaquias ajeitava os cabelos, e alinhava sua camisa na tentativa de esconder a embriaguez. Fingia estar bem depois de ter passado um dia todo tomando muita cerveja com Max e Terezinha. Os dois a essas horas estavam pegando um voo para bem longe, saíram fugidos para não serem pegos por Duran.

[Chamada na cuíca]

Do lado esquerdo Geni pegava mais duas cervejas, uma para ela e outra para Malaquias, o malandro que conquistou seu coração. Estava preocupada com toda a situação na casa do Duran, mas não queria lembrar disso, não naquele dia. Geni estava amando. Geni amava os corpos errantes, os cegos e os retirantes. Rainha dos detentos, dos velhinhos sem saúde, das loucas, dos lazarentos e das viúvas sem porvir. Ela é um poço de bondade, e é por isso que a cidade vive sempre a repetir... MORREU, MALAQUIAS MORREU!

[Música instrumental, Hino Nacional. 1 minuto de silêncio]

(Enterro de Malaquias)

[Música A morte de Malaquias]

*O morro de Santa Tereza está de luto
foi Malaquias quem morreu
um branco atirava (3x)
no homem que Geni amava.*

CENA X – BENDITA GENI

Whander – Eu nunca me apaixonei de verdade, talvez é porque meu amor próprio é muito, não encontrei alguém que me amaria a altura. Eu nunca me permiti a esse tipo de coisa. Às vezes eu me pergunto quando isso vai acontecer. O amor é confuso, é traiçoeiro. Até hoje eu não acredito que sou capaz de me apaixonar porque nunca vi isso como uma possibilidade. Eu já tenho muita cruz para carregar. Sofrer por alguém que jamais vai entender o que são as dores e os prazeres de ser quem sou. Ser bicha, preta, afeminada, trans já é muito. Eu já tenho problemas demais, para procurar mais um. Eu não quero me apaixonar. Olha bem pra mim. EU ESTOU VIVA! Isso já é uma vitória, por que querer ganhar outra guerra! O povo não está preparado para isso aqui, ninguém foi ensinado a desejar esse tipo de corpo. Essa história também é sobre a solidão de uma bicha preta.

Pablo – Eu sei que você acredita em mim. Eu também acredito. Sempre me acostumei em deixar que o outro falasse por mim, decidisse por mim, escolhesse por mim. Hoje sou eu quem falo. Sempre me entreguei demais, amei demais, fui demais. E por ser demais, as vezes me sinto um incomodo, sabe? Aqui em cena, do meu lado, tem o cara que eu amo. Meu namorado. Uma vez estávamos entrando num ônibus e um cara começou a gritar: “- Vai viadinho!”. Eu me lembro bem que não tive coragem de dizer nada, fiquei paralisado, outros gays nos ajudaram. Tive vergonha e me calei. Mas hoje eu não me calo. Esse cara é o meu namorado e eu não sou viadinho, eu sou é muito viado. Eu sou Geni quando amo, sou Geni quando deito e me levanto, sou Geni nas velas, sobrevivo em qualquer cais.

Ronaldo – Tudo que me desejaram de bem, hoje eu sou. Tudo o que me desejaram de mal, hoje eu sou também. Muitas vezes eu menti, sorri, chorei. Vesti a armadura da pele preta que me guarda. Eu sempre quis dormir com a minha cabeça tranquila, livre dos pensamentos conturbados e cheios de tanta preocupação. E como vai ser amanhã? Aquela culpa de ser, que carregava no peito, tão condenado a ser livre. Hoje, aqueles tipo de pensamento, resolveram ir embora, para nunca mais. Eu sonhei acordado a minha infância toda, me chamavam de doido, de esquisito. Hoje eu sou um doido-esquisito realizado. Eu amo meu cabelo, meu nariz, minha boca, eu amo minhas escolhas. Eu amo ser preto. Eu amo ser. Preto. Eu amo ser. Eu sou. Essa história também fala de mim.

[Música instrumental]

Marianne – Eu também sou capaz de amar. E não só isso, eu tenho o direito de amar quem eu quiser e ser amada também. Então olha com atenção. Esse corpo aqui sente, sofre, cai e levanta dia após dia. Sustenta-se de pé diante de olhares quadrados e visões idealistas de um corpo. Tira o olho do meu corpo e olhe nos meus olhos, pelo menos por hoje. Imagine que meus olhos guardam memórias, que minha alma faz questão de abraçar. Tire de mim o olhar que me despe e que ao mesmo tempo, me veste com uma roupa que não me cabe. Os seus padrões não me cabem, não passam pelas minhas coxas gordas que eu tanto amo. Cansei, Cansei, olha sinceramente eu não quero chorar olhando no espelho, desejando ser a filha da santa ou a filha da outra, quero ser eu. Quero ter o direito de amar quem eu quiser, onde eu quiser, como eu quiser. E isso vai te incomodar muito. A liberdade incomoda, principalmente se não for a sua. Só por hoje me olha nos olhos e sorri pra mim. Só por hoje, escuta o que uma mulher preta e gorda tem para te falar. Olha nos meus olhos. E antes que você esqueça, a mãe do Genival tem nome. Maria.

Layla – Depois que Malaquias morreu a Geni sumiu. Por isso não temos um final para essa história. Depois do tiro branco, o sangue manchou o dinheiro do senhor da Casa Grande. A nossa dívida nunca foi paga. De Geni sobrou apenas um vestido. Um vestido de tecido barato, costurado a mão e manchado pelos caminhos por onde passou. Dela apenas um vestido. Geni foi embora, pois o coração que fazia morada, em tão pouco tempo, hoje já não bate mais.

Coro de Genis – É impossível contar toda a história de uma pessoa, enquanto se cruza uma avenida. Os amores, os desamores, todo o silêncio e o caos do mundo. Quando se chega ao fim da avenida o momento acaba, junto com a vida; mas não as histórias marginais que vivem sobre ela. Essa história não tem um começo certo, é torta e errante, assim como nossas vidas. Essa é a minha história, a sua, nossos amores e desejos incontroláveis. A cada dia em que uma Geni for encontrada morta, numa quarto de pensão, nua, em decúbito ventral, um punhal cravado nas costas, o crânio esfacelado, a nossa sociedade vai despertar menos reluzente e menos perfumada. Muito prazer...

(Uma melodia) Bendita Geni!

AGRADECIMENTO

[Música Alguém me avisou – Ivone Lara]

ANEXO

DAS VIELAS AO CAIS

texto e direção de **GUILHERME CAEU**

ESPETÁCULO

13 Dezembro 2019

Sala Ana Carneiro. Bloco 3M, UFU

Campus Santa Mônica

19h00

14

não recomendado para
menores de 14 anos

DEFESA DE TCC

Sala Interpretação. Bloco 3M, UFU

Campus Santa Mônica

após o espetáculo

DAS VIELAS AO CAIS



O espetáculo surge a partir de uma pesquisa em artes cênicas, sobre o uso da tradução intersemiótica como procedimento na criação em teatro, no Curso de Teatro, da Universidade Federal de Uberlândia – UFU. De caráter híbrido, o espetáculo conta a história de Genival, com referência a Geni da peça Ópera do Malandro, de Chico Buarque.

Em cena, quatro meretrizes compartilham suas angústias, desamores e os prazeres de serem quem são. Figuras marginais do morro carioca, seus corações são colocados em exposição na avenida, em um autêntico festim carnavalesco, para que qualquer um que ali esteja, viva um pouco da multiplicidade cultural e social brasileira, que compartilhe um pouco dos sentimentos de sujeitos que frequentemente encontram-se escondidos e silenciados em áreas periféricas de nosso país.

TEXTO E DIREÇÃO

Guilherme Caeu

ELENCO

Marianne Dias
Pablo Thomaz
Ronaldo Bonafró
Whander Allípio
Layla Aquilla (Vocalista)
Mariana Mendes (Violão)
Maycon Simeão (Percussão)
Samuel Alves (Flauta)

DIREÇÃO MUSICAL

Mariana Mendes

PREPARAÇÃO VOCAL

Marianne Dias

PREPARAÇÃO CORPORAL

Whander Allípio

CONCEPÇÃO DE ILUMINAÇÃO

Camila Ruth
Tamara dos Anjos

CONCEPÇÃO DE FIGURINOS

Dânia Adaliane
Guilherme Caeu
Whander Allípio

CONCEPÇÃO DE CENOGRAFIA

Guilherme Caeu

DESIGN GRÁFICO

Eduardo Bernardt

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Pablo Thomaz
Ronaldo Bonafró

ASSISTENTES DE PRODUÇÃO

Dânia Adaliane
Jéssica Martins
Lara Pires

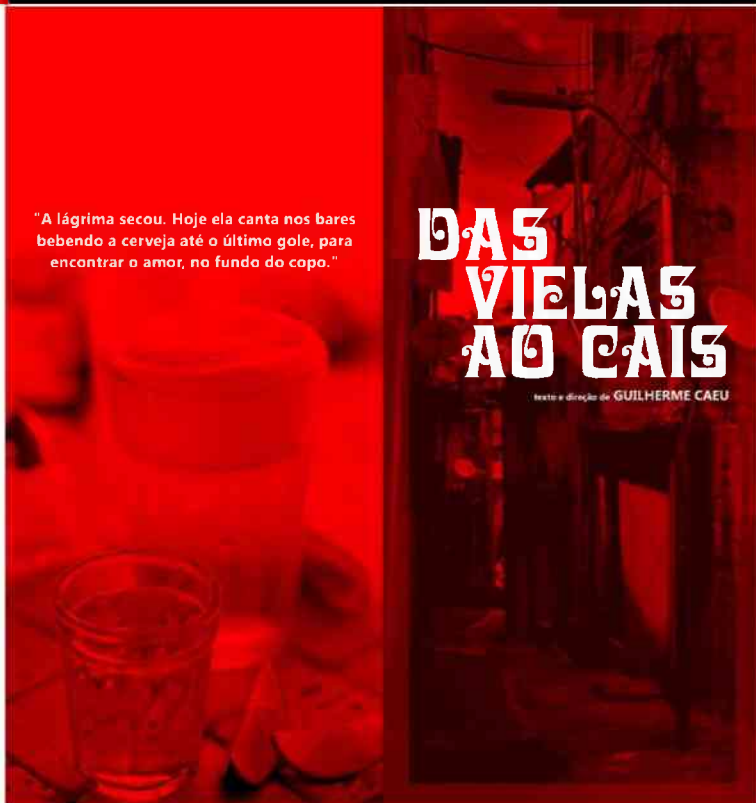
APOIO

IARTE
CURSO DE TEATRO
Laboratórios: LIE – LICA – LAACÉNICAS

Essa história não tem um começo certo, é torta e errante. Bicha. Estranha. Afeminada. Seu nome é Genival Francisco Pereira, um moleque de cabelo crespo, arredo e de opinião forte. Louca. Preta. O nome de seu pai era José Antônio Pereira, mais conhecido no morro como Tonho Caveira. Da favela. Sua mãe era mulher direita, moça de família. Quando ela passava todos riam da cara dela. Se liga macho, presta muita atenção, hoje vai dar viado na cabeça. Genival cresceu e hoje escolhe o próprio nome. Bendita Geni, das vielas ao cais.



"A lágrima secou. Hoje ela canta nos bares bebendo a cerveja até o último gole, para encontrar o amor, no fundo do copo."



Arte gráfica: Eduardo Bernardt



Fonte: fotografias de Thiago Paulino.



Fonte: fotografias de Thiago Paulino.



Fonte: fotografias de Thiago Paulino.



Fonte: fotografias de Thiago Paulino.



Banca examinadora. Da esquerda para a direita Dirce Helena, Pedro Eduardo, Daniele Pimenta, Ca(eu) e Marcelo Camargo. Fonte: arquivo pessoal do autor.