

WATERLOO JOSÉ GREGÓRIO DA SILVA

ABORDAGEM DRAMATÚRGICA DO CAFUNDÓ

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Waterloo José G.

da SILVA

e aprovada pela Comissão Julgadora em

12/12/86
Nelly Paul

Trabalho apresentado ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas, como
exigência parcial para a obtenção do título de
Mestre em Artes.

Orientadora:

PROF.^a DR.^a NEYDE DE CASTRO VENEZIANO MONTEIRO

Campinas

1996

Si38a

29868/BC

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	47/Unicamp
	Si38a
V	Fa
PREÇO	29.868
	282/97
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	29.11.00
DATA	26/04/97
N.º CPD	

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

CM-00097435-6

Si38a

Silva, Waterloo José Gregório da
Abordagem dramatúrgica do cafundó / Waterloo José
Gregório da Silva. -- Campinas, SP : [s.n.], 1996.

Orientador: Neyde de Castro Veneziano Monteiro.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Teatro? 2. Teatro (Literatura) - Técnica. I. Monteiro,
Neyde de Castro Veneziano. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Trabalho dedicado às memórias de

NILDO GREGÓRIO DA SILVA

OTÁVIO CAETANO

AGRADECIMENTOS

Celso Nunes

Carlos Alberto Vogt

Peter Henry Fry

Sérgio Coelho

José Adilson Barros

Regina Polo Müller

Sara Pereira Lopes

Neyde de Castro Veneziano Monteiro

e

Benedito Cleto

aquele abraço ao Rodrigo e ao Ivaldo.

ÍNDICE GERAL

INTRODUÇÃO	06
PARTE I - PRELIMINARMENTE, "OS IKS"	08
1. Dias de Índio	09
2. Caras Pálidas	11
3. Olhos nos Olhos	13
PARTE II - É FODA, NEGADA, OU O CHARME DISCRETO DO CAFUNDÓ	16
Relação de Personagens	17
Cena I: Ensimesmada	19
Cena II: Abrindo caminho	20
Cena III: Rap <i>Christmas</i>	21
Cena IV: Um macho e uma fêmea. Caça	25
Cena V: Didática da porrada	27
Cena VI: Lição de casa	31
Cena VII: Condicionando reflexos	34
Cena VIII: Torturante	34
Cena IX: Estamos bem conversados	36
Cena X: Fêmea dá trabalho	37
Cena XI: Machos dão trabalho	38
Cena XII: Canto a Pranto	40
Cena XIII: Te vi lesão	41
Cena XIV: Jornal Regional	43
Cena XV: Carga Pesada	45
Cena XVI: É só amor	47
Cena XVII: Rap <i>New Year</i>	53
Cena XVIII: Parque de Diversões	60
Cena XIX: Câmbio Negro	69
Cena XX: Domesticação	70
Cena XXI: Sitiados	72
Cena XXII: Anoiteceu	75

Cena XXIII: Repente "É Foda Negada"	78
Cena XXIV: Mãe é mãe	82
Cena XXV: Tecendo amanhãs	84
Cena XXVI: Jornal Regional, 2ª edição	88
Cena XXVII: Lavação de faca suja	89
Cena XXVIII: <i>Big-Bang</i>	92
PARTE III - GLOSSÁRIO	97
1. Introdução	98
2. Glossário	98
ANEXO I - ENTREVISTA COM SÉRGIO COELHO	104
1. Introdução	105
2. Entrevista	105
ANEXO II - FRAGMENTOS DE TEATRO	118
1. Pretensões e Águas Bentas	119
2. Primeiras Intenções	120
3. O Ingovernável Território Livre da Expectativa	121
4. Realidades e Ecos do Humberto	122
5. Ar	124
6. Descrição à Vista de uma Gravura	125
7. Alfredo Mesquita	126
8. Co-Autoria	128
9. Torre de Marfim e Alteração do Ambiente	129
10. Isto é um Ansurdo?	129
11. Um Tum Tum	132
12. Esperando	132
BIBLIOGRAFIA	138

INTRODUÇÃO:

Obras de arte não solucionam problemas imediatos. Artistas e cientistas, rimados, observam o universo, descrevendo-o. Tais descrições redundam em fórmulas ou obras de artes. Artistas e cientistas estudam a natureza e os fenômenos que nela ocorrem, visando descobrir princípios fundamentais. É dever do homem viver a consciência de si e articular-se criativamente com a natureza, submetendo-se à ela.

O presente trabalho é integrado por um texto teatral precedido por uma... Preliminar e sucedido por um Glossário. A Preliminar trata de aspectos do espetáculo teatral *Os Iks*, levado à cena em 1976. O Glossário é relativo à fala do Cafundó.

Dois anexos também integram o presente trabalho. O Anexo I constitui-se na transcrição integral de entrevista realizada com o jornalista Sérgio Coelho. O Anexo II é uma livre colagem de variáveis que levam ao fazer teatral.

O recorte principal do trabalho, o texto dramático, foi elaborado a partir de um tema genérico: a escravidão negra no Brasil; e de um tema específico: o Cafundó.

O Cafundó situa-se próximo à civilização. Dista apenas cento e vinte quilômetros de São Paulo. Pertence ao Município de Salto de Pirapora, região de Sorocaba.

Estive no Cafundó. Meu primeiro contato, em Sorocaba, foi com o poeta e jornalista Benedito Cleto, que publicou na imprensa sorocabana as primeiras matérias sobre o núcleo. Não foi fácil contatá-lo. Encontrei-o no princípio de uma noite, só, na mesa de um boteco interiorano. Infelizmente a fita em que nossa conversa foi registrada perdeu-se. Entrevistei-me também com autoridades policiais de Salto de Pirapora, pois na época ocorreram mortes envolvendo habitantes do Cafundó e fazendeiros da região.

Das visitas ao Cafundó, em 1979, resultou uma primeira abordagem dramatúrgica: *O Charme Discreto do Cafundó*. Cópias deste texto

encontram-se na biblioteca do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP. O texto foi levado à cena em 1980 no Teatro do Centro de Convivência de Campinas e no Teatro Municipal de Sorocaba. O elenco foi formado por alunos do curso *Oficina de Interpretação Teatral*, oferecido pelo então Centro de Teatro da UNICAMP (hoje DAC/IA/UNICAMP): Adilson Siqueira, Alberto Bueno, Augusto Marin, Beatriz Azevedo, Cristina Hoffmann, Gilson Oliveira, Malila Telez, Marcius Val de Casas, Mariana de Castro, Natalino Manoel, Niva Alves, Valmir Perez, Vânia Medeiros, Zezé Tonezzi; dinâmica de elenco de Adilson Barros, programação visual de Fúlvia Gonçalves e direção do autor.

A presente versão dramatúrgica é uma das improvisações teatrais possíveis sobre o mesmo tema: o Cafundó.

Mais sobre o Cafundó encontra-se no Anexo I deste trabalho e também no Centro de Documentação "Prof. Alexandre Eulálio", UNICAMP.

PARTE I

**PRELIMINARMENTE,
OS IKS**

1 - DIAS DE ÍNDIO.

O Teatro Documento, nas palavras de Peter Weiss, "é um elemento da vida pública tal qual se dá a conhecer pelos meios de comunicação de massa. As bases do espetáculo são formadas por reportagens, entrevistas, dossiês, processos verbais, declarações de personagens em voga, cartas e todas as outras formas de testemunho do presente. O Teatro Documento lança mão de um material autêntico que divulga a partir da cena sem modificar-lhe o conteúdo, mas estruturando-lhe a forma."¹

Em mil novecentos e setenta e seis o Grupo Pessoal do Victor levou à cena **Os Iks**, do livro de Colin Turnbull **O Povo da Montanha**, adaptação teatral de C. Higgins, D. Cannon e Peter Brook. O texto mostra uma tribo africana em agonia. O espetáculo teatral procurava mostrar a agonia de outra tribo: a brasileira, na época em vias de extinção por questões políticas. Parte do público entendeu que em cena se interpretava uma tribo ainda maior. A capa do programa foi explícita quanto às comunidades assim chamadas indígenas: *Iks, Kafirs, Kiowas, Marsh, Araks, Iks, Pigmeus, Shawnees, Tampas, Iks, Comanches, Auacús, Kalapalos, Iks, Crows, Hunkpapas, Marquesans, Hopis, Iks, Tupi Guaranis, Nafuquás, Natipus, Iks, Desuns, Bhutaneses, AipátSES, Waurás, Caiabis, Kaiapós, Lacandons, Tupinambás, Iks, Karajás, Kuben-kran-keins, Sioux, Txikão, Canelas, Iks, Apaches, Zoroastrian, Kurumbás, Lua, Javaés, Suiás, Comanches, Tupiniquins, Biras, Txukarramães, Nagas, Cintas Largas, Navajos, Iks, Elmolos, Jurunas, Yahis, Iks, Iks, Iks.*

O elenco era formado por Anton Chaves, Eliane Giardini, Iacov Hillel, Isa Kopelman, Marcília Rosário, Maria Elisa Martins, Paulo Betti, Reinaldo Santiago, Stela Freitas, Waterloo Gregório. Direção geral de Celso Nunes. O espetáculo foi dedicado a Miroel Silveira e Renata Pallottini.

Na edição do Jornal da Tarde de nove de fevereiro de mil novecentos e setenta e seis, Luiz Carlos Lisboa publicou artigo intitulado **A Paz dos Índios**: um velho sertanista que há meio século pacificou os Índios do Vale do Itajaí, encontrou afinal a verdade que a ciência oficial ignora ou finge ignorar. A um jornal do Rio, diz ele que muito se arrepende de ter contribuído para aproximar os Índios dos brancos, o que significou a

¹ WEISS, Peter. Notas Sobre o Teatro Documento. Estas notas foram introduzidas ao grupo teatral "O Pessoal do Victor" pelo diretor teatral e Prof. Dr. Celso Nunes, durante os ensaios de "Os Iks". Vide também "O Interrogatório" e "Perseguição e Assassinato de Jean-Paul Marat", textos teatrais de Peter Weiss.

destruição completa dos primeiros e o fortalecimento da convicção, nos segundos, de que aquele era o caminho certo. De fato acrescenta o velho *pacificador*, o indígena não é apenas adaptado aos novos valores, mas despido de toda sua motivação e dignidade."

Segue Luiz Carlos Lisboa: "O problema do Índio brasileiro serve como um teste de inteligência e sensibilidade." Adiante, Luiz Carlos enfatiza: "Do ponto de vista dos absolutistas, segundo os quais só a cultura branca do homem civilizado é perfeita e desejável, tudo caminha a contento. Aos olhos daqueles que ousam pensar por conta própria - sem uma tonelada de monografias na cabeça e alguma empáfia no coração - o que está sucedendo ao Índio do nosso interior é lamentável e definitivo. Nenhuma pessoa equilibrada será capaz de explorar esse problema com intenções políticas. Insinuações de genocídio espalhadas em jornais e revistas no exterior mostram até onde vai o desequilíbrio quando a inspiração é totalitária. Dizer que nosso Índio está sendo intencionalmente massacrado em troca do desenvolvimento, é obscurecer a questão."

A questão permanece em trevas. Em nome do desenvolvimento nossos Índios foram massacrados. Nossos negros resistem como podem. Nossos brancos e nossos amarelos estão inquietos. Saber-se-ão, talvez, as próximas vítimas? Há uma grande caçada? Qual é a do predador? Qual é a do chamado desenvolvimento globalizado?

Luiz Carlos Lisboa prossegue: "Afirmar que os responsáveis pelo problema parecem cegos para a relatividade da nossa cultura, é certo e razoável. Afinal não é preciso ser antropólogo, psicólogo ou sociólogo para perceber essas coisas. Pelo contrário. Um espírito atento e não comprometido com a erudição, pode sentir o drama de modo totalmente novo."

A Integra do artigo de Luiz Carlos Lisboa está impressa no programa do espetáculo teatral **Os Iks**. No programa vêem-se imagens de alguns e algumas Iks: pessoas deformadas. Muito deformadas. No mesmo programa lê-se: "Em nome da 'civilização' vertemos lágrimas de crocodilo pela miséria dos 'primitivos'. E somos nós mesmos os cavaleiros desse apocalipse..."² Além, lê-se: "As minorias constituem um espelho cruel onde não faz bem aos poderosos se olharem sem maquilagem."³

Recentemente (vinte e um de janeiro de mil novecentos e noventa e seis) o ombudsman do jornal "Folha de São Paulo", Marcelo Leite, em coluna intitulada

² Programa do espetáculo teatral **Os Iks**.

³ Id., *ibid.*

"*Tembés, Uapixanas, Maxacalis e outros bichos*" disse: "Ombudsman também existe para falar do que ninguém quer ouvir. Índios, por exemplo. O tema deixou de ser *in* há anos." Isso aí, cara pálida. Não temos mais índios. Só pós-Índios: nós. Todos os dias *out*. Ninguém quer ouvir. A espécie corre riscos.

2 - CARAS PÁLIDAS

Roberto Carlos cantou: "Então eu corro demais, só prá te ver meu bem." Nas curvas da Estrada de Santos precisou de ajuda. Mais ou menos ao mesmo tempo, em outro espaço J. Lennon berrava: *Help*.

Socorro! Jornal da Tarde, edição de vinte e seis de janeiro de mil novecentos e noventa e seis, página cinco bê: "EUA - MULHER EM COMA FICA GRÁVIDA. ESTUPRO NUMA CLÍNICA." Deu no *New York Times*. Os detalhes só são publicáveis em jornais ou boletins de ocorrência. Mas aconteceu: uma mulher em coma há dez anos foi estuprada. Seu ventre abriga um feto. O caso é de polícia? É ético? É médico-administrativo? É genético-filosófico? Certamente é assustador. O pragmatismo do ator Francisco Anísio de Paula entende que o eco-sistema, para manter-se equilibrado, deve eleger como prioridade a preservação da espécie humana. O poeta Caetano Emanuel Viana Telles Veloso quer "aproximar o seu cantar vagabundo, daqueles que zelam pela alegria do mundo, indo mais fundo, Tins e Bens e tais."⁴

O espetáculo teatral *Os Iks* pretendeu alinhar-se àqueles que priorizam a preservação da espécie. Esteve muito próximo daqueles que zelam pela alegria do mundo. Ocupou o espaço, na época já legendário, do Teatro Oficina. Provocou alguns sustos no espectador da década de setenta. Poucos espectadores, diga-se. Possivelmente o susto foi provocado pela temática árida e também pela radicalidade com que o grupo conduziu o processo. Desde a primeira leitura do texto até a última apresentação, dezenas de récitas depois, no Teatro Cacilda Becker, Rio de Janeiro, o *work* manteve-se *in progress*. O intérprete progredia a cada apresentação. Novos espaços, e foram muitos entre a Rua Jaceguai e o Rio de Janeiro, apresentavam ao elenco o chamado grau zero cenográfico. A presença do intérprete no espaço vazio, tornava-o cênico. "O corpo do comediante investido do papel

⁴ VELOSO, Caetano. Podres Poderes. Canção popular brasileira.

estabelece por si um espaço cênico, mesmo quando em grau zero cenográfico, isto é, em tablado nu ou num simples lugar qualquer de algum desempenho.”⁵

O elenco seguiu à risca algumas proposições de Peter Brook, filtradas pelo diretor Celso Nunes: “Todo trabalho tem seu próprio estilo. No momento em que tentamos especificar este estilo, estamos perdidos. O teatro é uma arte autodestrutiva, sempre escrita no vento. Sabe-se perfeitamente que sem uma companhia permanente poucos atores podem prosperar indefinidamente. A arte de representar é num certo sentido a mais exigente de todas, e sem aprendizagem constante o ator pára na metade do caminho. A terrível dificuldade de fazer teatro tem que ser aceita: é, ou seria, se verdadeiramente praticada com responsabilidade, talvez a mais difícil de todas as artes.”⁶

Não vamos nos deter em obviedades pois tanto o ator como qualquer artista, qualquer profissional de qualquer área sem aprendizagem constante parará no meio do caminho. O fato é que o Grupo Pessoal do Victor se acreditava um grupo de Teatro permanente e não refugou diante da “terrível dificuldade de fazer Teatro.” Para não incorrerem em imprecisões é de se registrar que os olhares jovens do elenco não tinham pretensões à permanências. Tampouco entendiam o fazer teatral como algo difícil e, muito menos terrível. Tratava-se apenas de transmitir informações semânticas e estéticas e, se possível, divertir o espectador. Claro está que dava trabalho. Mas trabalho que propicia prazer ao trabalhador é diversão. As personagens de *Os Iks*, exceção feita ao Antropólogo, eram todas negras, membros de uma tribo africana em vias de extinção. O elenco, composto por intérpretes brancos e um mulato entendia estar mostrando todos os negros do mundo: africanos em extinção. O grupo enfrentou o desafio, mergulhou na temática, abordou antropólogos, sertanistas, indianistas, brasilianistas, artistas e, sobretudo improvisou muito durante (e depois) do processo de ensaios formais, para chegar aos limites da convenção teatral. Hoje pode-se dizer que o empenho foi bem sucedido pois via-se em cena um bando de brancos com alma negra. Igualmente bem sucedida foi a trajetória do espetáculo, excetuando-se um detalhe: o público de Teatro em geral ocorreu ao evento, mas o público, potencialmente alvo, os negros brasileiros, não foi atingido. A co-autoria foi parcial e o ambiente permaneceu inalterado, em parte.

⁵ CHACRA, Sandra. Natureza e Sentido da Improvisação Teatral. São Paulo: Perspectiva, 1983. p. 13.

⁶ BROOK, Peter. O Teatro e Seu Espaço. Petrópolis: Vozes, 1970. ps. 8, 25, 26.

Não podemos deixar passar em brancas nuvens a contradição, quase incongruência, acima: "Negro" como público "alvo". As nuvens permanecem negras para negros de almas negras. São Pedro, auxiliado por Santa Bárbara, consegue manter a meteorologia sob controle, a despeito de inundações aqui e ali. Ao menos estamos livres, até o momento, de sermos atingidos nos nossos intervalos comerciais (cada vez menos intervalos e cada vez mais comerciais) por peças publicitárias que induzam favelados a consumir Super Cândida no café da manhã como garantia de uma perfeita lavagem da alma.

3 - OLHOS NOS OLHOS.

O espetáculo teatral **Os Iks** constituiu-se em um dos muitos momentos teatralmente luminosos do diretor Celso Nunes. Mas há que se rebater Peter Brook. Quem precisa de uma companhia teatral permanente para prosperar indefinidamente é o diretor de teatro, não o ator. O ator costuma seguir com sua arte, aplausos aqui, apupos ali, à revelia de boas ou más companhias, por saber que, em última instância a andorinha fará verão pois o espectador sempre "co-autuará". Paulo Autran⁷ cunhou uma frase curiosa: "Televisão é arte do patrocinador, cinema é arte do diretor e teatro é arte do ator." Com certeza, ao cunhar tal frase, Paulo puxava a brasa para a própria sardinha. Sabemos ser a arte, arte do espectador. O artista trabalha como intermediário. E teatro não é escrito tão ao vento como quer Peter Brook. O Teatro increve-se em papel, em atores e em espectadores. É ali, no papel, no ator, no espectador que o Teatro reside. As tais "ventanias" ainda não varreram do mapa a dramaturgia produzida pela humanidade. A mesma humanidade continua a produzir intérpretes teatrais dispostos a se investirem das melhores personagens produzidas pela melhor dramaturgia e levá-las àqueles que sabem esperar pela próxima estréia. Recentemente a humanidade produziu também diretores teatrais, cenógrafos, iluminadores, sonoplastas, diretores de cena, produtores, maquiladores, figurinistas, camareiros, dramaturgistas, lanterninhas, bilheteiros, cenotécnicos, balas Toffe, assistentes de direção, preparadores corporais, divulgadores, vendedores e... haja! O aparato cresce a ponto do

⁷ Paulo Autran, intérprete teatral consagrado e já legendário no Brasil. Não se pode afirmar que a frase é de autoria de Paulo. Ouvi-a pela primeira vez quando da visita do ator à ECA/USP, em 1970. De qualquer modo, Paulo Autran tornou-a (a frase) de domínio público e deve levar o crédito.

Teatro não poder prescindir do patrocinador. Apoio cultural foi e sempre será bem-vindo. Mas patrocínio é coisa daquele José que lutou para libertar escravos. A raia do Teatro não é a da televisão. Teatro bronzeia-se, nada e pesca em outras praias, algumas até poluídas. Mas a condição humana, por mais bela que seja, não está livre dos detritos produzidos pela humanidade.

Muitas das apresentações de **Os Iks** eram seguidas de debates (ou conversas) com o público. Depois do ritual dos aplausos e agradecimentos o elenco sentava-se no tablado e trocava idéias com os espectadores. O espetáculo tratava de uma tribo africana nômade, mas o que o espectador (co-autor) lia? Menores abandonados, mendigos, favelados, sem-terras, sem-tetos, forças repressoras, militantes sendo caçados, Índios em geral e, claro, **Os Iks** também. Alguns espectadores jovens até chegaram a estabelecer relações com a própria vida pessoal.

Eldridge Cleaver teve uma experiência bem diferente durante uma disputa pelo poder entre facções de muçulmanos na Penitenciária Estadual de San Quentin, E.U.A.. Um "irmão" de direita tentou deixá-lo do lado de fora da disputa: "Irmãos, o irmão Eldridge não deve ter permissão para ocupar qualquer posição até que complete sete anos como muçulmano. Ele tem a marca da Besta no corpo. Olhem seus olhos - ele tem os olhos do demônio."⁸ Confusão no presídio até que um dos amigos de Eldridge salvou tudo salientando que muitos dos chamados negros têm os olhos estranhos da besta. Possivelmente era amigo de fato, pois salvou a situação. Mas foi obrigado a aceitar o olhar negro como estranho, como se o olhar negro não devesse refletir bestialidades séculos depois dos negros extraídos da África terem sido tratados, por séculos, como bestas inumanas. Olhar. Olhos de negros são olhos negros e olham a despeito das tantas lágrimas derramadas. Cada um vê o que quer no olhar do outro, pois o olhar é o espelho da alma de quem olha, não de quem é olhado. Ao menos estamos livres, até o momento, de sermos atingidos nos nossos intervalos comerciais (cada vez menos intervalos e cada vez mais comerciais) por peças publicitárias que induzam favelados a colocar lentes de contato verdes ou azuis antes de escovar os dentes.

O processo de ensaios formais de **Os Iks** foi emprenhado pela tristeza dos trópicos. Sabemos das muitas alegrias tropicais mas a juventude é crédula e,

⁸ CLEAVER, Eldridge. Alma no Exílio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 27.

alegremente, aceita a colonização. Lévi-Strauss também ditou o tom: "Deveremos dizer que estes indígenas nada têm a esperar da sociedade? As instituições e os costumes são, para eles, como mecanismos cujo funcionamento monótono não permite interferências do acaso, da sorte ou do talento. Para eles, a única maneira de forçar o destino consiste em lançarem-se nestes limites perigosos, nos quais as normas sociais deixem de ter sentido ao mesmo tempo que as exigências e garantias do grupo se desvanecem: ir até as fronteiras do território fiscalizado, até aos limites da resistência fisiológica ou do sofrimento físico e moral. Pois é nesse parapeito instável que eles se expõem, quer a cair sem remissão do outro lado, quer a captar, no oceano imenso das coisas inexploradas que rodeia uma humanidade bem regulamentada, uma provisão pessoal do poder, graças ao qual uma ordem social, que sem isso permaneceria imutável, será revogada em benefício do risco total"⁹ É o olhar europeu. Parte do elenco de **Os Iks** (Eliane Giardini, Márcio Tadeu, Paulo Betti e Waterloo Gregório) transitou literalmente em um parapeito instável situado a dezenas de metros acima da firmeza do tablado, sem redes de proteção. O elenco de **Os Iks** conseguiu transmitir o "olhar estranho dos negros" e, por que não, o olhar sul-americano, cujo brilho revelava sobretudo a disposição permanente para a luta e a esperança de resgatar almas exiladas. Olhares que entenderam a Europa como um continente ainda a ser civilizado. Aurélio define *cafundó* como "um lugar ermo, longínquo, geralmente de acesso difícil". Cafundós existem, envolventes e bastante próximos.

⁹ LÉVY-STRAUSS, Claude. Tristes Trópicos. Portugal e Brasil: Portugália e Martins, (s.d). p. 43.

PARTE II

**É FODA, NEGADA, OU
O CHARME DISCRETO DO
CAFUNDÓ**

RELAÇÃO DE PERSONAGENS

Negra Centenária

Iracema (negra jovem)

Grupo rapper "Crioulos Doidos"

Macho africano

Fêmea africana

Caçadores de africanos

Autoridades setecentistas:

Agostinho

Cônego Nicolau

Epaminondas

Joaquim

Manoel

Porfírio

Feitor com bloco de anotações

Feitor com a vara

Auxiliares de feitor

Negros adultos

Negras adultas

Crianças negras

Otávio (negro idoso)

Dita (negra idosa)

Apresentador de telejornal

Apresentadora de telejornal

Anacleto Beiras

Josué Junqueira

Adolescente pardo

Mercador de africanos

Auxiliares do mercador

João (negro jovem)

Senhorita Porta

Senhorita Voz

Pipoqueiro

Vendedor de algodão doce

Cigano

Comprador de escravos

Consultor do comprador de escravos

Fotógrafo

Escravo

Mãe do escravo

CENA I: Ensimesmada

AMBIENTAÇÃO: ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO *hightec*, TUDO IMPECAVELMENTE *clean*, ASSÉPTICO. NO CENTRO, UMA NEGRA CENTENÁRIA TRAJANDO BRANCO, CABELOS PRESOS POR UMA PEÇA DE CROCHÊ, BRANCO. SILÊNCIO ABISSAL.

NEGRA CENTENÁRIA: Vi minha mãe levar surra de chibata do senhor... Não. Não sei ler... Você já leu sobre a arca de Noér? (PAUSA) A nova liquidação do mundo está perto. Quantos séculos faltam para o ano dois mil? (PAUSA) O presidente do Brasil? Não sei... parece que é um doutor. (PAUSA) Montoro e Kércia levaram a gente para uma festa no São Paulo. (RI, BANGUELA) É, São Paulo véia... Prá caipira não dá. (OS OLHOS DIVAGAM) Aquele alto é meu irmão. O baixo, meu pai, ainda no cativoiro... Não. Nunca casei. Quando quis casar meu pai não gostou do namorado. Fiquei como Deus quis. (IRRITA-SE) Ih! Que chateação! Essa conversa não ajuda nada o Cafundó. Ceis não usa enxada da escrita. Pra que tanta pergunta? (PAUSA) É. Eles compravam preto naquela época que nem se compra gado hoje, sabe? Deus me livre! (PAUSA) É, moro sózinha. Quando cumbe nani do téqui, kuenda vavuru váva do visó. (LÁGRIMAS ESCORREM DE SEUS OLHOS) Escureci na cidade e quando voltei, encontrei assombração quando cheguei em casa. Não saio mais daqui. Faz dois anos que não saio. (PAUSA) Fala mais alto! Minhas orelhas não escutam mais direito. (PAUSA) É... as vista também tá ruim. Tá cheio d'água nos olhos. É. Cachoeira nos olhos. Só caxapura. Mafumbura não me pega. Mas quando a pessoa fica doente mesmo, acaba morrendo. (PAUSA) Acaba morrendo porque a gente tem de andar seis quilômetros prá chamá a ambulância. (PAUSA) Não. Morreram de nervo. O Doutor demorou prá chegar, os dois não agüentaram o nervo deles estourou. (PAUSA) Já é hora do sol que está indo? (PAUSA) No tempo que tinha rei era tudo sim, sim, não, não. Hoje é lero-lero, fica só no sarapatel. Não vejo

a hora de Deus me levar desse mundo ingrato. (O SILÊNCIO ABISSAL É QUEBRADO POR SONS SILVESTRES. A NEGRA CENTENÁRIA SAI)

CENA II: Abrindo Caminho

AMBIENTAÇÃO: ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO *hightec*, TUDO IMPECAVELMENTE *clean*, ASSÉPTICO. SONS SILVESTRES. ENTRA, ESBAFORIDA, UMA NEGRA JOVEM. SEU VENTRE VOLUMOSO DENUNCIA GRAVIDEZ AVANÇADA. DESCALÇA, SEU VESTIDO É SIMPLES. SE COLOCA NO LOCAL ANTERIORMENTE OCUPADO PELA NEGRA CENTENÁRIA.

NEGRA JOVEM: (FALA PARA O PRÓPRIO VENTRE SEM ACARICIÁ-LO) Encontraremos o ninho. Abriremos caminho entre os eucaliptos até as barrancas do Sarapu. Minhas pálpebras não descerão até encontrarmos o ninho. (RESFOLEGA) Pára de chutar minha barriga! Já estou indol (RESFOLEGA) Se sabem que ainda estamos vivos, vão nos caçar até no inferno. Hoje ou amanhã vão voltar para ocupar as terras. Muitos anos dura esta luta. Centenas de vezes já vi o inferno. Nossos mortos nos sustentam. (SENTE OUTRO PONTAPÉ NO VENTRE. TERNA) Já qué kundar prá lambara, minha querida kamanaku? Quer kuendar da anguta? Por que kuendar váva do visó? Você ainda nem saiu de mim! Sinta o fóli kuendano no nanaga. Oturi é vavaru do nosso mafingui. Copopia na marrupa comigo. A mulher também quer encostar a boca na sua boca, querido anjo, alisar seu muçuruca. Deu vontade de kusitá. (AGACHA E URINA NO CHÃO. ENQUANTO URINA RECARREGA O REVÓLVER). Lembra do Tio do Otávio? (IMITA VOZ DE UM NEGRO IDOSO) "Faiz tempo qui u caminho foi aberto.

Tenho qui primeiro pensa nas criança.

Si prá nós é tempestade,
 prá elas hai di sê bonança.
 Vão té uma existência benfazeja.
 Vão sê u vento nosso arano notras paraje.
 Vão levá nu bafo nossa sementi, ventano.
 A gente qui tá véio, não.
 Fica aqui mesmo cos morto

Prá morre testemunhano. (ALISA O VENTRE. SONS DE TIROS AO LONGE. SILÊNCIO ABISSAL. A NEGRA JOVEM LEVANTA-SE, ALERTA.) Será que acertaram seu pai? (PARA O PRÓPRIO VENTRE) Não verta água dos olhos, querida kamanaku. Mamãe faz você crescer. (SAI ATIRANDO).

CENA III: Rap *Christmas*

AMBIENTAÇÃO: ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO *hightec*, TUDO IMPECAVELMENTE *clean*, ASSÉPTICO. ENTRA O CORO *rapper* "CRIoulos DOIDOS". CANTAM E DANÇAM O *rap* "CHRISTMAS".

CORO CRIoulos DOIDOS:

Se tens vocação a barqueiro
 viajante ou pescador
 vocação a aventureiro
 vida em campo, agricultor,
 venha a nós, ao nosso reino
 que o parto será sem dor

Te dói o corno e a cabeça?

Te dói não ver o sol se por?

Tens vontade de orgasmo

mas te falta entusiasmo?

Tens vontade de amor

mas só te sobra sarcasmo?
 Venha a nós, ao nosso reino
 que o parto será sem dor

Tua voga é de esculacho?

Teu costume é ser capacho?
 Tua vaga é excluída
 por esse nó na garganta
 que trava no berço teu grito
 que mostra no espelho uma anta?
 Torna-te tonto e aflito,
 cachorro morto no grito?

Conselho meu:
 pimenta no cu do reino
 é fresco pro plebeu.
 Vá então te refrescar
 dá um jeito na ferida
 mete bronca, sai de arranco
 mete os peito, vá de basta
 vá de um, trocentos mil
 e essa coisa é que é de berço
 devolva a quem pariu.

A estação é de cio
 ô varão, ô varonil
 ô João, ó o céu de anil
 ó a beleza desses campos
 desses terras, dessas matas
 terra boa das mulatas
 do trabalho por dez pratas
 do Xui, do Oiapoque,
 pudesse, eu te dava um toque

ocorre que num só lóque
pau-de-arara, meu irmão
não é minha vocação
nem meu saco tá prá choque.

Lalari, lari, lará
o negócio é cantar
Lalari, lari, lará
o negócio é cantar.

SOLO:

E na alcatéia distinta
formadora da platéia
vai ganhar uma caneta
quem for branco de alma preta
quem for fumeta careta
quem souber de cor receita
de bracciola e de porpeta.
Tudo bem, não fique bravo.
Isto não é desagravo,
continuo teu escravo.
Que não te assuste minha panca,
continuo encardido.
Sou preto, mas de alma branca.
O tal que não sente a ferida
e que se não caga na entrada
trata de esmerdear a saída.

CORO CRIoulos DOIDOS:

Mas voltando pro começo
da vocação a barqueiro
vida em campo aventureiro
cu do reino, nós sem dor

dor de corno, entusiasmo
dor de falta de orgasmo
cor vontade de amor
só de volta ao sarcasmo
e de voga de esculacho
e trava nó teu aflito
cachorro morto a grito
e de bronca e tantos mil
e de solo varonil
e de puta que o pariu
venha a nós, a nossa rima
que o reino será Brasil.

(SAINDO)

O ziriguidum
Ô squindô-lelê
que puta prazer
foi te conhecer
olha o lé com lé
olha cré com cré
o papo furou
tchau mesmo eu me vou
la lari lá lá
la lari lá lá
o balacobaco
já me encheu o saco

ô ziriguidum
gosto é de bumbum
ô ziriguidum
gosto é de BUM-BUM!

CENA IV: Um macho e uma Fêmea. Caça

AMBIENTAÇÃO: ESPAÇO VAZIO. SILÊNCIO ABISSAL. UM MACHO AFRICANO, TRAJE SUMÁRIO, PINTURAS NO CORPO, TRABALHA A PONTA DE UMA LANÇA. SUA CONCENTRAÇÃO É QUEBRADA PELA ENTRADA DE UMA FÊMEA AFRICANA, TRAJE SUMÁRIO, MUITOS ENFEITES NO CORPO. O MACHO AFRICANO OBSERVA A FÊMEA AFRICANA POR UM MOMENTO E RETOMA SUA ATIVIDADE. A FÊMEA PÁRA A ALGUMA DISTÂNCIA DO MACHO E SE OCUPA EM PINTAR SEU CORPO. O MACHO INTERROMPE SUA ATIVIDADE. OLHA FIXAMENTE PARA A FÊMEA. A FÊMEA NÃO DÁ ATENÇÃO AO OLHAR DO MACHO E CONTINUA SE PINTANDO. O MACHO LEVANTA-SE. POR UM BREVE MOMENTO A FÊMEA SE IMOBILIZA. O MACHO DESLOCA-SE PARA UMA DAS EXTREMIDADES DO ESPAÇO, PASSANDO PERTO DA FÊMEA, QUE SE AFASTA. O MACHO PÁRA, DILATA AS NARINAS, ASPIRA O AR. A FÊMEA RETOMA SUA ATIVIDADE. O MACHO SE APROXIMA, CHEIRA A FÊMEA A ALGUMA DISTÂNCIA. A FÊMEA NÃO INTERROMPE SUA ATIVIDADE. O MACHO SE APROXIMA MAIS. É RECEBIDO POR UM GRUNHIDO AGRESSIVO E UM PONTAPÉ. O MACHO CAI, GEME DE DOR E ACARICIA A PARTE DO CORPO ATINGIDA. A FÊMEA ESTÁ NOVAMENTE CONCENTRADA EM PINTAR-SE. O MACHO SE APROXIMA COM CAUTELA. A FÊMEA NÃO REAGE. O MACHO, CAUTELOSO, ACARICIA O BICO DOS SEIOS DA FÊMEA. A FÊMEA MORDE A MÃO DO MACHO. O MACHO SE AFASTA MAS VOLTA A SE APROXIMAR, MAIS DECIDIDO. AGACHA, ACARICIA AS COXAS DA FÊMEA, INALA O ODOR QUE DELA EXALA. A FÊMEA NÃO REAGE. O MACHO AGARRA A FÊMEA, DEITANDO-SE NO CHÃO SOBRE ELA. A CÓPULA RUIDOSA É INTERROMPIDA POR UMA REDE QUE CAI SOBRE O PAR. AMBOS SE DEBATEM, APRISIONADOS PELA REDE. ENTRAM QUATRO CAÇADORES DE AFRICANOS, TRAJES SEISCENTISTAS. DEPOIS DE GOLPEADOS, O MACHO E A FÊMEA NÃO MAIS

OFERECEM RESISTÊNCIA, SENDO DOMINADOS. ENTRAM OUTROS CAÇADORES DE AFRICANOS TANGENDO UM GRUPO DE AFRICANOS APRISIONADOS. A MAIOR PARTE DO GRUPO É CONSTITUÍDA POR MACHOS. ESTÃO LIGADOS ENTRE SI POR CORDAS OU CORRENTES. O MACHO E A FÊMEA, TRÔPEGOS E SANGRANDO, SÃO AGREGADOS AO GRUPO DE AFRICANOS APRISIONADOS. INSTRUÍDOS POR CHIBATADAS DESFERIDAS PELOS CAÇADORES DE AFRICANOS, O GRUPO APRISIONADO SE AGLOMERA, PERMANECE AGACHADO, IMÓVEL. ALGUNS OLHARES EXPRESSAM PÂNICO. OUTROS, FÚRIA. OS CAÇADORES DE AFRICANOS DESCANSAM, FUMANDO, BEBENDO, COCHILANDO. O LÍDER DOS CAÇADORES E DOIS AJUDANTES PERMANECEM ATENTOS. UM DOS APRISIONADOS, CUJOS OLHOS REVELAM PÂNICO, CONSEGUE ALCANÇAR COM AS MÃOS EM GARRA O PESCOÇO DE UM CAÇADOR QUE, PRÓXIMO, COCHILAVA. A LUTA É BREVE. AS ARMAS DE FOGO NAS MÃOS DOS DOIS AJUDANTES DE LÍDER DOS CAÇADORES SÃO APONTADAS E DISPARADAS RUMO AO PEQUENO TUMULTO. OS DOIS CONTENDORES, MORTALMENTE ATINGIDOS, CAEM. O LÍDER DOS CAÇADORES SE APROXIMA, LIBERTA O AFRICANO FERIDO. O RESTANTE DO GRUPO APRISIONADO SE ENCOLHE.

LÍDER DOS CAÇADORES - Este não serve mais.

O AFRICANO FERIDO TENTA SE ARRASTAR PARA FORA DO ESPAÇO. É GOLPEADO PELOS AJUDANTES DO LÍDER ATÉ QUE NÃO SE MOVE MAIS. SONS SILVESTRES. OS CAÇADORES DE AFRICANOS TANGEM OS AFRICANOS APRISIONADOS. O CORPO DO CAÇADOR FERIDO É CARREGADO POR AFRICANOS APRISIONADOS. FICA NO ESPAÇO O CORPO INERTE DO AFRICANO MORTO.

CENA V: Didática da Porrada¹⁰

AMBIENTAÇÃO: O ESPAÇO VAZIO ESTÁ OCUPADO POR UMA MESA ONDE OCORREM REUNIÕES DE AUTORIDADES SEISCENTISTAS. SILÊNCIO ABISSAL.

MANOEL - Quando reprenderem e castigarem estes cativos, seja sim o suplício condigno e proporcionado. Porém as palavras sejam amorosas. E, pelo contrário, quando lhes fizerem algum bem ou benefício, usem então palavras mais dominantes, para que deste modo sempre o amor, o poder e o respeito reciprocamente se temperem de sorte que nem os senhores, por rigorosos, deixem de ser amados nem também, por benévolos, deixem de ser temidos e respeitados.

AGOSTINHO - É preciso ter um grandíssimo cuidado contra letrados, rábulas ou outras pessoas de espíritos inquietos que possam desviar os moradores para alguma insolência ou inquietação. É de se recear os abomináveis princípios que incitam os vassallos à sublevação, pois também podem levantar os escravos contra seus senhores.

JOAQUIM - A exata, imparcial e pronta administração da justiça aos povos é meio de os ter sossegados, contentes e felizes. Toda resistência feita com armas aos ministros e oficiais de justiça deve ser considerada crime de lesa-majestade. Nenhuma pessoa pode recolher em suas casas ou fazendas, escravos fugidos.

PORFÍRIO - (EMPOLGADO) É preciso ordenar uma devassa sobre o crime de traição intentado pelos negros palmarianos. É preciso que os principais conspiradores sejam condenados à morte, suas cabeças cortadas, levantadas ao lugar do delito, levantadas em postes altos, para que possam ser vistas pelo público.

¹⁰ HUNOLD LARA, Sílvia. Campos da Violência - Estudo sobre a Relação Senhor-Escravo na Capitania do Rio de Janeiro, 1750-1809. Tese de doutoramento. São Paulo, 1986. A quinta cena foi construída a partir dos estudos de Sílvia. Todas as falas das personagens, exceto as relativas à degustação, são citações literais.

EPAMINONDAS - É preciso mudar o nome dos Chefes de Quadrilha. É preciso lhes dar um nome que lhes facilite a aceitação do ofício.

AGOSTINHO - (LEVANTA-SE) Capitães-do-mato! (OS DEMAIS ASSETEM COM UM GESTO DA CABEÇA).

CÔNEGO NICOLAU - É legítima a redução dos infiéis à perpétua escravidão. Muitos desses negros trazidos ao Brasil, trocados por coisas não proibidas, ou por outro gênero de compra, receberam o batismo. É de se esperar, de continuação do tráfico, a conversação de todos aqueles povos à fé cristã. O escravo deve sujeitar-se a trabalhar para seu senhor. Os senhores devem dar aos escravos "panis, et disciplina, et opus servo". Pão para que não sucumbam; castigo, para que não errem; trabalho para que mereçam o sustento e não se façam insolentes contra os próprios senhores e contra Deus. Para trazer bem domados e disciplinados os escravos é necessário que o senhor não lhes falte com o castigo.

EPAMINONDAS - (EMPOLGADO) Aqui no Brasil são necessários, para o escravo os três pés: pau, pão e pano. Os três pés começam bem p de pau. É preciso principiar pelo castigo.

MANOEL - (CONCILIADOR) Também é necessário dar-lhes o que for preciso para as indigências da vida: o alimento, vestuário, cuidado nas enfermidades.

CÔNEGO NICOLAU - E também instruí-los na doutrina, rezas e ritos cristãos e também aos bons costumes e hábitos, como seguir os mandamentos, praticar os sacramentos, evitar vícios e pecados.

JOAQUIM - (DIDÁTICO) Os possuidores destes cativos devem corrigir e emendar-lhes os seus erros. Se o escravo for de boa índole, poucas vezes errará e para emenda deles bastará a repreensão. Mas se for protervo ou travesso, continuamente obrará mal, e será necessário para o corrigir, que a repreensão vá acompanhada e auxiliada também com o castigo. Nesta conformidade permitem as leis humanas a correção, emenda e castigo dos servos, dos escravos e dos domésticos.

MANOEL - (CONCILIADOR) É preciso dar um bom tratamento aos escravos, sem que de alguma sorte se destruam ou se afrouxem totalmente as rédeas da obediência e subordinação. É preciso dar o sustento e o vestuário necessário, a instrução na doutrina cristã e um castigo que não exceda os limites da justiça.

A REUNIÃO É INTERROMPIDA POR DOIS SERVIDORES QUE TRAZEM UM LANCHE LEVE, COMPOSTO BASICAMENTE POR FRUTAS. O ALIMENTO É COLOCADO SOBRE A MESA. OS SERVIDORES SAEM. O TRABALHO PROSSEGUE ENQUANTO AS FRUTAS SÃO DEGUSTADAS.

CÔNEGO NICOLAU - É preciso que o castigo seja eminentemente educativo. O senhor deve cuidar para não viciar seus escravos usando de pragas e nomes injuriosos, mas sim de punições afetivas, sem sevícia. Evite-se-lhes queimar ou atazanar; cortar-lhes as orelhas ou narizes; marcar-lhes nos peitos e ainda na cara; abrasar-lhes os beijos e as bocas com tições ardentes.

JOAQUIM - (DIDÁTICO) Os açoites são medicina de culpa. E se os merecerem em maior número do que de ordinário, se lhes devem dar. Dêem-lhe em partes, isto é, trinta ou quarenta hoje, outros tantos daqui a dois dias, daqui a outros dois dias outros tantos. E assim, dando-se-lhes por partes e divididos, poderão receber todo aquele número, que se recebessem por junto em um dia, chegariam a ponto de desfalecer dessangrados, ou de acabar a vida.

MANOEL - (AFASTA A MANGA DA BOCA) Caso o escravo assim castigado não se emende, deve-se recorrer às correntes e grilhões. (CHUPA A MANGA) Haja açoites, haja correntes e grilhões, tudo a seu tempo e com regra e moderação devida e vereis como em breve tempo ficará domada a rebeldia. (RETIRA UM FIAPO DE MANGA PRESO NOS DENTES) Porque as prisões e

çoites, mais que qualquer outro gênero de castigo, lhes abatem o orgulho e quebram os brios.

EPAMINONDAS - (MASTIGANDO UMA BANANA) Castigos freqüentes e excessivos levam a fugas ou ao suicídio. É preciso emendar e ensinar o escravo sem o perigo da perda do investimento.

MANOEL - (CHUPA O CAROÇO DA MANGA) É preciso que o senhor de escravos não consinta aos feitores dar coices, principalmente nas barrigas das mulheres grávidas. Nem dar com pau nos escravos, porque na cólera, não se medem os golpes. Podem ferir mortalmente na cabeça a um escravo de muito préstimo que vale muito dinheiro e perdê-lo. (RETIRA FIAPOS DE MANGA DOS DENTES) O castigo deve ser medido e controlado a fim de domesticar, ensinar e preservar o escravo.

EPAMINONDAS - (SEGURA, PELA COROA, UM ABACAXI DESCASCADO. COME ENQUANTO FALA) Quem quiser tirar proveito dos seus negros, há de mantê-los fazê-los trabalhar bem e surrá-los ainda melhor. Sem isso não se consegue serviço ou vantagem alguma.

CÔNEGO NICOLAU - (TEM NAS MÃOS UMA ROMÃ ABERTA. DEGUSTA, UM A UM, OS BAGOS DA FRUTA) Para que o castigo dos escravos seja pio e conforme a nossa religião e cristandade, é necessário que se ministre com prudência. Para o castigo ser bem ordenado quanto à qualidade, não se deve passar na palmatória, disciplina, cipó e prisão. Porque a mais qualidades de suplício, nos governos domésticos e econômico, são reprovados e proibidos.

AGOSTINHO - (REVELA DIFICULDADE NO MANUSEIO DA JACA, MAS TEM PRESSA EM COMÉ-LA) Aconselho o uso de varinhas delgadas, como as de marmeleiro, de que se usa na Europa, ou como os cipós delgados, de que usamos no Brasil.

JOAQUIM - (MASTIGA O TERCEIRO CAJU) Os golpes de palmatória, devem-se-os desferir sobre a mão pendente, ou levantada no ar e não sobre ela, entalada e estendida no bofete. Reprovo o costume de espancar com grossos

bordões, sarjar, ou picar as nádegas dos escravos para fazer sair o sangue pisado. (ABORDA O QUARTO CAJU) Não aprovo também a cauterização das picaduras com pingos de lacre derretido. Este caju está muito bom.

AGOSTINHO - Como encolher a jaca? Ela é muito grande.

EPAMINONDAS - Jogue fora a jaca. Jaca fede.

CÔNEGO NICOLAU - Romã é boa alimentação.

EPAMINONDAS - (JOGA SOBRE A MESA RESTOS DO ABACAXI. PEGA UMA BANANA)
Nada como banana. Não lambuza. (COME A BANANA).

MANOEL - (NA SEGUNDA MANGA) Manga lambuza. Mas não deixa de ser muito boa.
(RETIRA FIAPOS DE MANGA DOS DENTES).

AS AUTORIDADES SETECENTISTAS FARTAM-SE COM AS FRUTAS. A MESA DE REUNIÃO FICA COBERTA POR CASCAS, CAROÇOS E BAGAÇOS DE FRUTAS. AS AUTORIDADES, SACIADAS, SAEM. ENTRAM OS SERVIDORES. RETIRAM A MESA.

CENA VI: Lição de Casa

AMBIENTAÇÃO: ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO *hightec*. SONS: SILÊNCIO ABISSAL, QUEBRADO PELOS RUÍDOS PRODUZIDOS PELOS CORPOS E MATERIAIS EM CENA. DOIS FEITORES CONDUZEM UM ESCRAVO AO CENTRO DO ESPAÇO. UM DOS FEITORES EMPUNHA UMA VARA DE MARMELO. O OUTRO, CONSULTA UM BLOCO DE ANOTAÇÕES.

FEITOR COM O BLOCO - (PARA O ESCRAVO) Penda as mão! (O ESCRAVO PENDE AS MÃOS) Não! (CONSULTA O BLOCO) Tem de pender as mãos. (O

ESCRAVO PENDE AS MÃOS) Não! Não é assim! Tem de pender as mãos!

O ESCRAVO, ATRAPALHADO, TENTA PENDER AS MÃOS DA MANEIRA CORRETA. O RESULTADO NÃO É SATISFATÓRIO. O FEITOR COM VARA DESFERE UM SOCO NA BARRIGA DO ESCRAVO.

FEITOR COM O BLOCO - (CONSULTA O BLOCO) Aqui está escrito que não pode ser com as mãos estendidas no bofete. (PARA O ESCRAVO) Levanta as mãos no ar! (O ESCRAVO LEVANTA AS MÃOS NO AR. O FEITOR CONSULTA O BLOCO) Não. Acho que não é assim! (COÇA A CABEÇA) Penda as mãos! (O ESCRAVO PENDE AS MÃOS) Ele não sabe pender as mãos.

O FEITOR COM A VARA DESFERE OUTRO SOCO NA BARRIGA DO ESCRAVO, QUE SE CURVA. O FEITOR COM A VARA DESFERE UM GOLPE NA NUCA DO ESCRAVO, QUE CAI.

FEITOR COM O BLOCO - (PRESSIONA, LEVEMENTE, COM A PONTA DA BOTA, O CORPO DO ESCRAVO) Levanta! (O ESCRAVO LEVANTA-SE COM ALGUMA DIFICULDADE) Tem de ser assim: "os golpes tem de ser desferidos sobre as mãos pendentes ou levantadas no ar e não sobre elas estendidas no bofete".

O ESCRAVO PENDE E LEVANTA AS MÃOS DE DIVERSAS MANEIRAS. O FEITOR COM O BLOCO CONSULTA O BLOCO, OBSERVA O ESCRAVO, NEGA COM UM SINAL DE CABEÇA. A CADA NEGATIVA DO FEITOR COM O BLOCO, O FEITOR COM A VARA DESFERE UM SOCO OU UM PONTAPÉ NO ESCRAVO. UMA

DETERMINADA MANEIRA DE PENDER AS MÃOS MERECE ESPECIAL ATENÇÃO DO FEITOR COM O BLOCO.

FEITOR COM O BLOCO - Pára! É assim! Assim mesmo! (O ESCRAVO SE IMOBILIZA NO GESTO QUE MERECEU APROVAÇÃO) É assim que se dá a mão a palmatória.

O FEITOR COM A VARA DESFERE INÚMEROS GOLPES COM A VARA DE MARMELO NAS PALMAS DAS MÃOS DO ESCRAVO.

FEITOR COM O BLOCO - Chega! (O FEITOR COM A VARA PÁRA DE GOLPEAR AS MÃOS DO ESCRAVOS).

O FEITOR COM O BLOCO COLOCA UMA ENXADA NAS MÃOS DO ESCRAVO, O ESCRAVO NÃO SABE O QUE FAZER COM A ENXADA. ENTRAM DOIS AUXILIARES DO FEITOR. CONDUZEM O ESCRAVO PARA O FUNDO DO ESPAÇO. OS AUXILIARES DE FEITOR MOSTRAM O CHÃO AO ESCRAVO E DESFEREM CHIBATADAS EM SUAS COSTAS. O ESCRAVO ENTENDE: DESFERE CINCO ENXADADAS NO CHÃO, AVANÇA DOIS PASSOS; DESFERE OUTRAS CINCO ENXADADAS NO CHÃO, AVANÇA OUTROS DOIS PASSOS. OS AUXILIARES DO FEITOR SAEM. O FEITOR COM O BLOCO E O FEITOR COM VARA OBSERVAM A MOVIMENTAÇÃO DO ESCRAVO QUE, MECANICAMENTE, SEGUE DE UM EXTREMO AO OUTRO DO ESPAÇO DESFERINDO CINCO ENXADADAS CONTRA O CHÃO E AVANÇANDO DOIS PASSOS. OS AUXILIARES DE FEITOR RETORNAM CONDUZINDO OUTRO ESCRAVO. O FEITOR COM A VARA DESFERE INÚMEROS GOLPES NAS PALMAS DAS MÃOS DO ESCRAVO. O FEITOR COM O BLOCO ENTREGA UMA ENXADA AO ESCRAVO. OS FEITORES SAEM. O ESCRAVO OBSERVA

ATENTAMENTE OS GESTOS E MOVIMENTOS DO OUTRO CORPO NEGRO QUE EMPUNHA A ENXADA. TENTA IMITAR. ENTRE ERROS E ACERTOS, CONSEGUE UMA SINCRONIA PERFEITA.

CENA VII: Condicionando Reflexos

AMBIENTAÇÃO: ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO *hightec*. SONS: SILÊNCIO ABISSAL, QUEBRADO PELOS RUÍDOS PRODUZIDOS PELOS CORPOS E MATERIAIS EM CENA. DOIS CORPOS NEGROS SINCRONIZADOS, TRAJANDO UMA TANGA E UM CHAPÉU DE PALHA, EMPUNHAM UMA ENXADA CADA. DESFEREM CINCO ENXADADAS NO CHÃO, COLOCAM A ENXADA SOBRE OS OMBROS, AVANÇAM DOIS PASSOS, DESFEREM OUTRAS CINCO ENXADADAS, COLOCAM A ENXADA SOBRE OS OMBROS, AVANÇAM DOIS PASSOS. GESTOS E MOVIMENTOS SÃO REPETIDOS PELOS DOIS CORPOS NEGROS DE UM EXTREMO A OUTRO ESPAÇO. A SINCRONIA É PERFEITA. EXTENUADOS, OS DOIS CORPOS NEGROS SINCRONIZADOS INTERROMPEM A MOVIMENTAÇÃO. RELAXAM. ENTRA O FEITOR COM O BLOCO. OS DOIS CORPOS NEGROS IMEDIATAMENTE PENDEM AS MÃOS DA MANEIRA CORRETA. ENTRA O FEITOR COM A VARA. OS DOIS CORPOS NEGROS IMEDIATAMENTE EMPUNHAM AS ENXADAS. RETOMAM OS GESTOS E MOVIMENTOS ANTERIORES. OS FEITORES SAEM.

CENA VIII: Torturante

AMBIENTAÇÃO: ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO *hightec*. SONS: SILÊNCIO ABISSAL, QUEBRADO PELOS RUÍDOS PRODUZIDOS PELOS CORPOS E MATERIAIS EM CENA. DEZ CORPOS NEGROS SINCRONIZADOS,

TRAJANDO UMA TANGA E UM CHAPÉU DE PALHA, EMPUNHAM UMA ENXADA CADA. DESFEREM CINCO ENXADADAS NO CHÃO, COLOCAM A ENXADA SOBRE OS OMBROS, AVANÇAM DOIS PASSOS, DESFEREM OUTRAS CINCO ENXADADAS, COLOCAM A ENXADA SOBRE OS OMBROS, AVANÇAM DOIS PASSOS. ENTRAM DOIS AUXILIARES DO FEITOR. COLOCAM O TRONCO NO CENTRO DO ESPAÇO. DOIS OUTROS AUXILIARES DO FEITOR CONDUZEM UM ESCRAVO RUMO AO TRONCO. OS PULSOS E OS TORNOZELOS DO ESCRAVO SÃO AMARRADOS NO TRONCO. OS QUATRO AUXILIARES DO FEITOR SAEM. OS DEZ CORPOS NEGROS SINCRONIZADOS CONGELAM OS GESTOS E OS MOVIMENTOS, TODOS OS OLHOS VOLTADOS PARA O CORPO DO ESCRAVO IMOBILIZADO NO TRONCO. ENTRAM O FEITOR COM O BLOCO E O FEITOR COM A VARA.

FEITOR COM O BLOCO - (CONSULTA O BLOCO) Um! (O FEITOR COM A VARA RETIRA A CHIBATA DA CINTURA. DESFERE A PRIMEIRA CHIBATADA NAS NÁDEGAS DO ESCRAVO)

Dois! (CHIBATADA)

Três! (CHIBATADA)

Quatro! (CHIBATADA)

Cinco! (CHIBATADA)

A CONTAGEM SEGUE ATÉ TRINTA, SEM PAUSAS. NA TRIGÉSIMA CHIBATADA OS FEITORES PARAM, BEBEM, COMEM, DESCANSAM, FUMAM. OS DEZ CORPOS SINCRONIZADOS, OLHOS FIXOS NO CORPO DO ESCRAVO, ESBOÇAM PEQUENA MOVIMENTAÇÃO. O FEITOR COM O BLOCO LEVANTA-SE. IMEDIATAMENTE OS DEZ CORPOS PENDEM AS MÃOS, EM SINCRONIA PERFEITA. O FEITOR

COM A VARA LEVANTA-SE. IMEDIATAMENTE OS DEZ CORPOS SINCRONIZADOS REINICIAM OS GESTOS E MOVIMENTAÇÕES ANTERIORES. A CONTAGEM E AS CHIBATADAS RECOMEÇAM, INDO ATÉ SESSENTA. AS NÁDEGAS E AS COSTAS DO ESCRAVO NO TRONCO SANGRAM. OS FEITORES SAEM, UM DELES EXAUSTO. O CORPO DO ESCRAVO ATADO AO TRONCO MAL CONSEGUE SE MANTER EM PÉ. DOIS DOS NEGROS SINCRONIZADOS INTERROMPEM SEU AFAZER. LIBERTAM O ESCRAVO AÇOITADO. ENSINAM-NO A ENTRAR EM SINCRONIA. O ESCRAVO AÇOITADO MOSTRA DIFICULDADES PARA MANTER-SE EM PÉ. É APOIADO PELOS DOIS NEGROS SINCRONIZADOS. O ESCRAVO APRENDE PENDER CORRETAMENTE AS MÃOS. PASSA UM AUXILIAR DE FEITOR. OS DOIS NEGROS SINCRONIZADOS REINTEGRAM-SE IMEDIATAMENTE AO RESTANTE DO GRUPO. O AUXILIAR DE FEITOR ENTREGA UMA ENXADA AO ESCRAVO AÇOITADO E SAI. O ESCRAVO AÇOITADO OBSERVA A ENXADA, OS GESTOS E MOVIMENTOS DO GRUPO. ENTRA EM SINCRONIA.

CENA IX: Estamos bem conversados

UM GRUPO NUMEROSO DE ESCRAVOS É CONDUZIDO AO ESPAÇO. ENTRA O FEITOR COM O BLOCO E IMEDIATAMENTE TODOS OS COMPONENTES DESTE GRUPO FENDEM AS MÃOS DE MANEIRA CORRETA. ENTRA O FEITOR COM A VARA E IMEDIATAMENTE TODO O GRUPO REALIZA, MECANICAMENTE, OS GESTOS E MOVIMENTOS DE DESFERIR CINCO ENXADADAS NO CHÃO, COLOCAR AS ENXADAS (IMAGINÁRIAS) SOBRE OS OMBROS, AVANÇAR DOIS PASSOS. O SOM DAS ENXADAS AUSENTES É REPRODUZIDO PELAS BOCAS DOS ESCRAVOS. A MOVIMENTAÇÃO, EM DIVERSAS DIREÇÕES E SENTIDOS, É DESORDENADA. O FEITOR COM A VARA, INSATISFEITO COM O QUE VÊ, DESFERE SOCOS, PONTAPÉS E

CHIBATADAS NOS CORPOS DESTE GRUPO DE ESCRAVOS.
FINALMENTE A SINCRONIA PERFEITA É OBTIDA.

CENA X: Fêmea dá trabalho

AMBIENTAÇÃO: ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO *hightec*. SONS: ENXADAS CONTRA O CHÃO, INTERVALO DE DOIS PASSOS, ENXADAS CONTRA O CHÃO... QUATRO AUXILIARES DE FEITOR CONDUZEM UMA ESCRAVA JOVEM, DESPIDA, AO CENTRO DO ESPAÇO. A ESCRAVA JOVEM SE DEBATE E GRITA. OS AUXILIARES DO FEITOR PRECISAM USAR DE MUITA FORÇA FÍSICA PARA MANTÊ-LA DOMINADA. O FEITOR COM O BLOCO E O FEITOR COM A VARA ENTRAM, OBSERVAM. A PRESENÇA DE AMBOS NÃO MODIFICA O COMPORTAMENTO DA ESCRAVA QUE CONTINUA SE DEBATENDO, GRITANDO, MORDENDO OS AUXILIARES DE FEITOR QUE A DOMINAM. O FEITOR COM A VARA ESBOFETEIA A ESCRAVA. A ESCRAVA SE DEBATE AINDA MAIS. O FEITOR COM O BLOCO E O FEITOR COM A VARA SAEM. OS AUXILIARES DE FEITOR USAM DE MAIS FORÇA FÍSICA. IMOBILIZAM A ESCRAVA. DEITAM-NA NO CHÃO. REVEZAM-SE NAS POSIÇÕES PARA MANTE-LA IMOBILIZADA. UM DE CADA VEZ, ORDENADAMENTE, A COBRE. A CADA INVASÃO SEXUAL A ESCRAVA JOVEM EMITE GRITOS E UIVOS LANCINANTES. CESSAM OS SONS DAS ENXADAS CONTRA O CHÃO. SILÊNCIO ABISSAL. OS AUXILIARES DE FEITOR DÃO-SE POR SACIADOS. LIBERAM OS MOVIMENTOS DE ESCRAVA JOVEM. A ESCRAVA JÁ NÃO GRITA NEM SE DEBATE. GEME E SE CONTORCE. OS AUXILIARES DE FEITOR SAEM. A ESCRAVA PRECISA SE ESFORÇAR PARA COLOCAR-SE EM PÉ. CAMBALEIA. UM ESCRAVO, EM UM LOCAL DISCRETO DO ESPAÇO, OBSERVOU TUDO. SAI DE SEU ESCONDERIJO. AMPARA A ESCRAVA. A ESCRAVA DESVENCILHA-

SE. CAMBALEIA. ERRA NO ESPAÇO. CAVOCA O CHÃO. COME TERRA.

ES CRAVA JOVEM - Variá oturi kuipa anguta. Anguta varia oturi. Anguta kuenda kuipa.

O ESCRAVO OBSERVA A ESCRAVA JOVEM ALIMENTAR-SE. OLHOS VIDRADOS, MANTÉM DISTÂNCIA DELA. O CORPO DA ESCRAVA CONVULSIONA-SE ATÉ QUEDAR-SE IMÓVEL. O ESCRAVO APROXIMA-SE. CONSTATA QUE NÃO HÁ MAIS VIDA NO CORPO DA ESCRAVA. CARREGA-O PARA FORA DO ESPAÇO.

CENA XI: Machos dão trabalho

AMBIENTAÇÃO: ESPAÇO VAZIO. SONS: ATABAQUE. UM NUMEROSO GRUPO COMPOSTO POR ESCRAVOS E ESCRAVAS DANÇAM AO SOM DE ATABAQUES PERCUTIDOS POR DOIS NEGROS ROBUSTOS. ENTRAM CÔNEGO NICOLAU E UM SENHOR DE ESCRAVOS ACOMPANHADOS POR ALGUNS AUXILIARES DE FEITOR ARMADOS. OBSERVAM A MOVIMENTAÇÃO. O SENHOR DE ESCRAVOS PRESTA ATENÇÃO ESPECIAL EM UMA NEGRA QUE REQUEBRA COM GRANDE DESENVOLTURA. CÔNEGO NICOLAU PUXA O SENHOR DE ESCRAVOS PELO BRAÇO.

CÔNEGO NICOLAU - É bom que se tomem providências sobre o hábito de rodas de batuque. Divirtam-se os negros, mas de modo a não perturbarem o sossego público e a não nos darem como espetáculo a coreografia africana, um tanto erótica e por isso pouco própria para os quadros públicos.

CÔNEGO NICOLAU PUXA O SENHOR DE ESCRAVOS PELO BRAÇO. O SENHOR DE ESCRAVOS, A CONTRAGOSTO, ACOMPANHA CÔNEGO NICOLAU. AMBOS SAEM. OS AUXILIARES DE FEITOR PERMANECEM EM GUARDA. OCUPAM PONTOS ESTRATÉGICOS DO ESPAÇO. ENTRAM O FEITOR COM O BLOCO E O FEITOR COM A VARA. O FEITOR COM O BLOCO LÊ O BLOCO. O FEITOR COM A VARA PRESTA ATENÇÃO ESPECIAL NA NEGRA QUE REQUEBRA COM DESENVOLTURA. O FEITOR COM A VARA ESTENDE A MÃO PARA ACARICIAR O SEIO DA NEGRA. SEU GESTO É RECEBIDO POR UMA MORDIDA. OS SONS DE ATABAQUE E A DANÇA CESSAM. O FEITOR COM A VARA GRITA DE DOR E SE AFASTA.

FEITOR COM O BLOCO - Pendam as mãos !

ALGUNS ESCRAVOS E ESCRAVAS PENDEM IMEDIATAMENTE AS MÃOS. OUTROS E OUTRAS NÃO OBEDECEM.

FEITOR COM O BLOCO - Pendam as mãos!!!

OS DOIS NEGROS ROBUSTOS PERCUTEM OUTROS SONS NOS ATABAQUES. O FEITOR COM A VARA EMPUNHA A CHIBATA. OS AUXILIARES DE FEITOR ENSARILHAM AS ARMAS. OS ESCRAVOS E ESCRAVAS COM AS MÃOS PENDIDAS SINCRONIZAM-SE IMEDIATAMENTE NOS GESTOS E MOVIMENTOS DAS CINCO ENXADAS. OS DEMAIS ESCRAVOS E ESCRAVAS MOVIMENTAM-SE SEGUNDO OS NOVOS SONS DOS ATABAQUES. O FEITOR COM O BLOCO DESFERE UMA CHIBATADA NA ESCRAVA QUE O MORDEU. A ESCRAVA CAI. CAVOCA O CHÃO. COME TERRA.

FEITOR COM O BLOCO - (LÊ O BLOCO) Elas comem terra para morrer. Põe a focinheira!

DOIS AUXILIARES DE FEITOR AVANÇAM. DOMINAM A ESCRAVA. COLOCAM-LHE A FOCINHEIRA. A ESCRAVA SE DEBATE. OS AUXILIARES DE FEITOR RETORNAM ÀS SUAS POSIÇÕES ESTRATÉGICAS. A ESCRAVA TENTA LIBERTAR-SE DA FOCINHEIRA. O FEITOR COM A VARA DESFERE MAIS CHIBATADAS NA ESCRAVA. UM DOS NEGROS NÃO SINCRONIZADOS AVANÇA. COM UM GOLPE DE CAPOEIRA DERRUBA O FEITOR COM A VARA. É ABATIDO POR TIROS DISPARADOS PELOS AUXILIARES DE FEITOR. OS NEGROS SINCRONIZADOS ENCOLHEM-SE EM UM CANTO DO ESPAÇO. OS NEGROS NÃO SINCRONIZADOS AVANÇAM CONTRA OS AUXILIARES DE FEITOR. A LUTA É SANGRENTA. ENQUANTO ALGUNS NEGROS LUTAM CONTRA OS AUXILIARES DE FEITOR, OUTROS DEDICAM-SE A MASSACRAR O FEITOR COM O BLOCO E O FEITOR COM A VARA. OS NEGROS NÃO SINCRONIZADOS SOBREVIVENTES FOGEM, PERSEGUIDOS PELOS AUXILIARES DE FEITOR SOBREVIVENTES. O ESPAÇO FICA SALPICADO POR MUITOS CORPOS DE NEGROS E AUXILIARES MORTOS. OS NEGROS SINCRONIZADOS RETOMAM, POR BREVE INSTANTE OS GESTOS E MOVIMENTOS DAS CINCO ENXADADAS. INTERROMPEM SEUS AFAZERES. CARREGAM OS CORPOS MORTOS PARA FORA DO ESPAÇO.

CENA XII: Canto a Pranto

AMBIENTAÇÃO: TELÃO DE PROJEÇÃO DE VÍDEO. AMBIENTAÇÃO NO TELÃO: ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO *hightec*. SONS: SILÊNCIO ABISSAL. TODA A CENA É PROJETA DA.

NEGRO IDOSO - (CANTA)

Cada vez que o galo canta
no arretirado onde eu moro
quando me aperta a saudade
corro no terreiro e choro.

É hora
não chora
Dona Margarida
arruma as troxa e vamo embora.
Si ocê num é flor de norte
pode sempre ir pro verão.
Rosa branca no jardim
junto com manjeriçãõ.

É hora
Não chora
Dona Margarida
arruma as troxa e vamo embora.
Manhã eu vô mimbora
não posso levá ninguém.
Quem vai, leva saudade
quem fica, saudade tem.

É hora
não chora
Dona Margarida
arruma as troxa e vamo simbora.
O peito tá meio trancado. Éta peito véio! Tô meio trancado. Constipado.
Sinão eu cantava mais. (PAUSA) Tem outras coisa aí prá gente tirá, né?
(PAUSA) Bão, bão, é quando tá batendo um bumbo. Aí tá de acordo. Vai
vindo de punhado, né? (PAUSA) Dá uma ligada aí prá nós vê como ficô.

CENA XIII: Te vi lesão

AMBIENTAÇÃO: TELÃO DE PROJEÇÃO DE VÍDEO. SILÊNCIO ABISSAL. ENTRA NEGRO IDOSO. POSTA-SE NO CENTRO DO ESPAÇO. OBSERVA O TELÃO. VÊ, PROJETADA, A REPETIÇÃO INTEGRAL DA CENA ANTERIOR.

NEGRO IDOSO - Dita! Vem cá vê isso aqui.

ENTRA UMA NEGRA IDOSA ESCOLHENDO FEIJÃO EM UMA BACIA.
OBSERVA O TELÃO.

NEGRA IDOSA - Que qui cê tá fazendo lá, Távio?

NEGRO IDOSO - Fica quieta. Vámo vê.

NEGRA IDOSA - Cê tá aqui e cê tá lá. Cumo é qui pódil!

NEGRO IDOSO - Si tivesse bumbo ficava bão.

NEGRA IDOSA - Ih, Táviol parece sombração.

NEGRO IDOSO - Qué isso Dita? Eu?

NEGRA IDOSA - Cê aqui não. Cê lá parece.

NEGRO IDOSO - Tô fingindo que tô feliz.

NEGRA IDOSA - Qué um copo d'água?

NEGRO IDOSO - Fiz um acordo com Nossa Senhora Aparecida.

NEGRA IDOSA - Prá num bebê água?

NEGRO IDOSO - Prá me levá até o fim.

NEGRA IDOSA - Fim di quê?

NEGRO IDOSO - Fica com essa gente linda.

NEGRA IDOSA - Que gente?

NEGRO IDOSO - Essa gente.

NEGRA IDOSA - Véio! Fico véio! Ficô assanhado.

NEGRO IDOSO - Véia! É só fica bicho!

NEGRA IDOSA - Ué! Acabo? (OLHA PARA OS CHUVISCOS DO TELÃO)

NEGRO IDOSO - O peito tá meio trancado.

NEGRA IDOSA - Vamo morça. (SAEM)

CENA XIV: Jornal Regional

AMBIENTAÇÃO: TELÃO PROJEÇÃO DE VÍDEO.

APRESENTADOR - O Cafundó é uma aldeia habitada por negros.

APRESENTADORA - Todos os negros brasileiros possuem ascendentes escravos.

APRESENTADOR - O Cafundó dista cerca de cento e quarenta quilômetros da capital do Estado de São Paulo.

APRESENTADORA - Esquecido do mundo e livres das influências de qualquer publicação, o bairro do Cafundó conserva ainda intactas as histórias amargas do tempo da escravidão.

APRESENTADOR - As histórias amargas do tempo da escravidão são passadas de geração para geração, nas noites varadas no terreiro ou nas conversas ao pé do fogo. (CORTE PARA ANACLETO BEIRAS, CINQUENTÃO GRISALHO.)

ANACLETO - No dia dez de março de mil novecentos e setenta e oito fui até o bairro do Cafundó, no Município de Salto de Pirapora. O bairro do Cafundó fica a uns dez ou doze quilômetros no vale do alto do Sarapu, próximo ao bairro da Barra. É um bairro originariamente só de negros, hoje com alguma mescla de pardos. Entre si se comunicam através de um linguajar bárbaro, uma espécie de caçange ininteligível para os não iniciados, misturados com resmungos e termos do dialeto caipira. (CORTE PARA O NEGRO IDOSO).

NEGRO IDOSO - Tata Cafundó corima quenda matumbo, maçangue, chipoquê e pungo. Tata Cafundó canguru nani.

APRESENTADORA - O pessoal do Cafundó trabalha plantando mandioca, arroz, feijão e milho. O pessoal do Cafundó não cria porcos. (CORTE PARA JOSUÉ JUNQUEIRA, ESTUDIOSO)

JOSUÉ JUNQUEIRA - Baseando-se nos sufixos das palavras até agora conhecidas, pode-se garantir que se trata de um dialeto africano, que sofreu algumas

corruptelas no contato com o linguajar caboclo. Trata-se de um dialeto do Congo, de onde vieram os escravos de região de Sorocaba.

O OLHO DA CÂMERA AVANÇA. NÃO SE VÊ PLANTAÇÕES EM TORNO DOS CASEBRES, QUE GUARDAM RESPEITOSA DISTÂNCIA ENTRE UM E OUTRO. NENHUMA IMAGEM DE GALINHAS OU QUALQUER AVE. SÓ CACHORROS E GATOS. AS MORADIAS FICAM SEMI-EMBUÇADAS NO MEIO DO MATAGAL. À MEDIDA QUE A CÂMERA AVANÇA, REVELAM-SE ENCRUZILHADAS, TRILHAS QUE VÃO DAR A OUTROS CUBÍCULOS. VÊ-SE UM CAPÃO DE MATO ALTO MISTURADO COM ÁRVORES FRUTÍFERAS SEMI-MORTAS: VELHAS LARANJEIRAS, AMEIXEIRAS, GOIABEIRAS, TOUCEIRAS DE FIGO-DA-ÍNDIA, MANDACURUS E ESPÉCIES SILVESTRES, AROEIRAS, CAMBARÁS. TUDO APARENTA DECADÊNCIA E ABANDONO. A CÂMERA AVANÇA EM DIREÇÃO À PORTA DE UM CASEBRE. CORTE PARA O INTERIOR DO CASEBRE. NO INTERIOR DO CASEBRE A NEGRA IDOSA E UMA NEGRA JOVEM COMEM FEIJÃO COM FARINHA. O NEGRO IDOSO FUMA UM CIGARRO DE PALHA.

NEGRA IDOSA - Vamo morça Távio?

NEGRO IDOSO - Tá poca hora inda, Dita. (CANTAROLA. A NEGRA JOVEM BEBE UM GOLE DE ÁGUA EM UMA CANECA DE LATA)

NEGRA IDOSA - Meu bisavô foi tirado dos seus pai. Por mais bondade que existisse na fazenda, o escravo era sempre muito judiado, trabalhando como um burro ou como um boi que puxa carroça. E quando tentava fugi, bebiã pinga ou trabalhavam mal, saiam da ordem, apanhavam até sangrar e morrer. Os que conseguiam fugir e não eram capturados, acabavam morrendo no mato. Eles se enforcavam num galho de árvore ou se atiraram de um rio.

NEGRO IDOSO - Minha mãe morreu cum cento e quatro ano. Nasceu e criou aqui. Nosso avô veio da África. Foi robado da África.

NEGRO IDOSA - Naquele tempo robavam os preto da África.

NEGRO IDOSO - Êle saiu de lá quando tavam prantano milho. Chegô aqui quando tavam coiendo milho. Ficô seis meis no barco.

NEGRA IDOSA - Naquele tempo os barco era pur bandera. O barco que trazia os preto prá cá era pur bandera. Quando o barco parava, ficava naquele lugar inté qui o vento desse certo. Sinão, disnortiava.

ENTRA UM ADOLESCENTE PARDO, ESBAFORIDO.

ADOLESCENTE - Vô! Os hómi do Tiburcio tão tudo lá em cima do morro, rodiano. Eles tão tudo di ispingarda, Vô!

O NEGRO IDOSO E A NEGRA IDOSA SE ENTREOLHAM.

NEGRA JOVEM - Dexa, que eu lavo a loça, vô.

CENA XV: Carga Pesada

AMBIENTAÇÃO: ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO *hightec*. SONS: GAIVOTAS, MARÉS, RANGER DE MADEIRAME. EM UMA DAS EXTREMIDADES DO ESPAÇO, NUMEROSO GRUPO COMPOSTO POR CORPOS NEGROS É CONTROLADO POR CAÇADORES DE AFRICANOS. NO CENTRO DO ESPAÇO POSTAM-SE O MERCADOR DE AFRICANOS E SEUS AUXILIARES. UM AUXILIAR DO MERCADOR EMPUNHA UMA HASTE METÁLICA EM CUJA EXTREMIDADE LÊ-SE O LOGOTIPO DO MERCADOR DE AFRICANOS. CADA CORPO NEGRO APRESENTADO PELOS CAÇADORES DE AFRICANOS É MINUSCIOSAMENTE EXAMINADO PELO MERCADOR DE AFRICANOS. OS CORPOS NEGROS APROVADOS NO EXAME SÃO SEGUROS POR AUXILIARES DE MERCADOR E RECEBEM NOS BRAÇOS O LOGOTIPO EM BRASA.

OS CORPOS NEGROS REPROVADOS NO EXAME SÃO DEVOLVIDOS AOS CAÇADORES DE AFRICANOS. A REAÇÃO DOS CORPOS NEGROS AO LOGOTIPO RECEBIDO É DIFERENCIADA: ALGUNS GEMEM, OUTROS URRAM. HÁ OS QUE NÃO EMITEM SONS. OS CORPOS NEGROS QUE MAIS EXIGEM EMPENHO DOS AUXILIARES DO MERCADOR DE AFRICANOS SÃO OS CORPOS NEGROS INFANTIS, POIS SE DEBATEM MUITO E GRITAM DEMAIS. O MERCADOR DE AFRICANOS, DURANTE A AVALIAÇÃO DE CADA CORPO NEGRO, SE DETÉM PARTICULARMENTE NO EXAME DO ÓRGÃO VIRIL DOS MACHOS E DOS QUADRIS DAS FÊMEAS. ALGUNS MERECEM APROVAÇÃO ESPECIAL.

MERCADOR DE AFRICANOS - Bom. Muito bom para procriação.

UM CORPO NEGRO INFANTIL E UM CORPO NEGRO DE FÊMEA SÃO AVALIADOS CONJUNTAMENTE.

MERCADOR DE AFRICANOS - (DEPOIS DE AVALIAR O CORPO NEGRO INFANTIL) Bom. Muito bom. Serve.

O CORPO NEGRO INFANTIL RECEBE O LOGOTIPO E É ADICIONADO AO GRUPO DOS CORPOS NEGROS APROVADOS.

MERCADOR DE AFRICANOS - (DEPOIS DE EXAMINAR, COM MINÚCIAS GINECOLÓGICAS, O CORPO NEGRO DA FÊMEA.)

Imprestável (DEVOLVE O CORPO AOS CAÇADORES DE AFRICANOS.)

A SEPARAÇÃO DA MÃE E DA CRIA PROVOCA NOS RESPECTIVOS CORPOS FORTES REAÇÕES. OS AUXILIARES DO MERCADOR DE AFRICANOS UTILIZAM MAIORES

EMPENHO E ENERGIA PARA CONTROLAR OS DOIS CORPOS REBELDES. A SITUAÇÃO RETORNA À NORMALIDADE COM O CORPO NEGRO FÊMEA INDOMÁVEL, SENDO CHICOTEADO ATÉ A INÉRCIA PELOS CAÇADORES DE AFRICANOS E O CORPO NEGRO INFANTIL ENCONTRANDO ALGUM CONFORTO JUNTO A OUTROS CORPOS NEGROS APROVADOS. CONCLUE-SE O NEGÓCIO. OS CAÇADORES DE AFRICANOS RECEBEM SEU PAGAMENTO. SAEM TANGENDO OS CORPOS NEGROS REPROVADOS. O CORPO DA MÃE SEPARADA DA CRIA PRECISA SER ARRASTADO. SAEM O MERCADOR DE AFRICANOS E SEUS AUXILIARES. SILÊNCIO ABISSAL. OS CORPOS NEGROS APROVADOS ESPALHAM-SE PELO ESPAÇO. NOVOS CORPOS NEGROS MACHOS, FÊMEAS E INFANTIS, JÁ MARCADOS PELO LOGOTIPO DO MERCADOR DE AFRICANOS, OCUPAM O ESPAÇO ATÉ ABARROTÁ-LO.

VOZ OFF 1 - A carga está completa?

VOZ OFF 2 - A metragem cúbica ainda não! Mas a tonelagem está no limite! **VOZ OFF 1** - Levantar âncoras!!! (SILÊNCIO ABISSAL) ZARPAR!!!

SONS DE GAIVOTAS, MARÉS, RANGER DE MADEIRAME.

CENA XVI: É só amor

AMBIENTAÇÃO: ESPAÇO VAZIO. SONS SILVESTRES. ENTRA CORRENDO A NEGRA JOVEM, MAIS JOVEM AINDA, DESCALÇA, VESTIDO SIMPLES. FINGE SE ESCONDER EM ALGUM PONTO DO ESPAÇO. ENTRA UM NEGRO JOVEM, DESCALÇO, CALÇAS *jeans* RASGADA, SEM CAMISA; SIMULA ESTAR À PROCURA DE ALGUÉM. FINGE NÃO VER A NEGRA JOVEM. O NEGRO JOVEM APROXIMA-SE, DE COSTAS, DA NEGRA JOVEM.

IRACEMA - (GRITA) Achô!

JOÃO - (EXAGERA O SUSTO) Passô o soluçol

AMBOS GARGALHAM. JOÃO RETIRA DO EMBORNAL DUAS BANANAS. OFERECE UMA A IRACEMA. SENTAM-SE. DESCASCAM AS BANANAS. COMEM-NAS. COM UM PEDAÇO DE CARVÃO JOÃO DESENHA NO CHÃO UMA QUADRA DE AMARELHINHA. UTILIZANDO PARTE DA CASCA DE UMA DAS BANANAS, JOÃO E IRACEMA BRINGAM DE AMARELHINHA. DURANTE A BRINCADEIRA DISCUTEM MUITO, UM ACUSANDO O OUTRO DE TER "QUEIMADO". INTERROMPEM A BRINCADEIRA, OFEGANTES.

IRACEMA - Kuenda vavuru no vissó?

JOÃO - Kuendo. (SEGURA A MÃO DE IRACEMA) O homem pode encostar a boca na boca de uma mulher?

IRACEMA - Primeiro a lição de casa.

JOÃO - Enjó.

IRACEMA - Vou por o feijão no fogo.

JOÃO - Kuendá chipoqué no andar.

IRACEMA SOLTA A MÃO DE JOÃO.

IRACEMA - João, eles vão acabar com o Cafundó.

JOÃO - Vai querer falar disso agora? (ENLAÇA IRACEMA)

IRACEMA - (DESVENCILHA-SE) Quero. quero falar disso agora. Tio Távio tá velho. Tia Dita também. Quero falar disso agora. E quero saber o que você tá achando disso tudo.

JOÃO - Acho que quero casar. Casar com você.

IRACEMA - (IGNORA A RESPOSTA) Já acabaram com a tua raça lá no Caxambu. Tão fazendo a mesma coisa com a gente aqui do Cafundó. Vocês herdaram as terras do Caxambu. Tomaram tudo. Nós herdamos as terras do Cafundó. Estão tomando o Cafundó também. Reparou que as cercas de arame

ferpado tão avançando? Agora, se a gente atravessa o rio, vem os capanga do Fuad e diz que a gente tá invadindo.

JOÃO - É. Reparei. No Caxambu mataram meu irmão. Não teve mais jeito da gente ficar lá. Aí minha mãe e os filhos que sobraram vieram cá pro Cafundó. Os pretos tinham bastante terra no Caxambu. Os fazendeiros tomaram tudo.

IRACEMA - Não pode deixar eles tomar esse restinho do Cafundó. O rio era nosso. Até bem prá lá do rio, tudo era nosso. Eles não pára de avançar a cerca. Daquí a pouco as cercas já vão tá varando dentro de casa.

JOÃO - Vão não. Eu e meus irmão tamo tudo de prontidão.

IRACEMA - Tão querendo acabá com a nossa raça.

JOÃO - Mataram um irmão meu. Agora tem que cutaro pa Jambí e kwipá tata cafombi.

IRACEMA - Tá vendo como não dá prá casar? Tá vendo como tem que falar disso agora?

JOÃO - Cema, será que e gente é gente?

IRACEMA - Gente é gente.

JOÃO - (OLHAR FIXO EM IRACEMA) Sô bicho que quer virar bicho.

IRACEMA - Que qui cê tá fazendo?

JOÃO - (COM DIFICULDADES PARA ABRIR A BRAGUILHA DA CALÇA) O diabo desse zípe tá emperrado.

IRACEMA - Gente é gente, João. Toda essa terra era nossa. Quando os arame começaram chegar? Não se tem lembrança. Vem do tempo das bisavós. Vinha o povo de fora, eles diziam que era nosso. Não adiantava. Chegava mais arame. As bisavós se foram. Então as avós dizia que e terra era nossa. Não adiantava. Vinha mais arame. Agora, com sua mãe, veio arame e veio o tiro que levou seu irmão e encerrou com o Caxambu. Não pode ter mais arame.

JOÃO - (INTERROMPE A LUTA COM O ZÍPER DA CALÇA.) É. Lá no Caxambu foi que nem tão fazendo no Cafundó. Faziam os buraco, fincavam os mourão mais prá frente, estendiam os arame. Minha mãe já tava com medo porque os preto vizinho nosso iam tudo se mudando. Meu irmão foi reclamá. Foi dizer que

ali não era terra da fazenda deles. Era terra nossa, herdada da bisavó. Num teve conversa. Voltô carregado prá casa, já morto. Daquele dia em diante a mãe fico diferente. Acho que ela morreu junto com meu irmão.

IRACEMA - Essa sina dos preto não tá certa. Nem sina é. E se for, tem de mudar.

JOÃO - Ô Cema! Mais o que qui vai dá prá gente fazê? Já tamo tudo de prontidão. Dormi, já num dorme mais direito. Nós fica tudo cos óio arregalado até a hora do cumbi do téque ir embora. Variá? Variá nani. De que jeito! Kwipa osangi, junta com chipoquê, oruguangi, mungo, kuenda no andaru. Tenta socá a prontidão. Num dianta .A prontidão num deixa apreciá a comida. Nós tá tudo nos nervo, Cema.

IRACEMA - Depois que mataram esse um nosso em Caxambu vocês ficaram tudo atrapalhado.

JOÃO - E não é prá ficá? Fizeram enganação coa gente.

IRACEMA - Vocês assinaram uns papel.

JOÃO - Mas a gente é fraco na escrita. Foi enganação. Perdemo o Caxambu e ainda mataram meu irmão.

IRACEMA - Só ficar de prontidão não adianta. Ficá nos nervo é pior. Tem de se armar.

JOÃO - Tudo nós tá armado.

IRACEMA - Lepó, orofim, tenhora...

JOÃO - Que qui cê qué?

IRACEMA - Oqueri.

JOÃO - Onde arranjà?

IRACEMA - Sirvo prá qué?

JOÃO - (LUTA NOVAMENTE COM O ZÍPER) Óia só como que tòi! Num tô cabendo dentro das calça.

IRACEMA - (IGNORA A IMPERTINÊNCIA) Gente é gente João. Kuenda a caméria do tata na caméria da anguta.

JOÃO ABANDONA O ZÍPER. ENCOSTA SUA BOCA NA BOCA DE IRACEMA. JOÃO RI.

IRACEMA - Que foi?

JOÃO - Fez cócega no moshinga.

IRACEMA SEGURA A CABEÇA DE JOÃO. AS DUAS BOCAS ENCOSTAM-SE NOVAMENTE. PACIENTEMENTE E SEM DIFICULDADES IRACEMA ABRE O ZÍPER DA CALÇA DE JOÃO. JOÃO ERGUE IRACEMA NOS BRAÇOS. IRACEMA NÃO USA QUALQUER PEÇA DE VESTUÁRIO SOB O VESTIDO SIMPLES. IRACEMA ENLAÇA O PESCOÇO DE JOÃO. JOÃO CARREGA IRACEMA PARA UM CANTO DO ESPAÇO. JOÃO DEITA-SE SOBRE IRACEMA E A PENETRA.

IRACEMA - (ENQUANTO É PENETRADA) Te quero sempre assim: boi bravo. (GEME) Escorre água salgada dos meus olhos. Não estou na regra de escorrer sangue de mim, doce João. Você está pondo uma criança aqui dentro. Uma criança açúcar, uma criança mel. Criança coentro. (GEME). Te quero sempre assim: cavalo. Assim: alazão. Assim: alado. Quero ver teu coice arrebrandando o arame. Tua foice derrubando o mourão, querido mouro, doce João. Que lidere o espraiar de nosso enxame. (GEMIDO DE DOR) Ai, João, tá doendo!

JOÃO - (INTERROMPE O MOVIMENTO DOS QUADRIS) Quer que eu pare um pouco?

IRACEMA - Nunca vou te querer parado. Você é meu arado. Te quero rompendo a terra, revirando o chão, preparando o terreno. (JOÃO REINICIA O MOVIMENTO DOS QUADRIS) Encontraremos o ninho. Te quero bugre. Quero brincar de catar sol, brincar de catar lua, brincar de catar chuva, brincar de catar vento. (GEME DE PRAZER) A vida corre rente aos dias e noites plácidos dos pagãos. O corpo sua extenuado. A vida corre, querido João. (GEME DE DOR) Lute, João, lute. (GEME DE PRAZER) Não pense em morte.

Não pense no exercício dos bélicos que se unem em armadas. Quero ouvir tua voz! (JOÃO URRRA) Te quero nos meus braços. Me quero nos teus braços. Te quero nos braços de minha vontade. Te quero nos passos dos meus receios. Te quero nos meus meios de manter-me em mim.

URRO PROLONGADO DE JOÃO. SEU CORPO DESABA SOBRE O DE IRACEMA. IRACEMA ENLAÇA A CABEÇA DE JOÃO.

IRACEMA - Te quero assim: urso. Como te quero.

JOÃO - Tô ouvindo.

IRACEMA - Tá ouvindo o quê?

JOÃO - Tô ouvindo que tem gente aí dentro.

IRACEMA - (DESVENCILHA-SE DE JOÃO. APALPA O VENTRE) Aqui?

JOÃO - É. (AFASTA-SE DE IRACEMA)

IRACEMA - Que foi?

JOÃO - Tô cismado.

IRACEMA - Com que?

JOÃO - Bicho é bicho. Bicho não tem dengo. É desgostoso. O feitio do bicho é a fera. Bicho não serve prá ser cativo. Dá pinote. (LEVANTA AS CALÇAS) Sentiu algum alguma coisa?

IRACEMA - (APALPA O VENTRE) Ainda não.

JOÃO - Tô falando do mato. Tem gente aí no mato.

IRACEMA - Deve ser o Tide. Ele sempre fica de olho quando a gente sai. Êta moleque capeta! Acho que ele viu tudo.

JOÃO - Se ele ficô aí amoitado espiando a gente, eu racho aquele cabeça de guanchana.

IRACEMA - (APALPA O VENTRE) Tô sentindo. Tem kamanacu aqui.

JOÃO - É. Não pode dexá eles avançá com o arame. Sinão vai ficá muito apertado aqui no Cafundó.

ENTRA UM ADOLESCENTE PARDO, ESBAFORIDO.

ADOLESCENTE - Cema! João! Os hómi do Tibúrcio tão tudo lá em cima do morro, rodiano.
Eles tão tudo de ispingarda, Cema!

IRACEMA - Não falei?

JOÃO - Só que desta veis não vai sê igual. Vai sê diferente.

IRACEMA - (TERNA) Você plantou em mim, João.

JOÃO - Plantei.

JOÃO RETIRA UM FACÃO DO EMBORNAL. MOVIMENTA O FACÃO
NO AR. CORTA UM PÉ DE CANA IMAGINÁRIO.

JOÃO - E a gente vai tê de se prepará muito bem preparado. A gente vai tê de tá muito bem
preparado prá hora da colheita.

IRACEMA, JOÃO E O ADOLESCENTE PARDO SAEM, BRINCANDO
UNS COM OS OUTROS.

CENA XVII: Rap New Year

AMBIENTAÇÃO: ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO *hightec*. ENTRA O CORO rapper "CRIOULOS
DOIDOS". CANTAM E DANÇAM O rap *NEW YEAR*.

CORO DOS CRIOULOS DOIDOS -

Isso aqui é um pouco ôô

Isso aqui é daqui

Isso aqui é disso.

Isso aqui é piço

Isso aqui é foda

Isso aqui é nêgo.

Isso aqui é daquilo
Isso aqui é um trago
Isso aqui mede.

Isso aqui é idéia
Isso aqui traz
Isso aqui é demais.

Isso aqui milk
Isso aqui Agadir
Isso aqui leite
Isso aqui late
Isso aqui shake
Isso aqui it
Isso aqui on
Isso aqui baby.

Isso aqui venha
Isso aqui ri
Isso aqui bê
Isso aqui baba.

Isso aqui vai
Isso aqui é que
Isso aqui o que?

Isso é o que não
Isso é o que pode
Isso é o que ser
Isso é o que fode.

Isso é o que está

Isso é o que é lá
Isso aqui é disso
Isso aqui um pouco
de iô iô iá iá.

Cada gesto que ela gesta mágica
Cada gesto que é ela está são
Isso o que foi isso maquinista?
ôôô.

Isso aqui é corpo
Isso aqui estendido
Isso aqui chão.

Isso aqui pés
Isso aqui juntos
Isso aqui moscas
Isso aqui meias
Isso aqui voltas
Isso aqui vamos
Isso aqui dar

Isso aqui sei
Isso aqui lá
Isso aqui entende
Isso aqui os
Isso aqui bicos
Isso aqui meios
Isso aqui aquilo
Isso aqui se
Isso acolá.

O jornal noticiou a descoberta
O jornal noticiou a notícia
O jornal se notou sem malícia
O jornal iniciou a pelúcia
O jornal se expandiu pelos ares
O jornal se soou pelos pêlos
Iniciou suadeira.
O jornal se expremeu
O jornal se imprimiu.

São quatro mil
São quatro mil pessoas
São quatro mil pessoas de quatro
São quatro mil pessoas de quatro
Trabalhando, trabalhando, trabalhando
Embaralhadas pessoas de quatro
Embaralhadas fazendo regime
detalhadas em regime de trabalho
virtual de escravidão.
Cadê você Isaura, cadê?
Cadê você Isaura, cadê?
Noticiou o jornal
Noticiou o jornal
São quatro mil embaralhados
Embaralhados em Bauru
Quatro milhares internos
no interior de São Paulo
levando sabugo no cu.
Nada que se espalhe perde o vento.
Nade! O que se espalha não afunda
Isso o que foi isso maquinista?
ôôô.

A reportagem destoa
A reportagem destaca
A reportagem noite
A reportagem patroa.
A reportagem reporta
Há cem anos depois.
A reportagem constata: bois.

Aqui é um pouco ô, ô
Daqui a pouco ô, ô
Aqui é pouco ô, ô
Espouco, espouco, ô.

Ô gente, é bichinho?
Não! Gente é bichão
Ô gente, é bichinho?
Não! Gente é bichão.

Isso aqui é cego
Isso aqui é ácido
Isso aqui é riso
Isso aqui é sal.

Tá lá mais um corpo noite
Tá lá mais um corpo feliz
Tá lá mais um corpo formíga
Tá lá mais um corpo nariz
Tá lá mais um corpo toma
Lá mais um corpo dá cá

Cada veis que o galo canta
No arretirado onde moro
Quando me aperta a saudade

Corro no terrero e choro.
Lá em Piedade
O que mandaram fazê?
Lá em Piedade
O que mandaram fazê?
Fizeram cadeia nova
Não puderam me prendê.
Fizeram cadeia nova
Não puderam me prendê.

Nêgo do camelo puro
Os lábios ficam
Os lábios abrem
Os lábios claros
Lábios em neve
Que a abelha tira da dor

Os lábios lacres
Lábios mimosos
Lábios cândidas
alvejam mar

Lábios do cabelo vôo
qual é a rota que desnorteia?
Isso aqui jornal
Isso é que é notícia
Os nomes dos proprietários
que lucraram com o trabalho.
Escravos estão mantidos
Escravos estão segredos.
Recolhem-se dos escravos o caralho
Estraem-se das árvores a resina

Exportam-se gomas e colas

Isso aqui adere

Isso aqui gruda

Isso aqui cava

Isso aqui bermuda

Isso aqui chuta

Isso é que é gol

Isso aqui rola

Isso que errou

Isso é que arde

Isso é que: ai!

Isso é que ontem

Isso é que é "u"

Isso é que sou

Isso é que happy

Isso é que quer

Isso é que o

Isso aqui dói

Isso que é em si

Isso que é em mim

Isso que é bemol

Isso que é and roll.

Isso aqui ziri

Isso aqui guidum

Lá, lari, lai, rá

Lá, lari, lai, rá

Posso ir à pé

ou de bicicleta.

Mas com que corpo eu vou

ao samba que você me convidou?

CENA XVIII: Parque de Diversões

AMBIENTAÇÃO: FEÉRICA. SONS: DIVERSOS, ELETRÔNICOS. A MIXAGEM REVELA, MUITO DISCRETAMENTE, GAIVOTAS, MARÉS E RANGER DE MADEIRAME. SILÊNCIOS ABISSAIS, QUASE IMPERCEPTÍVEIS, INTERCALAM-SE. ENTRAM A PORTA E A VOZ. TRAJES CONTEMPORÂNEOS DE PORTA E VOZ. FALAM EM DEMASIA. GESTICULAM-SE E MOVIMENTAM-SE IDEM.

PORTA - A dezoito do dito março ganhamos o cimo do cume referido. Era alto e íngreme. Encontramos água para beber. Em seguida chegamos ao velho Palmares que os negros haviam deixado desde três anos, abandonando-o por um sítio insalubre. Ali morreram muitos dos seus. Esses Palmares tinha meia légua de comprimento. O tamanho da rua era da amargura de um abraço. Deformações das pernas e cabeças, algumas das quais devem der atribuídas ao hábito das mães escravas trazerem os molequinhos de mama às costas durante horas de trabalho. É. Escravos sofriam mutilações. Vários negrinhos, meninos de dez, doze anos, já aparecem de coroa na cabeça, feita à força pelo peso de carros brutais: tabuleiro, tijolo, areia. Numerosos os que apresentam nas coxas ou nas costas, letras, sinais ou carimbos de propriedade, como hoje o gado. Uns manquejando, os quartos arreados em consequência de surra tremendas. Outros com cicatriz de relho pelas costas ou nádegas. Ou então cicatriz de anginho, de tronco, de corrente no pescoço, de ferros nos pés. Cristãos opinam que o princípio final de aquisição dos negros é o de trazê-los ao conhecimento de Deus e à salvação. Essa condição deve ser imposta na venda dos escravos. Dizem ainda que os judeus sabendo que os senhores de engenho tem necessidade dos escravos, valorizam-nos tanto que lhes parece melhor não fazer trabalhar os engenhos do que adquiri-los a tão altos preços.

VOZ - O objetivo de Zumbi era libertar todos os escravos do Brasil. O quilombo foi fundado por trinta ou quarenta negros que fugiram da escravidão. Viveram inicialmente da caça e da coleta de frutas na floresta. Fundaram uma aldeia. Plantaram milho, feijão, mandioca. Criaram galinhas e porcos. Os negros do Cafundó plantam mandioca, arroz, feijão, e milho. Os negros do Cafundó não criam porcos. O termo quilombo significa povoação, capital, ou união numa das línguas de Angola. No Brasil foi aplicado para designar o local de refúgio, no meio da floresta, onde se abrigavam negros escravos que tinham conseguido escapar de seu donos. O principal quilombo foi o de Palmares, que não deu mão à palmatória. Mas houve uma infinidade de outros agrupamentos de escravos fugidos, a grande distância das propriedades dos senhores brancos, em regiões remotas, para tornar difícil o acesso dos antigos donos ou praticamente impossível a captura. Algumas dessas povoações de negros sobrevivem até hoje, parte delas falando língua de influência africana. Ambara cidade anguta mulher avere leite caxapura doença kuendar ir e vir cumbe nani sol baixo cutar rezar indarumim lua injara fome ingombe boi injó casa pungo milho chipoquê feijão kuipá matar. A arte é um vestibulo da filosofia.

PORTA - "Prá que então rimar amor e dor?"¹¹

VOZ - Um idioma redime a pobreza

PORTA - Perto de São Paulo uma população fala um misto de português e língua africana.

VOZ - Aproxime-se. Desmonte o solene por meio do bufo. Negue o que é distante, seja o culto, seja o emproado. Se houver que ser, "negue até seu amor e seu carinho. Diga até que você já me esqueceu."¹²

PORTA - Dessa forma não, pois tem-se assim uma iconoclastia vulgar, que não é o sarcasmo corrosivo e revolucionário. Aquele por exemplo que Marx emprega em algumas passagens do "Dezoito Brumário", mas uma derivação da simpatia. Ou seja, em vez do afastamento brechtiano, que destroça o

¹¹ Monsueto Menezes e Arnaldo Passos, "Mora na Filosofia", canção popular brasileira.

¹² Adelino Moreira e Enzo de Almeida Passos, "Negue", canção popular brasileira. A letra original dita: "Negue seu amor, o seu carinho. Diga que você já me esqueceu."

pretensioso, submetendo-o aos registros vulgares, teríamos aqui um narcisismo de avidez gastronômica que reduz o grandioso, não para negar o conceito de grandiosidade e suas implicações autoritárias, mas para deixá-lo de nossa altura e tralha. Gente é gente?

VOZ - "Gente deste planeta do céu de anil?"¹³

PORTA - É. Bicho é bicho. Grilo é grilo.

PORTA E VOZ PARAM DIANTE DO VENDEDOR DE ALGODÃO DOCE. O VENDEDOR DE ALGODÃO DOCE COLOCA AÇÚCAR CRISTAL NO RECIPIENTE APROPRIADO. O RECIPIENTE PRÓPRIO, GIRATÓRIO, PRODUZ O ALGODÃO DOCE. COM A VARETA ADEQUADA, O VENDEDOR RECOLHE O ALGODÃO. ENTREGA AS VARETAS ENVOLTAS PELO DOCE ALGODÃO À PORTA E À VOZ. PORTA E VOZ PERMANECEM CALADAS ENQUANTO DEGUSTAM A GULOSEIMA. JOGAM AS VARETAS NO SACO DE DETRITOS.

VOZ - A ânsia legítima de despejar em praça pública, para deleite alheio, o nosso humanitarismo, a piedade, o desconsolo diante das misérias do mundo pode estar na origem muitas vezes secreta de uma atividade artística.

PORTA - Mas não deve contaminá-la a ponto de sobressair-se em relação à própria obra. Quando tal contaminação predomina, expressando-se numa rarefação de estilo, estamos diante de uma espécie de sacerdote e não necessariamente de um artista.

VOZ - Hoje porém as coisas são diferentes. A ética da abnegação foi penetrada pelo desejo classe média de satisfação pessoal. O que se ambiciona.? Dinheiro ou felicidade amorosa?

PORTA - Domingos Jorge Velho levou a fama: acabou com os Palmares. Mas não teve cama. Nem de leve grana.

¹³ Caetano Veloso, "Gente", canção popular brasileira. A frase, na canção, não termina em ponto de interrogação.

VOZ - A privação eterna da liberdade dos negros africanos está na raiz da liberdade empresarial brasileira.

PORTA - Eterna dívida de alma?

VOZ - Éter no exílio.

PORTA - Três séculos após a morte de Zumbi e um século após a abolição da escravatura, os negros brasileiros ainda sofrem discriminações. Em especial no mercado de trabalho.

VOZ - Que tal o negritismo? Cobrar a dívida. Nota: sou Caio Túlio. "Passou despercebido para a grande maioria mas este foi o ano de revelação do racismo cordial. Ele marca a sociedade brasileira. O padrão branco dá as cartas."¹⁴ Os negros constróem em seus castelos com tais cartas. "E o racismo cordial segue hipócrita, falsamente tolerante. Confortável nos limites que as classes abastecidas criaram para si em seu isolamento social".¹⁵

PORTA - Você quer bater sua cara em mim!

VOZ - Você quer calar-me!

PORTA - Que tal defender o direito à desinformação?

VOZ - Apoio aos profissionais da literatura de entretenimento contra os produtores de lixo cultural.

PORTA - Isso. Porque para o jornal a boa notícia é a má notícia. O jornal é repositório da má notícia. Ele te dá do mundo a pior imagem possível.

VOZ - Tão cedo cedo demais. Pão preto. Sempre tão cedo demais. Tão tarde. Tardas demais. Alarde.

PORTA - Isto é apropriação indébita.

VOZ - Veja bem: isto não é.

¹⁴ TÚLIO COSTA, Caio. Diferente. Revista da Folha. São Paulo, 1995. Última página.

¹⁵ Id., Ibid. Aqui incorporam-se à cena alguns procedimentos para elaboração do texto dramático. As citações tornam-se falas das personagens. Peter Weiss, em suas "Notas Sobre o Teatro Documento" autoriza o procedimento. Eugène Ionesco, em "cronista do absurdo", escreveu texto teatral incorporando as lições de inglês que recebia. Até Umberto Eco, com seu humor peculiar, já defendeu uma tese intitulada "Como defender Uma Tese".

PORTA - Preto, quando não escreve na entrada escreve na saída.

VOZ - Nota: "Tão cedo

cedo demais

sempre tão cedo demais"

e

"Tão tarde demais"

são partes dos desencontros de José Paulo Paes à memória de Kurt Weil e à lembrança de Gilberto Mendes.

PORTA - Nota: sou Fernando.

VOZ - Nota: sou Peixoto.

PORTA E VOZ - (EM UNÍSSONO) Pallottini, Renata. Introdução à dramaturgia. São Paulo. Editora Brasiliense Sociedade Anônima, 1983.

VOZ - Nota: "Ninguém escreve teatro a partir de receitas ou regras fixas. A dramaturgia é, ou deveria ser, um ato de criação. É o poder criativo, em sua própria essência. A criação não é submergível a quaisquer códigos ou padrões estabelecidos. É na verdade um ato de rebelião quase permanente que só atinge um significativo nível de expressão justamente quando nasce da liberdade de recusar fórmulas e mesmo do desafio de instaurar novos valores."

PORTA - Nota: "É evidente que isto não significa que cada peça de teatro transforme radicalmente a estrutura e a linguagem específicas da linguagem. Nem que a história da literatura dramática possua um desenvolvimento isolado e autônomo."

VOZ - Nota: "O dramaturgo exerce seu difícil trabalho criativo nas entranhas de um irrecusável mundo real, que possui suas contradições e perspectivas, perplexidades e exigências. Compreender esta, às vezes complexa, relação dialética é assumir de forma criativa e transformadora a liberdade de expressão. Ninguém pode estabelecer um rígido código de normas cênico-literárias".

PORTA - Nota: "Mas elas existem. Não tem sentido ignorá-las. São formuladas por teóricos que, certos ou não, pretendem promulgar leis".

VOZ - Ninguém escravo. Teatro. A palavra inteligência vem do latim, "inter" e "legere". Cícero, mais ou menos cem anos antes de Cristo, fabricou essa palavra inspirado numa palavra grega de Aristóteles que é "dianóia". O significado inclui "escolher entre", "ler entre", porque o "legere" também é ler, mas na palavra grega "dianóia" há a idéia de plano, projeto. A palavra projeto é especialmente fecunda, importante para se associar à idéia de inteligência. Nota: "O processo histórico é bem mais rico do que a estreita pobreza conservadora dos que imaginam correto cercear a liberdade de invenção."

PORTA - Pretenciosa!

VOZ - Ciosa, talvez.

PORTA - Vai falar de lixo cultural outra vez.

VOZ - Não. Vou falar de repositório. Teatro não é depósito. O problema não é entrar em contato com problemas de carpintaria, estrutura, ganchos de cenas, formar elenco e ser custeado por um conjunto de patrocinadores, checar ou matar. *A play is a play but theater is not um parque. If you fuck for funny, fuck yourself and save your money.*

PORTA - Devem pagar bem.

VOZ - Só quem checa ou mata deve saber. Quem considera anônima a sociedade brasileira sabe, certamente.

PORTA - O Brasil nunca mostra a sua cara.?

VOZ - Não me convidaram para esta festa podre.

PORTA - E...

VOZ - Não sei muito da constituição de meu estômago.

PORTA - Arrombaram a festa.

VOZ - A festa e tudo o mais. E ainda tem de pedir desculpas por estar embaixo, achar perfeito e agradecer. Nota: "A trajetória de dramaturgia universal atesta de forma incontestável que os verdadeiros artistas sempre recusam as tradições já gastas, buscam novas maneiras de expressão, num permanente ato de

questionamento, sensíveis às necessidades de seu tempo e também às raízes culturais de seu povo.”

PORTA - Povo...

VOZ - Onde há escravos há revoltados. Para muitos brasileiros abolição dos escravos começou a acontecer muito antes do século dezenove. E não tem a cara da princesa Isabel.

PORTA E VOZ PARAM DIANTE DO VENDEDOR DE PIPOCAS.

PORTA - Um saquinho.

VOZ - Prá mim também.

VENDEDOR - Salgada ou doce?

PORTA - Salgada.

VOZ - Doce.

VENDEDOR - É prá já. Saindo dois saquinhos! Um doce! Outro salgado! (ENTREGA O SAQUINHO DE PIPOCA DOCE À VOZ E O SAQUINHO DE PIPOCA SALGADA À PORTA.)

VOZ - Quanto é?

VENDEDOR - Casadas, solteiras, viúvas ou tico-tico no fubá?

VOZ - (RI) Polentas.

VENDEDOR - Com línguas ou linguíça.

VOZ - (GARGALHA) Fritas. Polentas fritas.

PORTA - (AGRESSIVA) Quanto é?

VENDEDOR - (PROFISSIONAL) Dois reais.

VOZ RETIRA DE SEU PORTA-NÍQUEIS QUATRO MOEDAS DE CINQUENTA CENTAVOS DE REAL. ENTREGA AS MOEDAS AO VENDEDOR.

VOZ - (MASTIGA. RI.) Suas pipocas...

VENDEDOR - (ÁGIL) São tradicionais. Só manteiga.

VOZ - (EXAGERA NO DENGU) É bom passar...

VENDEDOR - (CANTOR AMADOR) "...uma tarde em Itapoã

ao sol que arde em Itapoã

ô, e o mar de Itapoã..."¹⁶

VOZ E VENDEDOR - (CÚMPLICES) "Falar de amor em Itapoã."¹⁷

VOZ - (AFASTA-SE. PORTA SEGUE) Valeu.

VENDEDOR - Tudo de bom.

PORTA - (AMARRA O CADARÇO DO TÊNIS DO PÉ DIREITO DE VOZ, QUE ESTAVA DESAMARRADO) Nota: "No Brasil a reflexão crítica sobre a questão da dramaturgia tem sido mínima. A discussão teórica sobre o teatro e seus diferentes aspectos talvez só nos últimos anos venha começando a ganhar um sentido mais aprofundado, através de algumas teses universitárias, nem sempre acadêmicas. Também o ensino de dramaturgia ainda não encontrou uma perspectiva mais eficaz, sobretudo quando o pensamento para a difícil realidade do processo sócio-cultural e artístico-político do país."

VOZ - Dá prá larga do meu pé? Dá prá propungar o *heavy-theater*? A música nos lembra de um passado que nunca existiu?

PORTA - Isso se chama nostalgia.

VOZ - A música nos mostra que o passado existiu.

PORTA - C.Q.D. sua C.D.F.F.D.P.

VOZ - Pois é. Q.E. em vez do fome gerado Q.I.

PORTA E VOZ - (EM UNÍSSONO) Somos unidas.

PORTA - Sou Ivan.

VOZ - Sou Izquierdo.

PORTA E VOZ - (EM UNÍSSONO) Professor Titular do Departamento de Bioquímica da Universidade Federal de Rio Grande do Sul.

¹⁶ Vinicius de Moraes e Toquinho, "Tarde em Itapoã", canção popular brasileira.

¹⁷ Id., *ibid.*

VOZ - Nota: "A memória nos permite ser quem somos. É a fonte de nossa individualidade como pessoas ou como comunidades. Eu sou quem sou porque me lembro quem sou, me lembro dos fatos da minha vida. Um país é um país porque lembra de sua história, de seu passado coletivo. Daí a tristeza infinita das pessoas que padecem do Mal de Alzheimer. Ou dos países que esquecem sua própria história.

PORTA - Nota: "O amor tem muitas faces."

PORTA E VOZ PARAM DIANTE DO *jukebox*. PORTA ESCOLHE "BABY" DE CAETANO VELOSO, VERSÃO MUTANTES. PORTA E VOZ E VOZ SE ENLAÇAM. DANÇAM EM *cheek to cheek*. A MÚSICA TERMINA. PORTA E VOZ AFASTAM-SE UMA DA OUTRA. POSTAM-SE EM EXTREMIDADES OPOSTAS DO ESPAÇO.

PORTA - Nota: "Tiremos a inteligência de um humano e teremos um humano burro."

VOZ - Nota: "Tiremos o amor e não teremos mais um ser humano, mas algo parecido com um réptil."

PORTA - Nota: "Dados científicos: Q.E. vale mais que Q.I."

VOZ - Nota: "O amor depende do córtex."

PORTA - "A cognição é regulada pelos sentimentos."

VOZ - Nota: "Aos poucos estamos nos aproximando da sociedade decorticada. Do mundo réptil, de um Jurassic Park pseudo-liberal."

PORTA -Nota: "A mídia anestesiada faz esforços para perder a memória de nosso passado coletivo e, com ela, toda noção de quem somos."

PORTA SAI POR UMA EXTREMIDADE DO ESPAÇO. VOZ POR OUTRA.

VOZ OFF DE PORTA - (PARA VOZ) A Fernanda Montenegro tem o mesmo olhar do Cole Porter.

VENDEDOR DE PIPOCAS - Foi comigo? Música na alma?

VOZ OFF DE VOZ - (PARA O PIPOQUEIRO) Volta depois! Agora a gente tá conversando!

CENA XIX: Câmbio Negro

AMBIENTAÇÃO: ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO *hightec*. SONS: CANTOS GREGORIANOS. UM BANDO DE NEGROS ACOCORADOS NO CHÃO CHUPAM ROLETES DE CANA. ALGUNS DOS CORPOS NEGROS ESTÃO COBERTOS DE PÚSTULAS. O CIGANO, DONO DO PONTO DE VENDA, APREGOA SEU PRODUTO.

CIGANO - Boa negra! Negra boa! Negrões e negronas! Negros ainda incompletos! Negrinhos e negrinhas! Negrinhas incompletas! Olha o negrão! Olha a negrona! Negrinhos e negrinhas incompletos que vão desabrochar em pretalhões e pretalhonas completos! Negros de pau grande! Negras de ventre maduro! Olha o negrão, minha senhora! Olha a negrona meu senhor!

UM COMPRADOR DE ESCRAVOS, ACOMPANHADO PELA FAMÍLIA, PÁRA DIANTE DO PONTO DE VENDAS DO CIGANO. EXAMINA A MERCADORIA.

COMPRADOR DE ESCRAVOS - (PARA O CIGANO) Estão caídos estes negros.

O CIGANO DESFERE FORTE GOLPE DE CHICOTE EM UMA NEGRA INCOMPLETA QUE HAVIA DESPERTADO ATENÇÃO DO COMPRADOR. A NEGRA INCOMPLETA LEVANTA-SE. O CIGANO CHICOTEIA OUTROS NEGROS E NEGRAS, COMPLETOS OU NÃO. OS CHICOTEADOS LEVANTAM-SE. O COMPRADOR DE ESCRAVOS

SELECIONA OS NEGROS E NEGRAS QUE MAIS LHE AGRADAM. OS MEMBROS DA FAMÍLIA DO COMPRADOR DE ESCRAVOS ENTUSIASMAM-SE COM A AQUISIÇÃO. AUXILIARES DO COMPRADOR DE ESCRAVOS ACORRENTAM A MERCADORIA ADQUIRIDA. O COMPRADOR DE ESCRAVOS E SEU SÉQUITO SAEM.

CIGANO - (APÓS RECEBER SEU PAGAMENTO) Boa negra! Negra boa! Negrões e negronas! Negros ainda incompletos! Negrinhos e negrinhas! Negrinhas incompletas. Olha o negrão! Olha a negrona! Negrinhos e negrinhas incompletos que vão desabrochar em pretalhões e pretalhonas completos. Negros de pau grande! Negras ancudas! Olha o negrão, minha senhora! Olha a negrona meu senhor!

CENA XX: Domesticação

AMBIENTAÇÃO: PÁTIO. SONS: SILÊNCIO ABISSAL. ESCRAVOS MACHOS, FÊMEAS E INFANTIS, TRAJANDO TANGAS E CHAPÉUS DE PALHA AGUARDAM CHUPANDO ROLETES DE CANA. ENTRAM O COMPRADOR DE ESCRAVOS E O CONSULTOR DO COMPRADOR DE ESCRAVOS. PÕSTAM-SE À ALGUMA DISTÂNCIA DOS CORPOS NEGROS ADQUIRIDOS.

CONSULTOR - (DIDÁTICO, PARA O COMPRADOR) Os negrinhos e as negrinhas devem ser bem cultivados até que desabrochem bem. Os pretalhões facinorosos devem trabalhar nas fomalhas, presos por grossas correntes de ferro. Nesse trabalhoso exercício pagarão os excessos de sua extraordinária maldade. O ferro e o trabalho hão de os amansar. Sangue, suor e lágrimas são bom tempero ao açúcar e à pinga. Propague! Eduque! Conserve os escravos debaixo dos ditames de uma doutrina sólida! As

pretalhonas de ventre maduro devem ser usadas como melhor aprouber a vossa mercê. Não as deixe comer terra: use a focinheira.

COMPRADOR - Nasci competente para dominar os escravos. SURRA INICIAL!

ENTRAM OS FEITORES E AUXILIARES DE FEITOR. DESFEREM, ORDENADAMENTE, INÚMEROS GOLPES DE CHIBATA NOS CORPOS NEGROS RECÉM ADQUIRIDOS.

CONSULTOR - Esse rigor excede...

COMPRADOR - (ENQUANTO OS CORPOS NEGROS ADQUIRIDOS SÃO AÇOITADOS)

Domino. Meus escravos me temem. Me respeitam. Escravos em meu poder não procedem mal. Desde o princípio se fazem bons. São meus escravos. Faço deles o que quero, como bem entendo. São meus. Vossa mercê sois bem paga para ser consultada. Não para dar palpite.

O CONSULTOR SAI. FEITORES E AUXILIARES DE FEITOR PROSSEGUEM COM A SURRA INICIAL.

COMPRADOR - Basta!

FEITORES E AUXILIARES DE FEITOR INTERROMPEM SUAS ATIVIDADES.

COMPRADOR - Carimbar!

FEITORES E AUXILIARES DE FEITOR USAM FERRO EM BRASA PARA IMPRIMIR NOS CORPOS NEGROS ADQUIRIDOS A MARCA DO NOVO PROPRIETÁRIO. COMO SEMPRE, OS CORPOS NEGROS INFANTIS SÃO OS QUE DÃO MAIS TRABALHO. TERMINADA A MARCAÇÃO, MACHOS, FÊMEAS E FILHOTES SÃO SEPARADOS EM GRUPOS. MACHOS E FÊMEAS RECEBEM ÁGUA PARA BEBER. OS FILHOTES SÃO ALIMENTADOS COM UMA PAPA. TODOS SÃO

TANGIDOS PARA FORA DO ESPAÇO. O COMPRADOR DE ESCRAVOS AVALIA O ESPAÇO. ACENDE UM CHARUTO. DUAS BAFORADAS SATISFEITAS DEPOIS, SAI.

CENA XXI: Sitiados

AMBIENTAÇÃO: CASEBRES BEM DISTANTES UNS DOS OUTROS. SONS: SILVESTRES. ENTRA ANACLETO BEIRAS. SEU FOTÓGRAFO O ACOMPANHA.

ANACLETO - Tudo aqui é muito quieto.

O FOTÓGRAFO FOTOGRAFA O QUE VÊ. ANACLETO BATE PALMAS DIANTE DA PORTA DE UM DOS CASEBRES.

ANACLETO - Ó de casa!

OTÁVIO, NEGRO IDOSO, SAI DE OUTRA PORTA, ÀS COSTAS DE ANACLETO.

OTÁVIO - Pois não!

ANACLETO - (VIRA-SE) O senhor me assustou.

OTÁVIO - Estou às ordens.

ANACLETO - (ESTENDE A MÃO) Anacleto Beiras.

OTÁVIO - (APERTA A MÃO ESTENDIDA) Otávio Caetano.

ANACLETO - Prazer.

OTÁVIO - Preciso. Que queres tu de mim?

ANACLETO - Informações.

OTÁVIO - Só suspeito di quê?

ANACLETO - Pelo amor de Deus, seu Otávio. Não é nada disso.

OTÁVIO - Prossiga.

ANACLETO - É verdade que vocês foram escravos?

OTÁVIO - Nós não. Só os antepassado.

ANACLETO - Vocês falam aquela língua?

OTÁVIO - Nani. Cucópi nani.

ANACLETO - Como?

OTÁVIO - Aqui a gente tá no poder de um restinho da falange.

ANACLETO - Falange?

OTÁVIO - É.

ANACLETO - E que mais?

OTÁVIO - Falo cum minha mãe.

ANACLETO - Como era o nome dela?

OTÁVIO - O nome dela é Ifigênia.

ANACLETO - Como o senhor faz isso?

OTÁVIO - Isso o que?

ANACLETO - Falar com ela

OTÁVIO - Faço fazendo.

ENTRA IRACEMA. SEU VENTRE EXIBE PEQUENO VOLUME. POSTA-SE ATRÁS DE ANACLETO.

ANACLETO - (PERCEBE A PRESENÇA. VOLTA-SE) Você me assustou.

IRACEMA - (IGNORA ANACLETO) Que foi, tio?

OTÁVIO - Tata kuendou da ambara prá cocopiá.

IRACEMA - (PARA ANACLETO) Pode falar.

ANACLETO - Essa língua que vocês falam...

IRACEMA - (PARA OTÁVIO) Tata kumuô anguara vavuru.

ANACLETO - Como?

IRACEMA - Você bebeu demais.

ANACLETO - Bebo, posto que líquido. Sólido fosse, comê-lo-ia.

OTÁVIO E IRACEMA ENTREOLHAM-SE. ANACLETO RELAXA. SENTA-SE. O FOTÓGRAFO, PARALISADO DESDE A ENTRADA DE OTÁVIO, JUNTA-SE A ANACLETO.

VOZ OFF DE JOÃO - Quem tá aí Cema?

IRACEMA - Uns branco enchendo o saco do tio. (SAI)

ANACLETO - A vossa mãe, seu Otávio...

OTÁVIO - Era estrada. Era deserta.

ANACLETO - (ENXUGA A TESTA) Como vocês agüentam?

OTÁVIO - Agüentano.

ANACLETO - E essa língua...

OTÁVIO - Africano. Tudo passarinho.

ANACLETO - Essas terras...

OTÁVIO - Dádiva. Ganhamo de dádiva. Tão tomano tudo.

ANACLETO - Vocês são bondosos.

OTÁVIO - Muitas marcas. Mas agora tem muitas mães. A minha, a vossa...

ENTRA JOÃO. ANACLETO E O FOTÓGRAFO LEVANTAM-SE. OTÁVIO PERMANECE COM O OLHAR FIXO EM UM PONTO DO ESPAÇO.

JOÃO - (PARA ANACLETO) Tá ficando tarde.

ANACLETO - Não quero incomodar.

JOÃO - Prá mim, sem problema. Mais olha lá em cima.

ANACLETO OLHA. O FOTÓGRAFO FOTOGRAFA. OUVEM-SE TIROS. JOÃO, ANACLETO E O FOTÓGRAFO JOGAM-SE NO CHÃO. OTÁVIO PERMANECE IMÓVEL. IRACEMA ENTRA ATIRANDO NA DIREÇÃO DOS TODOS, SENTIDO CONTRÁRIO.

IRACEMA - Abaixa, tio! (JOGA UMA ARMA PARA JOÃO) Eles estão bem ali, João!

JOÃO CAPRICHA NA MIRA E ATIRA.

IRACEMA - (PARA ANACLETO E PARA O FOTÓGRAFO) Vão prá dentro!

ANACLETO E O FOTÓGRAFO RASTEJAM PARA O INTERIOR DE UM DOS CASEBRES. OTÁVIO É ATINGIDO DE RASPÃO. IRACEMA E JOÃO APONTAM SUAS ARMAS NA DIREÇÃO DA ARMA QUE ATINGIU OTÁVIO. ATIRAM. SILÊNCIO ABISSAL. JOÃO E IRACEMA AMPARAM OTÁVIO. OS TRÊS ENTRAM PELA MESMA PORTA EM QUE ENTRARAM ANACLETO E O FOTÓGRAFO.

CENA XXII: Anoiteceu

AMBIENTAÇÃO: INTERIOR DE UM CASEBRE. SONS: NOTURNOS DE CHOPIN.

ANACLETO - O que aconteceu, seu Otávio?

OTÁVIO - (OLHA PARA O OMBRO ENFAIXADO) Foi só uma bala de raspão.

ANACLETO - O senhor está bem?

JOÃO - (PARA ANACLETO) Sabe atirar?

ANACLETO - O que está acontecendo?

IRACEMA - (RECARREGA SUA ARMA) Tão querendo acabar com o Cafundó.

OTÁVIO - Era tudo nosso. Tomaram. Tava tudo no nosso poder. Tomaram.

JOÃO - (PARA ANACLETO) Sabe ou não sabe atirar?

ANACLETO - (PARA JOÃO) Não. Nunca tratei disso.

JOÃO - (PARA IRACEMA) E o kamanaku?

IRACEMA - (APALPA O VENTRE) Tá cocopiano comigo.

JOÃO - (PARA IRACEMA) O homem pode encostar a boca na boca da mulher?

IRACEMA - Pode.

JOÃO BEIJA IRACEMA. O FOTÓGRAFO FOTOGRAFA O BEIJO. DITA, NEGRA IDOSA, ENTRA NO CASEBRE, MEDE, COM O OLHAR, ANACLETO E O FOTÓGRAFO.

DITA - (PARA OTÁVIO) Eles vão ficá aqui?

OTÁVIO - Hoje num tem jeito. Vão tê qui ficá.

DITA - Cumé qui cê tá?

OTÁVIO - Cum fómi.

DITA - E a prontidão?

OTÁVIO - Só atrapaiô o sono.

ANACLETO - Posso ajudar em alguma coisa?

DITA - Pódi. Diz prá todo mundo não fazê judiação c'os preto.

OTÁVIO - (PARA DITA) kuenda chipoquê.

ANACLETO - (PARA IRACEMA) Você está grávida?

IRACEMA - (POSICIONADA, ARMA EM PUNHO, DIANTE DE UMA JANELA) Tô.

DITA - (ENTREGA UM PRATO DE FEIJÃO COM FARINHA PARA OTÁVIO) Ela tá esperando.

OTÁVIO - (PARA ANACLETO) Servido?

ANACLETO - Aceito.

DITA ENTREGA UM PRATO DE FEIJÃO COM FARINHA PARA ANACLETO.

JOÃO - (POSICIONADO, ARMA EM PUNHO, DIANTE DE OUTRA JANELA) Kuenda anguara, tia.

DITA - Anguara nani. Só váva.

DITA ENTREGA UMA CANECA DE ÁGUA PARA JOÃO. OTÁVIO E ANACLETO COMEM.

DITA - (PARA IRACEMA) Variá Nani?

IRACEMA - (OLHOS FIXOS PARA FORA, ARMA ENGATILHADA) Agora não.

DITA - (OBSERVA O FOTÓGRAFO) Esse aí não fala nada?

ANACLETO - Ele está assustado.

DITA PREPARA ÁGUA COM AÇÚCAR EM UMA CANECA. ENTREGA AO FOTÓGRAFO.

OTÁVIO - (PARA JOÃO) Tá vendo alguma coisa?

JOÃO - Não. Tá tudo quieto lá fora.

OTÁVIO E ANACLETO TERMINAM A REFEIÇÃO. DITA RECOLHE OS PRATOS, TALHERES, CANECAS. LAVA-OS EM UMA GRANDE BACIA.

ANACLETO - (PARA OTÁVIO) Vocês não dormem?

OTÁVIO - Vai durmi cum barulho desse.

ANACLETO - Que barulho?

OTÁVIO - Presta atenção no tic-tac.

SILÊNCIO.

ANACLETO - (APONTA UM VELHO DESPERTADOR SOBRE UMA VELHA CÔMODA) É verdade. É lá que o tique taca.

OTÁVIO - Isso.

IRACEMA - (FUZILA ANACLETO, COM O OLHAR) Se quiser ajudar aprenda atirar. Caso contrário é melhor é ficar co'a boca fechada. Barulho chama barulho.

OTÁVIO - Que é isso, Cema? Deixa o moço prosear. Ajudá passá o tempo. Pódi ficá sussegada. Tô ouvino tudo qui si méxi lá fora. Ceis só tem qui ficá de olho

bem aberto. (PARA ANACLETO) Meus ouvido tão bão. As vista é que rateiam.

IRACEMA E JOÃO CONCENTRAM-SE NAS RESPECTIVAS POSIÇÕES. O FOTÓGRAFO COCHILA. DITA TERMINA OS AFAZERES DOMÉSTICOS.

DITA - Precisa di mais arguma coisa, Távio?

OTÁVIO - Não. Tô bem, Dita.

DITA - Intão vô pra casa. (SAI)

OTÁVIO - Vai cum Deus.

IRACEMA - Bença, tia.

DITA - (DE FORA) Deus te abençoe.

CENA XXIII: Repente “É Foda Negada”

AMBIENTAÇÃO ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO hightec. ENTRA O CORO *rapper* “CRIOULOS DOIDOS”. CANTAM E DANÇAM O REPENTE “É FODA NEGADA”.

CRIOULOS DOIDOS:

Tá lá

É só catá

Tá lá

É só catá

Uma página

Uma virgem

Tudo branco

Tá lá

É só catá

Tá lá

É só catá

Caneta

Escrita fina

Preta.

Zum zum zum

Zumbido no ouvido

Zum zum zum

Zumbido no ouvido

É prá já

É prá agora

É prá já

Nem prá depois

É prá já

É prá agora

É prá já

É da hora

Nos matadouros morrem bois de caras pretas

Nos matadouros morrem bois de caras pretas

Nos matadouros morrem bois de caras pretas

Nos matadouros morrem bois de caras pretas

Calma caçada:

criança tem medo de careta.

O nêgo véio foi jogado prá escanteio

tentou marcar gol de placa

foi rachado pelo meio

A nega véia perdidona da platéia

tentou rezavemaria

chora e amanhece o dia

Enquanto isso bem lá dentro do cortiço

nequinho desembaçado
enrola seu baseado
fica na cama deitado
olha de um e de outro lado
faz a cara de safado
espirra, tá resfriado
fala que não é coitado
chama a nêga pro abraço
diz que tá doido prum piço
E a negona que não é tonta nem nada
faz sua cara de safada
não quer mais ficar deitada
nem quer mais vida marvada
diz que quem manda é a dona
sim senhor, que é mandona
não é puta nem é zona
olha nêgo, não me apronta
A criancinha não entende quase nada
bem cedo põe pé na estrada
espirra, tá resfriada
se sabe pobre coitada
também vai lá prá esquina
acredita em cruzamentos
e acaba na FEBEM
Tá lá tá lá
tá lá tá lá
tá lá tá lá
tá lá
é só cá cá
cá cá cá cá
cá cá cá cá
catá

Tá lá tá lá

tá lá tá lá

tá lá tá lá

tá lá

é só cá cá

cá cá cá cá

cá cá cá cá

catá

Uma página

Uma virgem

Tudo branco

Caneta

Escrita fina

Preta

Pára com isso

Tô em busca de serviço

Só negão qualificado

Por enquanto sem emprego

Nunca vou pedir arrêgo

e, sem médo de pelego

Cadê minha néga?

Já tá tarde, ela num chega

acho que vô tê um troço

Gosto de manga

Mas num gosto de caroço

se precisa falo grosso

A romaria

só tem reza benfazeja

É preciso de uma igreja

Ajoelho e, rezar posso

Vem cá conosco

Mas não gosto de enroscó
 Vem cá conosco
 Mas não gosto de enroscó
 Tálá tálá tálá tálá tálá tálá tá lá
 É só cacácacacacacacacacá catá
 Zum zum zum Zumbi
 Do Zumbi zum zum
 Zum zum zum Zumbi
 Do Zumbi zum zum

CENA XXIV: Mãe é mãe

AMBIENTAÇÃO: ESTÚDIO DE GRAVAÇÃO hightec. SOM: CHACONA (DA PARTITA NÚMERO DOIS, EM RÉ MENOR, PARA VIOLINO SEM ACOMPANHAMENTO) DE J.S. BACH. A EXECUÇÃO É AO VIVO. PODERÁ, ALTERNATIVAMENTE, SER UTILIZADA A GRAVAÇÃO DE SOLO FEITO POR SIRIO PIOVESAN. NO CENTRO DO ESPAÇO, ATADO AO PELOURINHO, UM ESCRAVO É AÇOITADO DOIS AUXILIARES DE FEITOR DESFEREM AS CHIBATADAS ALTERNADAMENTE.

AUX. DE FEITOR 1 - Trezentos e noventa! (CHIBATADA)

AUX. DE FEITOR 2 - Trezentos e noventa e um! (CHIBATADA)

AUX. DE FEITOR 1 - Trezentos e noventa e dois! (CHIBATADA)

AUX. DE FEITOR 2 - Trezentos e noventa e três! (CHIBATADA)

AUX. DE FEITOR 1 - Trezentos e noventa e quatro! (CHIBATADA)

AUX. DE FEITOR 2 - Trezentos e noventa e cinco! (CHIBATADA)

AUX. DE FEITOR 1 - Trezentos e noventa e seis! (CHIBATADA)

AUX. DE FEITOR 2 - Trezentos e noventa e sete! (CHIBATADAS)

AUX. DE FEITOR 1 - Trezentos e noventa e oito! (CHIBATADAS)

AUX. DE FEITOR 2 - Trezentos e noventa e nove! (CHIBATADAS)

AUX. DE FEITOR 1 - Quatrocentos! (CHIBATADAS)

OS AUXILIARES DE FEITOR, EXAUSTOS, ENXUGAM A TESTA. BEBEM ÁGUA, ENROLAM AS CHIBATAS, COLOCAM SEUS CHAPÉUS E SAEM. AS COSTAS DO ESCRAVO ESTÁ EM CARNE VIVA. ENTRA UMA NEGRA COM UM PANO MOLHADO NAS MÃOS. LIMPA O SANGUE DO ESCRAVO AÇOITADO.

ES CRAVO - Não faz assim. Tá doendo, mãe!

NEGRA - Tem que tratá.

ES CRAVO - Dói muito, mãe!

NEGRA - Cé vai ficá bão. (LIMPA, COM TODO CUIDADO, O SANGUE NAS COSTAS DO FILHO)

ES CRAVO - Acho que não vai dá prá aguentá.

NEGRA - Eu vô fazê cê ficá bão. É assim qui é.

ES CRAVO - Pur quê? Fiz errado? Fiz o que?

NEGRA - Cé tá novo ainda. Mais tarde vai entendê.

ES CRAVO - Num dá prá entendê. Tá doendo muito. Num tô conseguino fazê minhas perna mi dexá de pé. Elas tão ficando fraca.

NEGRA - Fica aqui comigo, filho.

ENTRAM OUTROS ESCRAVOS E ESCRAVAS. OBSERVAM À DISTÂNCIA.

NEGRA - Num vai imbora, filho. Olha prá mim.

ES CRAVO - (DELIRA) Aberta a manhã, o diabo me eriça os pelos. Meu amor por você, mãe, me impede de fazer qualquer coisa mais dura que não me leve à morte.

NEGRA - (BEIJA OS OLHOS DO FILHO) Não há nada pra fazer, filho?

ES CRAVO - Me mostra o rio. Quero atravessá-lo.

NEGRA - Te amo, filho.

ES CRAVO - (DELIRA) Eu vou fertilizar a mulher. Me mostra o mar. Quero atravessá-lo. Cadê meus amigos?

NEGRA - Estão todos aqui.

ES CRAVO - (OLHA NOS OLHOS DA MÃE) Eu serei já era. (APRUMA-SE) Ó velho sol sortudo! Me mostre aquele rio e me faça atravessá-lo. Me mostra o corpo. Lá atrás passa a corrente.(GRITA) Mãe! (FALECE)

O CORPO É DESATADO DO PELOURINHO E CARREGADO PARA FORA.

CENA XXV: Tecendo amanhã

AMBIENTAÇÃO: INTERIOR DE UM CASEBRE. SONS: NOTURNOS. O INTERIOR DO CASEBRE É ILUMINADO POR UMA LAMPARINA. O FOTÓGRAFO DORME. OTÁVIO E ANACLETO FUMAM. JOÃO APROXIMA-SE DE IRACEMA.

JOÃO - Cé tá bem, Cema?

IRACEMA - (SEM DESCONCENTRAR-SE DE VIGÍLIA) Que qui cé acha?

JOÃO - (ACARICIA O ROSTO DE IRACEMA) É qui me tá dando uma vontade... (TENTA BEIJAR IRACEMA. É PRONTAMENTE REJEITADO)

IRACEMA - (SEM DESCONCENTRAR-SE DA VIGÍLIA) Volta prá lá!

JOÃO REASSUME SUA POSIÇÃO, ARMA EM PUNHO, DIANTE DA
OUTRA JANELA.

OTÁVIO - Tem muita gente morreno.

SILÊNCIO.

ANACLETO - Há tempo que eu não ouvia.

OTÁVIO - O quê?

ANACLETO - Cri-cri.

OTÁVIO - Sei. Grilo.

ANACLETO - É. E também dá prá ver pisca-pisca.

OTÁVIO - Vaga-lume.

ANACLETO - Isso aqui é bonito, né?

OTÁVIO - É.

ANACLETO - O cheiro também é bom.

OTÁVIO - É só respirá fundo.

SILÊNCIO.

ANACLETO - Dormiu, seu Otávio?

OTÁVIO - Não. Só tô prestano atenção.

ANACLETO - Atenção?

OTÁVIO - Nos barulho do ar.

ANACLETO - Dá prá ouvir o ar?

OTÁVIO - Dá.

SILÊNCIO.

ANACLETO - Tá ouvindo alguma coisa?

OTÁVIO - Quasi tudo. Tem grilo, vaga-lume, onça.

ANACLETO - Onça por aqui?

OTÁVIO - Quéto? Dixa ver. (SILÊNCIO) Não. Num é onça. É jaguatirica porque o gato da Dita já tá dormino.

ANACLETO - Que mais?

OTÁVIO - Cachoeira. E tem criança chorano.

ANACLETO - Não ouvi nada.

OTÁVIO - É que ela tá quéta. Criança assustada chora quéta.

ANACLETO - É a criança de Iracema?

OTÁVIO - Não. A da Cema tá dormindo.

SILÊNCIO.

ANACLETO - O que está aconteceno?

OTÁVIO - Os hómi do Tiburcio tão lá em cima, rodiano.

ANACLETO - Eles vão atacar?

OTÁVIO - Não. Eles sabe qui nós tamo tudo di prontidão. Prevenido. Eles tão é cum medo.

JOÃO - (PARA IRACEMA) Vamo até lá?

IRACEMA - Vamo.

JOÃO E IRACEMA LEVANTAM-SE. JOÃO COLOCA O REVÓLVER NA CINTURA. PEGA UMA FACA DE COZINHA. O ADOLESCENTE PARDO SURGE NOS FUNDOS DO CASEBRE.

ADOLESCENTE - Mi dá uma arma. Também quero ir.

IRACEMA - (RI) Óia só o garnizé! Tá pensano o que?

ADOLESCENTE - Mi dá uma arma, Cema. Quero acabá co'a raça deles.

IRACEMA - (CONDUZ, PELA ORELHA, O ADOLESCENTE PARA OS FUNDOS DO CASEBRE) Já prá cama!

JOÃO - To indo, Cema. (SAI)

IRACEMA - (PEGA UMA ESPINGARDA) Qualquer coisa avisa, tio. (SAI)

OTÁVIO - Vão cum Deus.

SILÊNCIO, SÓ ROMPIDO PELO RONCO DO FOTÓGRAFO.

ANACLETO - O que eles vão fazer?

OTÁVIO - Vão aproveitá o mêdo dos hómi do Tiburcio.

ANACLETO - Como o senhor sabe que eles estão com medo?

OTÁVIO - A respiração deles tá diferente.

ANACLETO - Não vai ter perigo?

OTÁVIO - Não. João e Cema kuendam vavuro no vissó.

ANACLETO - Como?

OTÁVIO - João e Cema enxergam longe.

ANACLETO - Que língua é essa.

OTÁVIO - Já num disse? É africano, né. Veio vindo. Desde os nossos antepassado.

ENTRA DITA COM UM BULE.

DITA - Qué café, Távio?

OTÁVIO - Aprecio.

DITA SERVE CAFÉ PARA OTÁVIO E ANACLETO.

DITA - Os menino saíram?

OTÁVIO - É. Colocaram a prontidão lá fora. Os hómi do Tibúrcio tão cum medo.

DITA - O João e a Cema num pódi fazê bestera.

OTÁVIO - Eles tão bem armado. E é di noite.

DITA - Tem o kamanaku na barriga da Cema.

OTÁVIO - Sussega. A Cema tá brava.

ANACLETO - A senhora mora sozinha?

DITA -Só viuva. Meu marido morreu matado.

ANACLETO - Mataram o marido da senhora.

DITA - Num tem nada que vê co's hómi do Tibúrcio. Quem matô ele foi meu próprio ermão. Matô ali prá cima daquela tapera qui o senhor passô. Êle tava trepado num pé di guaiava, limpano uns gaio. Meu ermão chegô imbaixo co'a a ispingarda e atirô. A carga di chumbo pegô bem im cima da maminha isquerda. Ele dispencô da arve. Mais num morreu na hora. Morreu dispois.

ANACLETO - Mas por que tudo isso?

DITA - Increnca véia.

OUVEM-SE TIROS AO LONGE. O FOTÓGRAFO ACORDA SOBRESSALTADO, AGARRA A MÁQUINA FOTOGRÁFICA, POSICIONA-SE PARA FOTOGRAFAR. DO FUNDO DO CASEBRE ENTRA O ADOLESCENTE.

ADOLESCENTE - (BOCEJA, ESFREGA OS OLHOS) Que foi?

OTÁVIO - O João e a Cema se encontraram c'os hómi do Tibúrcio.

SILÊNCIO

OTÁVIO - Tá me dano vontade de cantá. Vamo cantá, Dita?

DITA - Vamo.

CENA XXVI: Jornal Regional 2ª Edição

AMBIENTAÇÃO: TELÃO DE PROJEÇÃO DE VÍDEO A CENA SE PASSA NA TELA. SONS PERCUSSIVOS.

OTÁVIO E DITA - (CANTAM EM TERÇA CAIPIRA)

Saudade saudade

Da casinha de sapé
 Saudade saudade
 Da casinha de sapé
 Eu moro arretinado
 Longe da minha muié
 Eu moro arretirado
 Longe da minha muié

Galinha de treis pintinho
 Me faiz uma saudação
 Galinha de treis pintinho
 Me faiz uma saudação
 De noite de serenata
 Nos braço do violão
 De noite na serenata
 Nos braço do violão

O APRESENTADOR E A APRESENTADORA APLAUDEM
 ENTUSIASTICAMENTE.

APRESENTADOR - Muito obrigado Senhor Otávio.

APRESENTADORA - Muito obrigado Senhora Dita.

APRESENTADOR - (PARA CÂMERA) Boa Noite.

APRESENTADORA - (PARA CÂMERA) Boa Noite.

CENA XXVII: Lavação de faca suja

AMBIENTAÇÃO: INTERIOR DE UM CASEBRE. SONS: NOTURNOS, ZONA RURAL.

ANACLETO - O que está acontecendo lá fora?

OTÁVIO - A Cema e o João estão voltando para cá.

ANACLETO - Mas...

ADOLESCENTE - Tô cum sono.

DITA - Que qui cê tá fazeno aqui? Já prá camal

O ADOLESCENTE, BOCEJANDO, VOLTA PARA O FUNDO DO CASEBRE.

ANACLETO - A Iracema e o João estão bem?

OTÁVIO - Tão.

DITA - A mãe tá querendo falá co'cê, Távio. Eu vô arruma as coisas prá Cema. (SAI)

OTÁVIO - Diz prá mãe qui tô indo. (ANACLETO E O FOTÓGRAFO SE ENTREOLHAM.)

ANACLETO - Que aconteceu?

OTÁVIO - Um hómi do Tibúrcio tá morto. O resto fugiu. Mais eles vão vortá.

ENTRAM IRACEMA E JOÃO. O FACÃO NAS MÃOS DE JOÃO ESTÁ TINTO DE SANGUE.

OTÁVIO - Matô?

JOÃO - Matei um. Eles tavam muito perto daqui.

IRACEMA - Deu prá ouvi qui eles tavam quereno botá fogo aqui nas casa. E João pegô um com o facão. Eu dei uns tiro, mas tava muito escuro e a arma tá véia, falhano. Eles também começaram atirá. O João queria catá mais algum, mas eu achei melhor voltá prá cá.

OTÁVIO - Feiz bem.

JOÃO - Ô Cema, tem de lavá esse facão bem lavadinho.

IRACEMA LAVA O FACÃO NA BACIA.

ANACLETO - O que vocês vão fazer?

JOÃO - Agora tem di fugi pro mato. É só amanhecê e isso aqui vai tá um ferveno. Ó Cema!
Dexa o tata kuendáa caméria na caméria da anguta.

IRACEMA - (ENXUGA O FACÃO) Tá bão.

JOÃO ENLAÇA IRACEMA. BEIJAM-SE DEMORADAMENTE

JOÃO - (APALPA O VENTRE DE IRACEMA) E a kamanaku?

IRACEMA - Tá dormindo.

ANACLETO - Vocês são casados?

IRACEMA - No vernolengo.

ANACLETO - Como?

OTÁVIO - Amasiado. Tem qui apressá, Cema. Daqui a poco cumbi do téque kuenda prá
otras ambara.

JOÃO - (EXAMINA SEU REVÓLVER) Tá acabano a munição. Cé tem mais aí, Cema?

IRACEMA - (EXAMINA SEU EMBORNAL) Quasi nada.

ANACLETO - (PARA O FOTÓGRAFO) Entrega nossas armas e munição para eles.

O FOTÓGRAFO COLOCA A MÁQUINA FOTOGRÁFICA NO CHÃO.
RETIRA DA SACOLA DE EQUIPAMENTOS UM REVÓLVER E MUITAS
BALAS ENTREGA A JOÃO

JOÃO - (PASSA O REVÓLVER E AS BALAS PARA IRACEMA) É melhor cé fica cum isso.
Qualquer coisa, eu uso a foice. Ontem o Lando usô ela prá cortá cana. Tá
bem afiada.

IRACEMA - Cê vai prá barrancas?

JOÃO - Vô. Mais é melhor eu ir antes, por otros cominhos. (PASSA A MÃO NO BAIXO VENTRE DE IRACEMA).

IRACEMA - Nêgo safado.

JOÃO - Tô indo. (SAI)

IRACEMA - A gente se vê. (PARA OTÁVIO) Será que tua tia já arrumô tudo?

OTÁVIO - Ela tá lá dentro. (IRACEMA SAI)

SILÊNCIO.

ANACLETO - E agora? O que vai acontecer?

OTÁVIO - Cumbi tá kuendano.

ANACLETO - O sol vai aparecer.

OTÁVIO - Isso. (APONTA O FOTÓGRAFO) O moço ali não é de muita conversa.

ANACLETO - (RI) É o jeitão dele.

OTÁVIO - Êta jeito desajeitado!

OTÁVIO ABRAÇA ANACLETO.

OTÁVIO - (PARA O FOTÓGRAFO) Tira um retrato nosso.

FLASH DO FOTÓGRAFO REGISTRANDO O ABRAÇO DE OTÁVIO E ANACLETO.

CENA XXVIII: Big Bang

AMBIENTAÇÃO: ESPAÇO VAZIO. SONS: SILÊNCIO ABISSAL. NO CENTRO DO ESPAÇO, IRACEMA. O VENTRE VOLUMOSO DENUNCIA GRAVIDEZ

AVANÇADÍSSIMA. IRACEMA OLHA EM TODAS AS DIREÇÕES. RELAXA. RETIRA UMA GOIABA DO EMBORNAL. COME.

IRACEMA - (PARA O PRÓPRIO VENTRE) Dá prá pará de me chutá? Com é que você foi pará aí dentro? Fica quieto um pouco, tô cansada. (SENTA-SE) Cé gosta de goiaba? É gostoso. (IRRITADA) Pára de me chutá! Já num falei que encontraremos o ninho? (PREOCUPADA) Ih, tá escorrendo água de minhas pernas! Qui será qui é isso? Num é xixi não. Ai! Pára de mordel! Cé tá cum fomi? Também tô. (ALISA O VENTRE) Tô cum vontade de jáca. Faiz um tempo qui num como jáca. (OLHA EM VOLTA) Por aqui num tem jaqueira. Só vi o pé de amora no caminho. Antes eu num tinha tanta fome. Cé come muito. (PAUSA) Tá me dano uma cansera! E o João que num chegal! (EMPUNHA A ARMA) Quem é que tá aí? Fala, senão eu atiro! Ai, meu Deus! Vai nascer meu rebento e acho que não é o momento dele rebentar. (ATIRA PARA O ALTO).

ENTRA DITA, EMBORNAL CHEIO.

DITA - Pára com esses tiro. Vai assustá a criança.

IRACEMA - (ABAIXA A ARMA) O João tá demorano prá kuendá.

DITA - É. Os hómí do Tiburcio dão trabaio.

IRACEMA - É qui tá doeno muito.

DITA - Então deita. Fica de perna aberta co's joelho levantado.

IRACEMA - Eu queria qui o João visse.

DITA - Isso num é coisa pros hómí vê.

IRACEMA - Será qui o João tá machucado?

DITA - Deve tá. Ele ficô sozinho no mato.

IRACEMA - Faiz tempo qui a gente não si vê.

DITA - Bem mais di méis. É qui a pulícia também tá atrais dele. Mais si ele falô qui vem, tá vindo. Sussega.

IRACEMA - A gente quasi si encontrô lá nas barranca. Mais aí eu tive que ir prum lado e ele pro outro. Tinha muito tiro.

DITA - Sussega. Ten uns branco aí qui também tão ajudano.

IRACEMA - É desse jeito mesmo, tia?

DITA - É. I cê tá co'a arma carregada, num tá?

IRACEMA - (SOLTA O REVÓLVER) Tô.

DITA - I a kamanacu qué kuenda, num qué?

IRACEMA - (SEGURA A MÃO DE DITA) Qué. (GRITA)

DITA - Acho que tá vino.

IRACEMA UIVA DE DOR. DITA POSICIONA-SE ENTRE AS PERNAS DE IRACEMA. DITA EXTRAI O BEBÊ DE IRACEMA. SILÊNCIO ABISSAL SEGUIDO DO CHORO DE UM RECÉM-NASCIDO. DITA LIMPA O BEBÊ. IRACEMA EMITE MAIS ALGUNS GRITOS E RESFOLEGA, RUIDOSAMENTE. DITA ENROLA O BEBÊ EM PANOS LIMPOS RETIRADOS DE SEU EMBORNAL.

IRACEMA - (RESFOLEGA) O que aconteceu?

DITA - (COM O BEBÊ NO COLO) Nasceu.

IRACEMA - (APOIA-SE NOS COTOVELOS) Nasceu o que?

DITA - Menina mulher.

IRACEMA - Quantos dedos tem?

DITA - Todos. Acho qui ela tá cum fômi.

IRACEMA - Eu vô pegá comida aí no mato. (TENTA SE LEVANTAR) Aii Dóil

DITA - Ela qué mamá, Cema. Ela qué ocê.

IRACEMA DEITA-SE. EXPÕE UM SEIO. DITA COLOCA O BEBÊ NOS BRAÇOS DE IRACEMA. IRACEMA ENCAIXA O BICO DO SEIO NA BOCA DO BEBÊ. DITA RETIRA DO EMBORNAL UMA BANANA. COME.

DITA - Tem leite?

IRACEMA - Acho qui tem. Ela num pára di mordê. (RI) Faiz cócega.

DITA - Sempre qui ela tivé cum fómi tem qui dá di mamá. (COLOCA A BANANA SOBRE O EMBORNAL. PEGA O REVÓLVER).

IRACEMA - Que foi, tia?

DITA - Tem gente aí.

IRACEMA - Mi dá a arma.

DITA - Cê tem qui dá di mamá. Sussega.

DITA POSICIONA-SE DIANTE DE IRACEMA, ARMA ENGATILHADA.
IRACEMA PROTEJE O BEBÊ COM O CORPO.

IRACEMA - Mi dá a arma, tia.

DITA - Pódi dexá comigo.

ENTRA JOÃO EXAUSTO. MUITOS ARRANHÕES NO CORPO.

JOÃO - Baixa essa arma, tia.

DITA - Ah! É você! Devia tê avisado. (ABAIXA A ARMA)

JOÃO - Num deu. Eu tinha qui chegá aqui bem quieto.

DITA - Cê é pai.

JOÃO - Só?

DITA - É. Di minina mulher.

JOÃO - Ainda num tem um nome prá ela.

DITA - Da próxima veiz, trata di num chegá sem aviso.

JOÃO - Tô cum sede, tia.

DITA - (APONTA O EMBORNAL) Tem anguara ali.

JOÃO TIRA UMA GARRAFA DE EMBORNAL. BEBÊ.

JOÃO -Que qui tá cunteceno co'a Cema?

DITA - Tá dano di mamá.

JOÃO - Mamá?

DITA - É Sua filha tá mamano na Cema.

JOÃO - É minina mulher?

DITA - Já disse qui é. Tá surdo, João?

JOÃO - Tem qui dá um nómi prá ela, né tia?

DITA - Pensa nisso depois..

JOÃO OBSERVA IRACEMA AMAMENTAR O BEBÊ. DITA ARRUMA O ESPAÇO. TERMINA DE COMER SUA BANANA.

DITA - Agora vô lá prá casa.

IRACEMA - Bença tia.

DITA - Deus te abençoe. (SAI)

JOÃO EXAMINA O ESPAÇO. VERIFICA SE AS ARMAS ESTÃO CARREGADAS. FIXA O OLHAR NO BEBÊ.

JOÃO - Ela dormiu.

IRACEMA - Vem aqui.

JOÃO DEITA-SE AO LADO DE IRACEMA.

JOÃO - Acho qui vô dormi um pouco.

IRACEMA - (ENLAÇA JOÃO. COM O OUTRO BRAÇO MANTÉM O BEBÊ BEM ANINHADO.)

Êta négo folgado!

FIM.

PARTE III

GLOSSÁRIO

1. INTRODUÇÃO.

O glossário foi elaborado a partir de entrevistas que realizamos com o senhor Otávio Caetano, líder do Cafundó, em mil novecentos e setenta e nove. Valemo-nos também de parte do material colhido pelo professor Carlos Vogt. Não consta que algum habitante do Cafundó tenha escrito qualquer palavra do dialeto. Os registros das falas do Cafundó foram ouvidos e/ou gravados e posteriormente transcritos. Por esta razão algumas palavras aparecem mais de uma vez e com grafias diferentes. O texto dramático valeu-se pouco da fala do Cafundó pois ainda não existem, publicados, estudos conclusivos sobre ela.

2. GLOSSÁRIO

A

ambara - cidade
anguara - cachaça
anguta - mulher jovem
andaru - fogo
anjara - fome
arambá - cachorro
averé - leite

B

bambi - frio
bicuango - sabão
bugugança - barriga

C

cachapura - doença natural

cacharupa - dor
cafombi - branco
caiapembi - assombração
camanaku - bebê
cambererá - carne
cambererá do vava - carne de água, peixe
caméria - boca
cangoru - porco
carulé - pé
chicombo - chapéu
chitongo - prisão
chipoquê - feijão
cocopiar - falar
cocópia no cossumbador - pensar, lembrar pelo ouvido
codema - braço, mão
cossumbador - ouvido
cucuéra - casamento
culabá - rio grande
cuendar - ir, vir, chegar, movimentar
cuipar - matar
cumbi - sol
cumbi do téque - lua
cunuar - beber
curimar - fazer, cultivar, limpar
curimá variá - fogão
cusitar - urinar
cutar - rezar

D

duqui - mosquito, abelha (inseto voador)

E

engrimi - cachaça

enjó - casa

F

fóli - vento

G

guachana - melancia

guanchana - melancia

guaxaína - melancia

godema - braço, mão

I

ingombi -boi

injequê - saco, recipiente

J

jongorô - porta

jambi - santo

japicava - café

jocorocoto - velho

K

kamanaku - bebê

karulé - pé

L

lépo - faca

M

maçangue - arroz

maçango - arroz

mafone - banana

maembi - remédio

mafumbura - doença que vem de fora, praga

malara - laranja

mambi - frio

marrupar - dormir, sonhar

mafingi - sangue

moshinga - nariz

mucuá - cobra

muçuruco - cabelo

mufango - mandioca

mungo - sal

N

nanaga - roupa

nanga - roupa

nhamanhara - velha

nhapecava - café

nhepa - porcaria

O

obiquanga - queijo

oique - açúcar

omunguá - sal

ongombi - boi
opepa - farinha
orufim - madeira
oruguangi - ovo
oquéri - espingarda
osanji - galinha
oturi - terra, chão

P

pepa - farinha
palolé - pé
pungo - milho

Q

quinambo - perna
quilombo - hoje, dia que nós estamos nele
quipar - matar

R

ramanha - gato
ronde - rêde de pescar

S

sengui - mato
socofuco - galo
sóra - dente

T

tarima - cama
táta - homem, senhor
tataióva - homem
téqui - dia, noite

U

uiqui - doce
unguza - força

V

variá - comer
vatumará - parar
váva - água
vatema - bravo, valoroso
vavuru - muito, bastante
vimbundo - preto
vissó - olhos, olhar, ver, enxergar

ANEXO I

**ENTREVISTA COM SÉRGIO
COELHO**

1. INTRODUÇÃO.

Sérgio Coelho é jornalista. Em 1979 era Diretor de Redação do jornal **O Cruzeiro do Sul** e correspondente de **O Estado de São Paulo**. Acompanhou todos os acontecimentos que fizeram do Cafundó pauta do noticiário nacional. A entrevista foi realizada na antiga redação do **Cruzeiro do Sul** em vinte e um de junho de mil novecentos e setenta e nove, quinta-feira morna, início da noite. Ao fundo, ruídos de vozes e tiquetaquear de máquinas datilográficas, motores acelerando e buzinas de veículos automotores.

2 - ENTREVISTA COM SÉRGIO COELHO.

PERGUNTA - O que é o Cafundó?

RESPOSTA - O Cafundó, para um jornalista, é uma boa notícia inicialmente. Ele representa para nós, mais preocupados numa militância jornalística, representa um fato bastante raro, especialmente pela conservação da língua, de uma língua africana que foi trazida por seus ancestrais escravos há mais de cem anos e que é mantida até hoje, num linguajar que pode se dizer do dia-a-dia, porque diariamente, pelo menos todas as vezes em que eu lá estive, eles falam o kimbundo.

PERGUNTA - Quantas vezes o senhor esteve lá?

RESPOSTA - Estive lá umas vinte vezes. Mesmo depois que nós terminamos o nosso trabalho jornalístico, a primeira notícia da descoberta, a investigação *posterior* das causas e das razões daquele fenômeno e logo em seguida nós tivemos o caso de um homicídio que lá ocorreu quando os irmãos Aduino e... não me lembro o nome... mataram um cidadão que tentou invadir as terras deles. Então estivemos lá novamente e por várias vezes ainda. E nas vezes que eles precisaram de algum socorro, de alguma ajuda, nós também lá estivemos.

PERGUNTA - Quando ocorreu esse homicídio?

RESPOSTA - Foi no fim do ano passado. É coisa recente. Ocorreu depois que o Cafundó se tornou notícia nacional e até internacional. O caso do Cafundó já foi debatido e apresentado num Seminário de Estudos sobre Línguas Crioulas realizado nas Ilhas Virgens, lá perto de Porto Rico. E mais recentemente, a questão de um mês e meio, esteve aqui no Brasil um etno-musicólogo austríaco... não me lembro o nome... que veio pesquisar o que os negros do Cafundó teriam preservado em termos musicais. Esse professor que veio de Viena para dar um curso na Universidade de Belo Horizonte, ficou uma semana no Cafundó em contato com os negros.

PERGUNTA - O fato do Cafundó ter se tornado notório trouxe alguma consequência positiva ou negativa para a comunidade?

RESPOSTA - É uma pergunta que nós, tanto o pessoal da imprensa quanto o pessoal da UNICAMP, nos fazemos constantemente. Será que foi melhor para eles a descoberta? Ou foi pior? Eu tenho a impressão que do ponto de vista prático, material, foi melhor para eles a descoberta. Foi benéfico. E eu digo porque. Assim como há pouco tempo... há pouco tempo não... há dez anos, um crime que ocorreu em Caxambu determinou a extinção do bairro do Caxambu que vivia nos mesmos moldes do Cafundó, falando a língua e tendo uma vida bastante íntima, em termos de povoado, em termos de aldeia, teria acontecido agora com o Cafundó, quando se tentou através de atos de violência, uma ocupação de terra. Quer dizer: ocasionalmente quem morreu foi o invasor. Mas em outras circunstâncias, eu acho que teria ocorrido o inverso: teria se repetido o episódio do Caxambu porque, se na época do crime o Cafundó fosse uma aldeia esquecida, os agressores não iriam se limitar ou se aventurar a um diálogo com eles. Tratariam à bala como trataram da primeira vez. Quando o Cafundó já estava sob a mira e atenção de muita gente, então eles tentaram um diálogo, tentaram chegar lá com jeito, mostrar a lei, inventar lei... e nessa jogada toda eles ficaram em pé de igualdade... um com revólver, o outro com foice, e o cara do revolver acabou morrendo... certo?... assassinado pelo cara da foice que era do Cafundó.

PERGUNTA - Em quais circunstâncias ocorreram as mortes no Caxambu? Quem morreu? Foi alguém do Caxambu ou foi alguém do Caxambu que matou alguém de fora?

RESPOSTA - É uma pena que eu não tenha os nomes. Mas vamos ver. O cidadão que foi morto agora no Cafundó, um branco, que seria capataz, empregado de um fazendeiro, esse cidadão, há dez anos atrás, matou o irmão do cara que o matou agora. Então Dona Augusta, que você vai conhecer no Cafundó, tem quatro filhos homens: Benedito, Aduino, Marcos e mais um outro que não me recordo. E ela morava no Caxambu. Ela é de família do Caxambu, mas parenta do "seu" Otávio, que é o líder do Cafundó. Quando o filho dela foi assassinado, que é o Benedito, ela se desgostou do Caxambu e veio embora para o Cafundó. E eles perderam as terras através de um engodo judicial. Fizeram um contrato por cem anos... assinaram contrato em branco... e os usurpadores botaram cem anos no contrato e eles perderam as terras. Quando esse Benedito foi tentar reaver as terras, reclamar que aquilo estava errado, que aquilo era sujeira, ele foi assassinado pelo mesmo cara que agora tentou botar uma cerca dentro do Cafundó e foi morto.

PERGUNTA - Como é que foi a chegada ao Cafundó? O senhor teve algum tipo de impressão, algum tipo de sensação inédita quando do seu primeiro contato com o Cafundó? Ou a postura objetiva de jornalista ficou acima de tudo?

RESPOSTA - Não exatamente. Realmente quando nós vamos a uma missão desta, a gente vai com espírito de jornalista e as condições da notícia ou da área em que ocorre a notícia às vezes altera muito nosso comportamento. Então você acaba se transformando primeiro em repórter e, vencida a missão, você prossegue com outro trabalho, às vezes de ajuda, às vezes de amizade com a fonte ou com o próprio objeto da notícia. No Cafundó foi o que ocorreu. Terminada a missão, nós continuamos lá trabalhando, como continuamos até hoje, tentando ajudar, tentando encontrar uma solução. Pensou-se até em vender aquelas terras. Há inclusive um anteprojeto discutido entre nós que freqüentamos lá, de encontrar uma

fórmula de vender aquelas terras, de pegar aquelas famílias todas juntas, colocar em terras mais baratas e mais distantes, com melhores condições de vida. Então venderíamos os quatro alqueires que eles têm e com o dinheiro desses quatro alqueires compraríamos dez alqueires ou até mais, numa região mais distante, cujas terras sejam mais baratas, construindo casas em melhores condições do que os barracos que eles vivem lá, que são inabitáveis, que eu acho que consiste no último escalão de residência da zona rural, que é aquele tipo de residência em que eles vivem, principalmente a do líder, "seu" Otávio Caetano. Eu acho que só favela é pior do que aquilo. Só favela é pior do que as casinhas em que eles moram. Então pensamos nisso. Venderíamos suas terras e com o dinheiro seriam compradas novas terras, seriam edificadas casas para todos. Inclusive é um projeto que está em andamento. Se eles continuarem sitiados pelo medo, pelo terror, dentro da área do Cafundó, eu acho que a solução ainda vai ser essa... Bem... Então voltando à sua pergunta. Não vimos aquilo com os olhos frios do repórter que chega, levanta, vai embora. Fizemos isso, cumprimos a nossa missão e continuamos lá tentando fazer alguma coisa com eles. E eu posso dizer que quando eu cheguei lá ao Cafundó, quando eu pisei naquele terreno, naquele terreiro de chão batido, com casas em volta, como se fosse uma tribo, como se fosse uma civilização um tanto quanto distante, a gente sentia que estava pisando no passado. E no instante em que você passava a conversar com aquela gente, não era a língua que impressionava. Era a própria bondade deles. São gente boa. Existem pessoas em Salto de Pirapora que vivem dizendo: "Ah! São uns negros vagabundos, que gostam de beber pinga." Não é verdade. A grande maioria não bebe pinga. Ou, se bebe, é um aperitívinho de vez em quando. Mas não são vagabundos. Eles são uns negros mais ou menos indolentes, vamos admitir que são. Mas não são negros vagabundos que têm vícios, como alguns poucos querem. Porque a grande maioria, na cidade, gosta muito deles. Ou pelo linguajar, ou porque eles são muito bons e simpáticos e tudo... mas a maioria gosta. Há uma minoria que os

crítica... Bom... Então você vai sentir dentro do Cafundó uma gente que não é do nosso tempo. Uma gente bondosa. Há uma barreira inicial de constrangimento, de retração. Isso é natural em todas as aldeias e bairros rurais que você visitar nesse interior todo. Você vai encontrar inicialmente uma desconfiança, um retraimento, até que eles vão se abrindo, em seguida se tornam seus amigos e então a coisa muda. E lá também você experimentava esta mesma situação. São um tanto arredios no começo e depois abrem o jogo, se tornam seus amigos e tal.

PERGUNTA - Como o Senhor interpreta o Cafundó?

RESPOSTA - Não sei se entendi bem você. Mas vamos lá. Você sabe que hoje nós não temos uma dimensão perfeita do que foi a escravidão negra. Nós temos informações que nos chegam bastante controversas, bastante imprecisas, inclusive pela falta de documentação. Parece que o nosso passado, o passado de nossa escravidão, foi um tanto quanto destruído pelas autoridades da época. Mas mesmo assim há historiadores que admitem que não é verdade. Que existe cópia de tudo quanto Ruy Barbosa queimou. É só investigar nas cúrias, nas paróquias, nos cartórios de cada cidade paulista, no nosso caso. Você vai sempre encontrar uma cópia. Se Ruy Barbosa queimou o que estava na posse do Ministério da Fazenda, ele deixou o testamento, ele deixou os documentos todos relativos às posses e às transferências... posse dos antigos fazendeiros. Então o próprio Peter... não me lembro o sobrenome (Peter Henry Fry, parêntesis meu)... titular da cadeira de História da UNICAMP, ele está investigando esses arquivos e levantando este material todo e pretende provar que a nossa história negra está aí. Mas até agora a informação que nos chegou é de uma escravidão poética em termos genéricos, trágica em termos genéricos, ou então como mão de obra. Uma mão de obra necessária no tempo da colonização. Como se prendeu índio, se escravizou índio, da mesma maneira se importou negro. Então essa é a visão. Então é uma coisa distante prá nós o negro escravo. E quando nós sabemos que existe um negro velho que foi escravo, a gente chega até a se emocionar e quer conhecer esse cara, conversar com ele. Então você

quer saber, você quer chegar lá. Então no instante em que você chega ao Cafundó, você vai de encontro a um segmento bastante vivo deste tempo... Pô! É verdade que nós tivemos escravos aqui! Esses caras estão falando essa língua, pô! Então eu acho que o Cafundó nos aproximou bastante desse tempo. Prá mim foi a maior sensação de aproximação que eu tive até hoje. Eu já entrevistei um negro, há dez anos atrás, de cento e vinte e seis anos, que tinha sido escravo. Mas a sensação que tive ao encontrar o Cafundó foi muito mais importante, foi muito mais marcante. Eu acho que eu quase cheguei lá! Como uma máquina do tempo... Eles, naquela manhãzinha de sol... naquela primeira vez que eu encontrei com eles... eles ali no solzinho... esquentando o sol e tramando, entre risos e brincadeiras, tramando a língua, uma língua que até aquele instante eu não conhecia uma única palavra... e junto com alguns lingüistas que começaram a interpretar alguns termos como sendo de origem africana, possivelmente do grupo bantu... Então tudo aquilo eu achei sensacional... Prá mim deu uma sensação muito grande de aproximação de um tempo histórico, de um fato histórico muito importante e que eu sempre gostei... Eu já fiz uma pauta muito grande para "O Estado de São Paulo" em relação às origens. Há dez anos atrás eu elaborei para o Estadão uma pauta que teria mais ou menos a seguinte conotação: hoje nós temos o negro ascendendo a uma posição social melhor. Nós já temos o negro na universidade, já temos o negro no governo, já temos o negro com uma certa liderança no esporte. Então é hora de se buscar as origens desses Pelés, desses Ademar Ferreira da Silva, desses Tarquinos, etc e tal. Então eu não tenho uma pauta toda para começar investigar, mais ou menos como fez o autor de "Raízes" com a família dele. Então a hora que eu encontro um problema deste tipo, isso aí me emociona bastante e me entusiasma, em termos de história e em termos de uma raça que é minha raça. Eu me considero brasileiro e acho que sou brasileiro, tenho orgulho disso aí e eu acho que o negro faz parte de uma raça que é a minha raça. O brasileiro não é senão uma mistura, não é? Uma salada grande. E eu sou desta salada... eu posso ter negro na minha ascendência. É bem

possível que tenha. Todo mundo teve... uma grande maioria teve. Então isso me interessa bastante. E a hora que você parte de um estudo de documentos velhos para imagens vivas desse passado que aparece na sua frente, assim quase como um fantasma falando a língua da senzala, então eu acho que é muito intrigante, muito importante... Agora... As condições em que esse pessoal chegou ao nosso século? Condições bastante precárias. você vê. Até a geração de quinze anos desses negros são todos analfabetos. Não foram à escola. Por que eles não foram à escola? Tem escola ali perto... A geração atual de dez anos está indo à escola. Mas as gerações anteriores são todas analfabetas... Eles não se casam. Eles não participavam do ritual religioso ou civil de casamento. Eles se casavam embaixo de uma árvore, conforme a expressão que eles usam. Eles se casavam embaixo de uma árvore, embaixo do céu. A maioria dos casamentos deles é assim. Não têm um casamento formal... Não têm escola... não têm casamento... a liderança é deles, é interna... O chefe deles é "seu" Otávio Caetano e ninguém mais. Eu acho que eles não chegam a ter preocupação com o governador nem com o presidente da república... e sim com o mundo deles, com o mundo fechado deles. Consta que até há pouco tempo, anteriormente a esse crime que mencionei, teve mais um outro lá dentro, que ocorreu com a família vizinha, mas relacionado ao problema de terra. Eu acho que esse caso nem foi para a polícia. Se resolvia ali mesmo. Então você nota que eles tem uma vida própria, uma língua própria, um chefe próprio.

PERGUNTA - Esta postura foi optada ou foi algo que ocorreu sem que eles percebessem?

RESPOSTA - Não... totalmente natural! Não é opção deles. Ninguém impôs isto a eles. É natural. Eu acho que eles se achavam bem assim. Eu acho que eles não sentem. É natural mesmo. Mas que é assim, é assim; a verdade é esta. E aparece então como aspecto mais curioso o processo lingüístico da aldeia. Nesta mesa redonda que você vai ouvir, numa fita que está gravada, então se tenta... eu acho que é a tendência mais lógica... de interpretar a língua como um ritual deles, como um elo que os une ao

passado, aos seus ancestrais. Assim como a Bahia mantém até hoje, como traço cultural de união, a religião, a umbanda, o candomblé, sei lá mais o que... esta aldeia aqui manteve a língua. E não é... na Bahia, por exemplo... tenho a impressão que há dez anos atrás tinha a língua e o ritual. Até que o ritual ganhou importância, sobreviveu. E a língua entrou em termos genéricos, esparsos dentro da cerimônia. Pois a cerimônia do candomblé sobreviveu como um rito afro-brasileiro ou africano tipicamente, mas a língua desapareceu. Então, de vez em quando, você vê uns termos africanos no meio. Aliás, tem muito termo africano. Mas esses termos africanos ficaram na cerimônia, no ritual, como ficou o latim na igreja. Não é como uma língua, mas uma língua ritualística. É isso... tão importante que uma vez o Otávio Caetano falou: "O nosso latim é esse." Não. Minto. O pessoal falou em inglês e ele disse assim: "Ah! Esse é o seu latim!" Então, como a igreja tinha a sua língua, o Cafundó também tem a sua língua, o seu latim, que era o africano. Bom... então eu quero dizer o seguinte: como eles não têm o candomblé, a umbanda, e são pretos católicos, tanto que o... como é que chama... uma figura negra da umbanda... que faz parte da umbanda, do candomblé... pai preto... qualquer coisa assim... Lá é São Benedito. Você vê aquele hominho de umbanda, aquela imaginha, que tem nome próprio prá eles, eles veneram como São Benedito. Não é nenhum Pai Jacó não... Iemanjá já é um pouco diferente. Aquele quadro de Iemanjá, lá é Nossa Senhora da Conceição. E tem outra figura de umbanda lá na Capelinha dentro da casa, como se usava nas fazendas antigas... e você vai encontrar também a capela da vila. E dentro dessa capela você vai encontrar as figuras de umbanda e candomblé como sendo os santos do calendário católico romano. Então é que eu acho que a língua ficou prá eles como uma lembrança do tio, do avô, do bisavô que eles foram passando através da tradição oral... Então, por exemplo, no filme "Raízes", eles foram passando aquele ideal de liberdade, certo?... vamos voltar a ser livres como na África... isto foi passando de cada pai que morria para o filho e

assim por diante. Assim eles passavam esse anseio de se manterem amigados, abraçados à sua pátria-mãe, a África. Pode até ser isso.

PERGUNTA - O senhor acha que os negros do Cafundó possuem algum segredo que não revelam para os brancos?

RESPOSTA - Eu não acredito. Eles tem uma confiança excepcional no Peter, no Vogt, no Maurício. Eles se abrem completamente. Na ocasião do crime, por exemplo, quando eles estavam assediados pela polícia e pela família que queria vingança, a chegada desse pessoal de Campinas foi a salvação. Então ele até riram no instante em que eles chegaram. Então se eles tivessem algo mais, já teriam transmitido a eles. Então eu não acredito que eles tenham segredo. O que eles têm é isso e é espontâneo... Agora... você vai encontrar um outro negro lá... eu estou mal de nome hoje... que era do Caxambu. Esse negro é revoltado com os negros do Cafundó por terem revelado a língua. Ele deve ter conhecimentos maiores. Mas ele se nega a comentar com a gente, a falar qualquer coisa sobre isso. Ele se fecha mesmo e não fala nada. E esse cidadão está tentando voltar para o Caxambu, recuperar algumas terras. Então ele acha os negros do Cafundó traidores do "nosso segredo". Então ele acha que eles tinham um elemento próprio deles, um talismã, um código secreto... e que os negros revelaram ao homem branco.

PERGUNTA - Qual a idade dele?

RESPOSTA - Ele é de meia-idade... por volta dos quarenta e oito anos. Ele mora no bairro do Campo Largo, junto a uma outra família que também foi do Caxambu. Então ele nega todo tipo de informação. Inclusive quando eu cheguei lá e falei com ele pela primeira vez, eu estava sozinho, ele me falou: "Desde que vocês puseram no jornal que nós somos negros eu não quero mais conversa com vocês, porque negro é escravo e nós não somos mais escravos." É difícil você conseguir alguma coisa dele. E o pessoal de Campinas já esteve com ele também e não conseguiu nada... Agora... como explicar essa língua? Como, nesse Brasil todo, somente aqui no Cafundó, naquele bairrinho, sobreviveu um segmento tão expressivo de uma língua da senzala? Como isso se explica? Qual é o

fator? Segurança? Uma arma de defesa que eles tinham contra os brancos? Será que eles sofreram a vida inteira... desde que eles receberam as terras... será que sofreram sempre ameaça do branco em usurpar as suas terras e então tinham a língua como sinal de alerta deles? Comenta-se nos bares de Salto de Pirapora... e eles confirmam, que quando eles estão no bar bebendo... comendo... quando eles notam que tem alguém querendo brigar ou o ambiente começa a se carregar, eles falam algumas palavras na língua deles e caem fora ou se reúnem. Então, teria este papel a língua ou foi por este motivo que a língua foi preservada? Ou seria o isolamento em que eles vivem o responsável pela manutenção da língua? Nós acreditamos que não, principalmente depois de nossa ida a Iporanga, no sul do Estado, quando nós encontramos aldeias muito mais isoladas, que viveram encravadas no próprio sertão e que não guardaram uma única lembrança dos antepassados. Eram negros que viviam no garimpo de Iporanga. A região de Iporanga era uma região rica em minas de ouro, ouro de aluvião. Esse ouro era em grande maioria retirado do Vale do Ribeira. E Iporanga era um desses centros importantes de garimpo... Então contam os negros... e no cartório de lá tem muitos documentos de negros antigos, de velhos escravos... então contam esses negros que hoje moram em dois bairros distantes, que esses bairros teriam se originado ou de um quilombo, se é que a gente pode chamar de quilombo esse grupo de negros que fugiu dos rigores de um senhor qualquer e se escondeu no mato e acabou formando uma aldeia mais tarde com a abolição, ou se foi logo depois da abolição que esses negros se juntaram nessas regiões que eles conheciam do garimpo. Num desses bairros... e se não me falha a memória chama-se Anhangará... você vai encontrar ruas calçadas de duzentos metros no meio do sertão, que era do trabalho do garimpo. Então é possível que depois da emancipação eles tenham ido para aqueles sítios que eles conheciam por ter garimpado ali. Então lá em Iporanga, onde o isolamento foi muito maior, e ainda hoje existe esse isolamento... você chega lá com muita dificuldade... lá eles não falam nada, nem conhecem

a língua, nem nunca ouviram falar dessa gente. Mas usam um português arcaico. Por exemplo, quando nós chegamos lá, eles nos receberam com uma expressão assim: "Que meceis vieram urdir aqui nesse sertão?" Urdir era uma expressão clássica, arcaica, que significava tramar. E, em meio a conversa toda com eles, eles usavam muitas palavras antigas, de português arcaico. Quer dizer... então eles conservaram o português da época, mas nada, nem um traço que a gente possa identificar de uma linguagem africana... Eu não senti nada... é verdade que estivemos pouco tempo com eles. Agora... aí surge então outra hipótese. Talvez eles lá não tivessem, tão isolados estavam, não tivessem ameaça do branco. Então nunca se preocuparam com defesa. E a defesa deles podia ser até o mato. Eles diziam que se escondiam no mato quando se aproximava alguém. E aqui já mais próximo da civilização... o Cafundó está apenas a cento e vinte quilômetros de São Paulo ... esta região é colonizada... Sorocaba tem trezentos e vinte anos... é uma região colonizada há muito tempo... então talvez eles sentissem uma ameaça mais direta da civilização e então se resguardaram através do idioma.

PERGUNTA - A língua do Cafundó está em processo de extinção?

RESPOSTA - Eu tenho a impressão que a tendência é se extinguir. Eu acho que a próxima geração já não vai falar. A menos que esse interesse que vem sendo dedicado ao problema leve os negros a transmitirem. Mas a tendência é de extinção. Mas há uma tendência de melhorar a situação deles. E essa tendência para melhorar é a mesma que a do homem do campo, ou seja: a cidade. Você vê: em Campo Largo, que é uma vila mais evoluída, que é um bairro de Salto de Pirapora, já tem duas famílias. Em Porto Epitácio, no extremo oeste do Estado, você vai encontrar uma outra família do Caxambu. Uma das filhas de dona Augusta, que casou com um paraibano, vira e mexe está em São Paulo. Então eu acho que eles estão sentindo que lá não há mais condições de sobrevivência dentro dos padrões de vida moderna.

PERGUNTA - Onde fica o Cafundó?

RESPOSTA - De Sorocaba ao Cafundó são cerca de trinta quilômetros. Você vai de Sorocaba a Salto de Pirapora, passa Salto de Pirapora uns quatro ou cinco quilômetros, entra à direita numa estrada de terra que vai para o município de Sarapuí. Nesta estrada de terra, depois de uns oito quilômetros chega-se ao Cafundó. Já da estradinha você vê um buraco lá no fundo, com aquelas casas mais ou menos em semicírculo. Então você divisa aquelas casas cobertas de sapé... uma capelinha... Então ali é o Cafundó.

PERGUNTA - Quantas pessoas moram lá?

RESPOSTA - Setenta e seis, mais ou menos. Então eles nunca plantaram nada e quando precisavam de dinheiro corriam para as fazendas vizinhas e trabalhavam. Mil novecentos e setenta e oito: ocorre um crime. Vem a ameaça de vingança. Vem aquele pessoal estranho rondando constantemente a aldeia... segundo eles contam... A gente não sabe até onde isso é fato. Então, hoje eles temem sair da aldeia para exercer essa atividade de trabalhador rural. Então aquela única chance que tinham de arranjar algum dinheirinho, desapareceu. Eles estão sitiados pelo medo, pela ameaça. Eles estão sitiados. Porém sejamos realistas. Esse sítio é real? Essa ameaça é real? Os caras os ameaçam? Os fazendeiros em volta fizeram um acordo para não dar emprego aos negros? Pró que eles percam a condição de viver ali, caíam fora e liberem aquelas terras? Você tem que viver lá um mês para sentir até onde isso é verdade. Até onde não é. Eu acredito que tenha alguma verdade nisso tudo porque o pessoal que quer se vingar deles é mais ou menos terrível. Então pode ser que realmente haja essa ameaça. Mas esse é o grande drama deles hoje. É a pressão da fome, é a pressão da falta de condições de trabalho, como uma guerra fria que se move contra os negros, para que eles espirrem dali, morram de fome, morram doentes e cesse a briga da terra. Agora... o que não se entende também é que é uma porcaria de terra. É um pedaço de terra que pode representar muita coisa para os negros que só têm aquilo. Mas os fazendeiros em volta... eu não sei até onde eles entendem a importância daquelas terras. É um naco de terra que invade

algumas fazendas. Agora... aquilo pode até ter uma representação muito mais importante, que você começando a escarafunchar, vai ver que os documentos daqueles negros... se a gente encontrar... comecem mostrar que todo o pessoal das fazendas é posseiro e que os proprietários efetivos das terras são os negros. Talvez seja essa a ameaça que sintam os fazendeiros. Porque quanto a esses oito alqueires, os negros já ganharam a causa na justiça. Mas eles têm uma outra causa que tenta anexar mais uma outra área em volta. E o fato dos fazendeiros quererem expulsar os negros dali, significa que expulsariam junto a ameaça que paira também sobre essas suas propriedades... Agora... eu acho que você vai encontrar, você vai sentir com bastante autenticidade, bastante pureza, o negro brasileiro, ou melhor, o negro que vem sobrevivendo, que vem se arrastando de geração em geração até nós, da escravidão até nós... você vai sentir isso no Caetano... Otávio Caetano... ele é um tipo interessante, você vai conhecer... Eles têm um fim de tarde muito bonito lá... um por-do-sol maravilhoso... e a manhã... manhã de sol também é muito gostoso... dia de chuva lá é terrível. Mas a manhã de sol é bonita... e o por-do-sol no fim da tarde também é muito bonito.

ANEXO II

FRAGMENTOS DE TEATRO.

1 - PRETENSÕES E ÁGUAS BENTAS.

Diz-se constituir-se o Teatro na Terra Prometida da semiótica. Tudo bem: em teatro os signos são vassallos fiéis. Mas Teatro é indefinível, indecifrável. Por ser ao vivo, os sentidos também emitem seus palpites. Não só no Teatro. Todos os eventos que ocorrem em cena e contam com público são passíveis da interferência dos sentidos. Quem está em cena sabe que cada evento cênico da véspera interfere no evento do dia seguinte, modificando-o. As modificações são sutis. O público, sem sabê-lo, é co-autor. Os artistas, em cena, agradecem sempre. Os eventos cênicos em geral, o Teatro em particular, são documentos vivos de sua época. Documentos vivos, documentos em si próprios, documentam. Não pretendem emitir mensagens. Celebram e aceitam o risco de ir atrás de integração. Teóricos entendem teatro como objeto delimitável. Quem está em cena entende-se agente da ativa e sem limites. Agente, vez por outra diante de aplausos, vez por outra diante de apupos.

Um teórico, assumidamente pretensioso em demasia, elaborou "um modelo estruturado e orgânico de conceituação do teatro a partir de um outro modelo já delimitado e firmemente estabelecido como é o fornecido pela teoria lingüística."¹⁸ A pretensão assumida segue querendo acabar também "com uma outra noção ainda bastante dominante, a de que o teatro é uma pluralidade de códigos, de semióticas que se superpõem sem se organizarem num ou em torno de um código único e específico ou, se o fazem, num código de valor apenas para uma única e determinada encenação".¹⁹ Não deixam de ser um ponto de referência as pretensões acima. Não se sabe se tais pretensões foram bem sucedidas. Sabe-se que o Teatro, mais de vinte séculos depois, continua *tebecê*: talentoso, belo, charmoso. Claro que sangue, suor e lágrimas foram vertidos. A história recente do Brasil registra tentativas de modelar e estruturar, via censura, o fazer teatral. A censura brasileira quis acabar com noções dominantes nos afazeres teatrais brasileiros. Censura é obtusa. Procurando obstruir o objeto, o pretensoso sujeito destrói a si próprio. Aristóteles permanece insuperável. Demais pretensiosos encontrarão melhor diversão na água-benta. Não correrão risco de afogar-se.

¹⁸ COELHO NETTO, J. Teixeira. Em Cena, o Sentido: Semiologia do Teatro. São Paulo: Duas Cidades, 1980. ps. 11, 12.

¹⁹ Id., idib., p. 12.

2 - PRIMEIRAS INTENÇÕES.

Um estudioso de Teatro acima de qualquer suspeita, em abordagem ontológica sobre a preparação do ator, informa: "Criatividade não é um truque de técnica. Não é uma reprodução exterior de imagens e paixões."²⁰ O tempo encarregou-se de transformar a ontologia em metodologia aos não familiarizados. Adiante, Stanislavski adverte que a natureza orgânica é regida por leis, quer esteja criando um novo fenômeno biologicamente, quer imaginativamente²¹. Conclui enfático: "Vocês só poderão extraviar-se se não compreenderem esta verdade; se não tiverem confiança na natureza; se tentarem inventar novos princípios, novas bases, nova arte. As leis da natureza se impõem a todos. Ai de quem as infringir!"²² A humanidade e a coragem do Mestre contagiam: submetem-se às leis da natureza; jamais pretendem revogá-las; negam o não criativo; evitam definir a criação mas deixam-se levar por ela, vida afora. O Mestre nunca deixou de entender o Teatro como linguagem mas, acima de tudo, trata a arte como uma área do conhecimento, geradora de conhecimento.

Vivemos nos trópicos. Parte deles, tristes. Claude Lévy-Strauss lembra-nos que... "o indivíduo não está só no grupo; cada sociedade não está só entre as outras; o homem não está só no universo; que o arco tênue que nos une ao inacessível permanecerá mostrando a via inversa à da nossa escravidão; no piscar de olhos, cheio de paciência, serenidade e perdão recíproco que um entendimento involuntário permite, por vezes, trocar com um gato."²³

²⁰ STANISLAVSKI, Constantin. A Preparação do Ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992. p. 323.

²¹ Id., *ibid.*

²² *Ib.*, *ibid.*

²³ LÉVY-STRAUSS, Claude. Tristes Trópicos. Portugal e Brasil: Portugalia, Martins, (s.d) p. 522.

3 - O INGOVERNÁVEL TERRITÓRIO LIVRE DA EXPECTATIVA.

Paulo de Laurentiz é artista e reflete sobre o processo: "O estado de expectativa assemelha-se ao vazio *so zen*, onde a mente fica livre, mas não cega os conhecimentos lógicos de todas as maneiras de aprendizagem e percepção diretas, um estado de conhecimentos ligados aos instintos"²⁴

Peter Brook, também artista, é implacável: "O autor foi forçado a fazer da sua especialidade uma virtude e a transformar seu dom literário numa muleta para uma espécie de auto-importância, que no fundo ele sabe não justificada pelo seu trabalho. Talvez uma necessidade de se isolar faça parte da maquiagem de um autor. É possível que só com a porta fechada, comungando consigo mesmo, possa lutar para dar forma a imagens interiores e conflitos que nunca revelaria em público."²⁵ É certo que são suposições, oriundas de um diretor teatral. Mas vindo de quem vem, calo-me, já que "o espetáculo teatral se consubstancia em ato pela conjugação em dado espaço, de três fatores principais - ator, texto e público."²⁶ O diretor é excluído. Atores, autores e público são recatados por natureza. Respeitam-se reciprocamente. Algumas comédias até escancaram aspectos íntimos da vida, mas não se tem registros relevantes delas.

Quando se expõem no evento cênico, autores, atores e público buscam comunhão, quase religiosa, diriam uns, orgástica, diriam outros, entre si. Aceitam-se como suportes da documentação do instante. O envolvimento é orgânico. Alguns diretores revelam ao público imagens interiores e conflitos impublicáveis, de tão disformes. O intérprete paga o pato. Às vezes também sobra para o espectador.

Peter Brook é mais que diretor. Sua obra cênica, suas idéias, sua atuação, sua vida, toda ela dedicada ao teatro, constituem-se em verdadeiras estações espaciais nas quais astronautas teatrais encontram conforto, disciplina, estímulo, clareza instrumental e gosto pela aventura criativa.

²⁴ LAURENTIZ, Paulo. A Holarquia do Pensamento Artístico. Campinas: UNICAMP, 1991. p. 40

²⁵ BROOK, Peter. O Teatro e seu Espaço. Petrópolis: Vozes, 1970. p. 30.

²⁶ GUINSBURG, Jacó. O Teatro no Gesto. Polimica n° 2, p. 47.

4 - REALIDADE E ECOS DE UMBERTO.

A realidade sempre se impõe. O problema também: o que é realidade? "O cinema projeta numa tela imagens do passado. Como é isso que a mente faz para si própria por toda a vida, o cinema parece intimamente verdadeiro. O teatro, por outro lado, sempre se afirma no presente. É isto que pode torná-lo mais real do que o fluxo normal da consciência."²⁷ Teatro redonda a realidade? Em eventos cênicos realidades se sobrepõem? Teatro presentifica o real?

Falando sobre o discurso aberto, em entrevista publicada no Suplemento Literário de "O Estado de São Paulo" de dezessete de setembro de mil novecentos e sessenta e seis, Umberto Eco coloca que a arte discursa abertamente. Mas com ambigüidades. Que não tende a nos definir a realidade de modo unívoco, definitivo, já confeccionado. O discurso artístico nos coloca numa condição de estranhamento, de *despajamento*. Apresenta-nos as coisas de um modo novo, para além dos hábitos conquistados, infringindo as normas da linguagem às quais havíamos sido habituados. Precisamos fazer um esforço para compreendê-las, para torná-las familiares.

A compreensão de Umberto ecoa: o discurso aberto se torna a possibilidade de discursos diversos e para cada um de nós é uma contínua descoberta do mundo. O discurso aberto nos reenvia antes de tudo não às coisas de que fala, mas ao modo pelo qual diz. O discurso aberto tem como primeiro significado a própria estrutura. Assim a mensagem não se consuma jamais; permanece sempre como fonte de informações possíveis e responde de modo diverso a diversos tipos de sensibilidade e cultura

Em contrapartida, Peter Brook, que não é de ficar em cima do muro, brada... "Existe o autor que explora a sua experiência interior com grande profundidade, ou então o autor que evita estas áreas, explorando o mundo exterior. No entanto cada um pensa que seu mundo é completo. Se Shakespeare nunca houvesse existido seria bem compreensível teorizarmos que tanto um como o outro nunca podem ser combinados. Mas o teatro elizabetano existiu e para nosso desconforto este exemplo nos paira constantemente sobre a cabeça. Quatrocentos anos atrás era possível que um teatrólogo desejasse colocar em conflito aberto a sistemática dos acontecimentos do mundo exterior, os acontecimentos

²⁷ BROOK, Peter. op. cit., p. 103.

interiores de homens complexos isolados como indivíduos, a grande arrancada de seus temores e aspirações."²⁸

Verdadeira sinuca. Se bico. Mas o próprio Peter Brook aponta saídas possíveis aceitando que a verdade no teatro está sempre em mudança, que as coisas podem ser levadas na brincadeira, apesar do trabalho ser árduo. Alguns trabalhos, além de áduos são ;áridos. Há também os trabalhos estéreis. Esses devem ser evitados a todo custo. Augusto de Campos cansou-se do critiquês, da linguagem inevitavelmente pesada e pedante das teses sem tesão e das dissertações dessoradas. "Por que não recortar minhas incursões de poeta-crítico em prosa porosa?"²⁹

Muita água marítima foi dessalinizada ao longo destes quatrocentos anos. Muitos negros foram comprados e vendidos. Diz-se que os tempos mudaram. Salvo engano o tempo não muda. "Triste Bahia, ó quão dessemelhante. Estais e estou no nosso antigo estado. A ti tocou-te a máquina mercante que em tua larga barra tem entrado. A mim vem me trocando e tem trocado, tanto negócio e tanto negociante."³⁰ Triste Bahia. Tristes trópicos. E a tristeza, nem pedindo "por favor", vai embora. Almas choram. Augusto de Campos esclarece informando que em contato com a dura realidade social brasileira, de uma Bahia amavelmente infra-humana, Gregório de Matos parte para uma linguagem realista e plebéia que desmonta o realismo nobre e convencional:

"vós sois mulata tão mula
que a mais fanada mulata
é negra engastada em prata
e vós sois mulata fula."³¹

²⁸ Ib., *ibid.*

²⁹ CAMPOS, Augusto de. *O Anticrítico*. São Paulo: Schwarcz, 1986. p. 9.

³⁰ Matos Gregório de, Caetano Veloso, "Transa", Philips, 1972.

³¹ CAMPOS, Augusto de. *op. cit.*, p. 89.

5 - Ar.

Em sua breve fala sobre Gregório de Matos, Augusto de Campos complica as coisas: "Vai-se ver e Gregório aparece como o primeiro poeta brasileiro dotado de um amplo domínio da linguagem. Ele é verbivocovisual. Fanomelogopaico. Ou o primeiro antropófago experimental da nossa poesia."³² Até aí, tudo bem. Mas fanopéia, melopéia e logopéia é demais. Convido o leitor a recorrer ao próprio dicionário para não alongar-me em demasia. Pois é. Interatividade tem disso.

Vamos aos estados mentais. Paulo de Laurentiz, falando sobre expectativa como fundamento do *insight* promotor do pensamento criativo, ilumina o caminho: "Uma observação é uma percepção que é planejada e preparada... Na percepção os órgãos do sentido incorporam o equivalente de teorias primitivas e aceitas sem críticas... A expectativa pode ser caracterizada como a disposição para reagir, ou como um preparativo para uma reação, que se adapta (ou antecipa) a um estado ambiente ainda por vir. Três formas de conhecimento podem ser gerados por estes três níveis de comportamento mental."³³

Associações de símbolos podem apenas sugerir e não concluir taxativamente. A arte, sabidamente, operacionaliza símbolos. A operação artística busca promover sugestões, abrindo novos significados em signos convencionalizados.

Teatro é a *instauração e/ou instauração* de realidades construídas sobre sólidas bases sígnicas. Não fossem as convenções os trabalhos dos atores e dos autores arriscar-se-iam derivar para a ininteligência. Por outro lado está implícito na aventura de produzir arte explorar mares nunca dantes navegados. "A perfeição é uma meta defendida pelo goleiro que joga na seleção e eu não sou Pelé, nem nada. Quando muito eu sou um tostão."³⁴

Augusto de Campos é instigante, posto que vicia. Reproduzo a página cento e oitenta e nove de seu "o anticrítico".

³² *Ib.*, *ibid.*, p. 90.

³³ LAURENTIZ, Paulo. *op. cit.*, p. 39.

³⁴ Gilberto Gil, *Prezado Amigo Afonsinho*, canção popular.

De "Escute Aqui"

Quarto Ato. E o que é o ar.

Quarto Ato. O ar é lá.

Quarto Ato. O ar é lá no que há no ar.

Por gentileza observem que tudo é de uma só sílaba e pois útil. Não produz sentimento, contém uma promessa, é um prazer, não necessita de estímulo, é só.

Quarto Ato. O ar é só.

Quarto Ato. Sim o ar é só.

Quarto Ato. Só de que.

Quarto Ato. O ar é só de ar.

Quarto Ato. Sim o ar é só de ar.

Quarto Ato. Sim

Quarto Ato. O ar

Quarto Ato. É só

Quarto Ato. De ar.

(Gertrude Stein)

6 - DESCRIÇÃO À VISTA DE UMA GRAVURA.

Palavras impressas são plásticas. No ar são rítmicas e melódicas. Dia desses, viciado em Augusto de Campos e alimentando-me de ar, vi uma cadeia. Consta que aeróbica e descrições à vista de uma gravura fazem bem. Descrevi:

LÁCIO CANIL

no quarto apertado de brancos

gotas de chuva e de sol

Clícia tenta idiomas

Inglês alemão espanhol
 tenta que tenta se esforça
 patas no ar mortadela
 olhos espertos em tudo
 língua na água e se coça
 porém só consegue au-au
 dentre todos os caninos
 o latido universal

7 - ALFREDO MESQUITA.

Alfredo Mesquita achava péssimos Átila de Moraes, Delorges Caminha, Palmerin e outros que chegaram a trabalhar com Procópio Ferreira. É uma opinião. Seu depoimento a Ilka Marinho Zanoto em "Depoimentos II, MEC/FUNARTE/SNT, Rio de Janeiro, 1977, tem muito de saboroso. Mas não deixa de ser perturbador: sem Alfredo Mesquita não teria existido boa parte dos afazeres teatrais e respectivas reflexões em São Paulo. Para Alfredo Mesquita, "descambar para o lado perigoso das peças filosóficas, de conteúdo social"³⁵ equívale a fazer pecinhas de fim de ano de quarto ano de grupo escolar. São mais opiniões, concebidas na década de trinta e emitidas em meio da década de setenta. Mas o que importa constatar é que nos anos trinta, ao apelar diretamente ao público, Alfredo Mesquita, rompendo convenções, já elaborava um pequeno roteiro chamado "Improviso do grupo de teatro experimental."

A Improvisação Teatral gerou nada menos que a Escola de Arte Dramática. A E.A.D. dispensa maiores apresentações. Parece que o intuitivo e improvisador Alfredo Mesquita sabia o que fazia. Para evitar que a palavra *intuitivo* resulte vazia ou que se preste ao serviço de conceitos ultrapassados, recorro a Viola Spolin. Viola utiliza a palavra (intuitivo) para denotar aquela área do conhecimento que está além das restrições de cultura, raça, educação, psicologia e idade.³⁶

³⁵ MESQUITA, Alfredo. Depoimentos II. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, 1977. p. 20.

³⁶ SPOLIN, Viola. Improvisação para o Teatro. Perspectiva, 1979, p. 18.

O depoimento de Alfredo Mesquita prossegue preconizando que o Teatro serve ao poeta e para ele o poeta é o autor e, desta maneira, valorizar o texto sem nada acrescentar faz o verdadeiro diretor. Assumidamente humílimo, Alfredo Mesquita sempre defendeu estas idéias. Entendo-as como sugestão aos diretores mais ousados de que a ousadia criativa, a partir de determinado momento deve ser exercida a portas fechadas, utilizando-se como suportes papel e caneta e não atores e público.

Muito bem nascido, Alfredo Mesquita via de cima: "Se o teatro de comédia daquele tempo era pobre, o de revista então era miserável. As *girls* eram lastimáveis, coitadas. Todas e sem exceção tinham sinais de injeção nas coxas, cicatrizes de cesarianas, manchas roxas de pancada possivelmente. Era de cortar o coração. Todos eram mal alimentados, subnutridos ou obesos."³⁷ Lembro-me aqui de outros bem nascidos, "Os Iks", espetáculo teatral dos anos setenta sobre o qual falei um pouco daqui a pouco, na Preliminar.

O humílimo Alfredo Mesquita apresentou ao Brasil, dentre outros dramaturgos, Calderón de la Barca, Kleist, Kafka, Brecht, Beckett, Prevert, Ionesco, Tardieu, Jarry, Camus, Albee, Pinter, Behan, Santareno, Adamov. De quebra, plantou sementes dramatúrgicas em São Paulo. Doutor Alfredo é um homem de Teatro. Alguns empresários contemporâneos, travestidos de dramaturgos, não parecem entender o espírito da coisa. Alguns analistas contemporâneos do sistema de produção, insistem em excluir o texto em seus estudos sobre teatralidade. A forma teatral é o resultado de um processo voluntário e premeditado de criação, onde a espontaneidade e o intuitivo exercem papel fundamental. Doutor Alfredo dirigiu a Escola de Arte Dramática de dois de maio de mil novecentos e quarenta e oito até sua anexação à Escola de Comunicações e Artes da USP em mil novecentos e sessenta e nove.

³⁷ MESQUITA, Alfredo. op. cit., ps. 23, 24.

8 - CO-AUTORIA

O insaciável Peter Brook faz a questão ir de encontro ao espectador. Será que ele (público) deseja alguma mudança naquilo que o circunda? "Será que deseja algo diferente em si próprio, na sua vida, na sua sociedade?"³⁸ Corrirei o risco de incorrer em simploriedades. Indivíduos que vão ao teatro, mais que "desejar", "sabem" de algo diferente em si próprios. A rigor, não há necessidade de se ir ao teatro. Ao contrário. Via de regra, em grandes centros urbanos, uma ida ao teatro constitui-se em transtorno. Por que não ir ao Big MacDonald's, ao shopping, ao chopp, ao museu, ao cinema, ao show de rock, ao show de emepebê, à pizzaria da esquina, ao jockey, à casa dos parentes ou amigos, ao motel, a Maresias, a Miami, ao culto religioso, a Campos do Jordão, ao futebol? Ou não ir a qualquer lugar e ficar em casa diante da tela da tevê, da tela do computador, diante do livro, diante do jornal, brigando com entes queridos, recebendo, dormindo, namorando, telefonando, dissertando, defendendo teses, ouvindo música, jogando baralho, coçando o saco, bocejando, aguardando o dia seguinte?

Certamente indivíduos que se submetem ao transtorno de ir ao teatro desejam alguma mudança naquilo que os circunda. O espectador também experimenta o estado de "expectativa", aquela tal disposição para reagir, ou como um preparativo para uma reação que se adapta (ou antecipa) a um estado ambiente ainda por vir. Cena é aberta e o espectador é co-autor do espetáculo. A comunhão entre palco e platéia se esboça antes mesmo da escolha do texto a ser encenado, entendendo-se aqui a palavra comunhão como convergência de expectativas. Fernanda Montenegro encena "Dias Felizes", de Samuel Beckett, texto e autor considerados "difíceis". Dezenas de senhoras idosas que não teriam porque sair de casa, saem. Acorrem ao teatro para comungar com Samuel e Fernanda. Tudo ao vivo e a cores, a cheiros e sons. O papel do espectador no evento cênico ainda está por ser estudado. Mas é certo que parte do público já faz por merecer sua porcentagem dos direitos autorais ou, no mínimo, abatimento no preço que paga, para "espectar" Teatro.

³⁸ BROOK Peter. op. cit., ps. 23, 24.

9 - TORRE DE MARFIM E ALTERAÇÃO DO AMBIENTE.

Quando a cena aceita a platéia como co-autora o Teatro flui. Às vezes vai além, modificando parte do ambiente que o circunda, melhorando-o. Cena encastelada em si própria resulta estéril, exhibe-se a cadeiras vazias. Algumas cenas encastelam-se tanto que reduzem ao mínimo teatralmente viável a quantidade de cadeiras a serem ocupadas pelo público. Ainda assim restam cadeiras desocupadas. As demais são ocupadas por poucos espectadores, alguns deles visivelmente constrangidos e possivelmente questionando-se sobre o que foram fazer ali ao invés de ter ido buscar teatralidade na montanha-russa do Play Center. Por outro lado a subserviência da cena em relação à platéia produz, às vezes, tão somente, por tempo limitado, o inchamento das contas bancárias de alguns poucos. É fácil: diante de *sketches* pornográficas e piadas sujas o público sempre desfaz-se em gargalhadas, mas todo o ambiente permanece inalterado. Não há co-autoria. Algumas gargalhadas são meras manifestações de histeria. É certo que válvulas de escape são necessárias para que panelas de pressão não explodam. Entretanto questões culinárias costumam ser enfrentadas bem longe da cena. A própria, assim chamada, comunicação direta entre o espectador e o espetáculo deve ser exercida submetendo-se às convenções. Arte é linguagem e como tal intermedia. Diante de um público dorminhoco, o artista chama a responsabilidade a si e aceita Chacrinha: "Quem não se comunica se trumbica"³⁹ O público não aceita ser coagido. Quer, sempre, se divertir sim, pensar sim, comungar sim. Sendo-lhe permitido exercer seu estado de expectativa, o espectador pouco a pouco contribuirá para modificar o ambiente e a cena será muito bem sucedida.

10 - ISTO É UM ABSURDO ?

A atividade artística é regida por complexa organização do pensamento. Devo, portanto, deter-me no, assim chamado, Teatro do Absurdo.

³⁹ Abelardo Barbosa, apelidado Chacrinha. Comandou, por anos, o programa *A Buzina do Chacrinha* em canais de televisão brasileiros. A frase *Quem não se comunica se trumbica* chegou a ser um dos mandamentos de comunicadores de massa.

Teatro também é conjugação. Trata de verbos. Os verbos descrevem ações interiores e exteriores. Conjugações podem instaurar conflitos ou conciliá-los. A gramática teatral erige-se sobre fragmentos. Cada palco e cada platéia, co-autores, constroem suas falas e atos. Os cronistas do absurdo experimentam novas conjugações para os mesmos verbos. A gramática teatral permite isto. A Poética aristotélica é bem menos permissível. Dezenas de séculos depois falta-nos um legislador para fazer uma revisão constitucional nas Leis das Três Unidades e considerar os milhares de fragmentos teatrais emitidos ao longo do tempo. A física moderna ampliou a níveis quase incompreensíveis (ao leigo) as noções de tempo e espaço.

Jorge Benjor, cantor e compositor popular, considera Tim Maia, também cantor e compositor popular, filósofo por ter emitido o mínimo múltiplo comum "Tudo é tudo e nada é nada". O Absurdo não surgiu de um capricho subjetivo de artistas desejosos de encher o saco do pobre espectador. Todo artista tem pretensões humanistas. A realidade em que vive contraria tais pretensões. Os cronistas do absurdo, visando a conciliação, registram a ininteligibilidade resultante do confronto. Experimentam outras gramáticas. Muitas delas foram levadas à cena. Provocaram espanto e algum encantamento. As palavras "fenômeno" e "mágica" são freqüentemente encontradas próximas das palavras "teatro" e "teatral". Ivo diria: ledor engano. Teatro nada tem de fenomenal. Menos ainda de mágico. Os autores do absurdo utilizam despidoradamente todo o arsenal que a linguagem cênica lhes coloca à disposição. No íntimo sabem que autor, ator e público querem se entender. Ao buscar o entendimento se inserem na ordem temporal: a relação entre o presente, o passado e o futuro estéticos. "Tempo, tempo, tempo, tempo."⁴⁰ E se valem das noções de tempo descritas pela literatura há séculos, onde se constatam pelo menos sete sentidos de tempo: filosófico, religioso, psíquico, social, biológico, físico e artístico. O modo de apreender conceitos temporais varia de autor para autor. Alguns até trabalham dentro da falta de dimensão do tempo. Então rompem radicalmente com o realismo mas permanecem fiéis às melhores tradições dos afazeres teatrais. Dentre elas, romper convenções, alargando horizontes, instaurando novas convenções que (torçamos organizadamente) devem ser rompidas. Um espermatozóide bem sucedido é acolhido por um óvulo. Um embrião não rejeitado pelo ventre alarga-o até o *big-bang* do parto.

⁴⁰ VELOSO, Caetano. *Tempo*. Canção popular brasileira.

O Teatro do Absurdo não se pretende enigmático. É transparente. Cristalino como a gota de orvalho. Já incomodou sim, pois suas peças estão longe de apresentarem estilos elegantes, racionalistas. Tampouco discursam moralisticamente. Não podem ser considerados, dentro de determinados padrões, bem construídas, bem acabadas. As personagens são incoerentes, vão pouco além do esboço. Constituem-se, as personagens, em manifestações quase singelas de vida. São personagens reduzidas à pura potencialidade e à liberdade de se escolher novamente ou personagens que refletem a antiga convenção de que cada ser humano tem um âmago de essência imutável, intransformável. Sem dúvida uma contradição. Melhor dizendo, conflito. O bom e velho *To be or not to be* apresentado em fragmentos.

"O Teatro do Absurdo desistiu de falar sobre o absurdo da condição humana; ele apenas o apresenta tal como existe - isto é, em termos de imagens teatrais concretas. Essa é a diferença entre a atitude do filósofo e do poeta."⁴¹ A palavra desistência não deve ser entendida como capitulação e sim como pausa para meditar sobre a melhor maneira de paquerar inquietações seculares. Romper himens teóricos é um dos objetivos do artista que não faz outra coisa senão ir em busca da cópula com o porvir, ainda que às escondidas do tutor da moça. Em ambiente potencialmente pestilento o Teatro do Absurdo se esmera no uso do único preservativo confiável: as palavras, que em si já abrigam plasticidade, ritmo e musicalidade. O Teatro do Absurdo comete-as (as palavras) sem economia. Pode ser até considerado perdulário e acusado de jogar fora a conversa. Mas até hoje a humanidade só produziu um autor teatral capaz de encarar de frente "a peste": Sófocles. Mesmo assim o dramaturgo precisou cegar Édipo.

Os cronistas do absurdo submetem personagens a situações inusitadas. Para iluminar o caminho até transformam seres humanos em animais, ou seja, buscam conciliar o ser humano com a natureza e, absurdo dos absurdos, conciliar o ser humano com a natureza humana expondo bestialidades. Tudo muito ético, estético, poético e cômico. E, sem querer abusar das proparoxítonas, tudo muito didático. Daí o susto. Daí a hostilidade que os pioneiros do Teatro do Absurdo enfrentaram. Daí, também, alguns dos textos produzidos pelos poetas do absurdo constituírem-se já em clássicos contemporâneos e sólidos pontos de referência para dissertadores e dramaturgos principiantes.

⁴¹ ESSLIN, Martin. op. cit., p. 54.

11 - UM TUM TUM.

O Teatro do Absurdo articula-se criativamente para falar sobre a ininteligibilidade e não sobre a desinteligência. O espectador aceita a co-autoria aliando-se ao autor, empenhando-se ambos em driblar todas as espécies de censuras e, em tabelas rápidas, fazer a bola chegar ao centroavante do time: o ator. O Triade Futebol Clube mantém-se na terceira divisão do jogo cênico profissional por dispensar atravessadores que encareçam o produto e também por entender o amor como coisa de amador. Mas gols são marcados e o Teatro do Absurdo está aqui.

A linguagem é fascinante. Ao apoiar-se na palavra o Teatro do Absurdo aceita determinadas evidências rítmicas: pulsões públicas conjugados. Grande parte do público está condicionada a determinada convenção e tende a receber o impacto de experiências artísticas através de um filtro de normas críticas. Outra parte considerável do público vive em estado de expectativa, em busca dos tambores, e não se perturba em co-autuar em convenções completamente novas. Convenções convenciam. Nada a temer portanto. O Teatro do Absurdo faz rufar tambores e tamborins cênicos. Até bate lata e tenta emitir o latido universal. Podemos dizer que cão que late não morde. Não morde mesmo pois esta não é a intenção e caninos não desperdiçam seus dentes caninos. Temos que permanecer no tempo.

12 - ESPERANDO.

Cachorros latem, mordem, uivam. Samuel Beckett uiva no melhor tom e produz música e plástica que, ator aqui, ator ali, são ampliadas e amplificadas. Berrar é preciso. Viver também. Vivendo, esperamos. Em frente ao coqueiro verde, o cantor e compositor popular Erasmo Carlos esperou uma eternidade, fumou um cigarro e meio e Narinha não veio. Godot também é daqueles que não cumprem o compromisso ou são impontuais em demasia. Erasmo Carlos, impaciente, foi embora ler seu "Pasquim".⁴² Vladimir

⁴² Nas décadas de sessenta, setenta e parte da década de oitenta, jornalismo, artista e intelectuais, no Brasil, eram impedidos de veicular determinadas notícias e opiniões

e Estragon, com menores alternativas, esperam Godot até hoje. Um dos grandes problemas do tempo é produzir estados de espera. Claro está que o problema não é do tempo, mas sim de quem espera. A situação de Vladimir e Estragon deve ser aflitiva. Não podem voltar, não podem seguir adiante. Confiam na chegada de Godot, que não vem. Quais grilhões impedem os dois maltrapilhos de seguirem adiante? Nem Samuel Beckett responde pois, exceto quando está escrevendo, é um homem de poucas palavras.

Esperando Godot, de Samuel Beckett é um texto de teatro onde rigorosamente não acontece nada em termos de ação dramática. Temos dois maltrapilhos empenhados apenas em preencher o tempo enquanto esperam. Na falta do que fazer, falam. A própria falta de assunto se torna um assunto. A não-ação ocorre em local deserto, desabitado, ao crepúsculo e à noite. A monotonia é quebrada pela entrada de um escravo e seu senhor que acampam no local e depois seguem seu caminho. Há também a intervenção de um mensageiro que informa que... Godot se atrasará. Não há ação, tempo e espaço são indefinidos e Beckett faz as personagens emitirem mil oitocentos e trinta e quatro falas. O texto também é permeado por cento e quatro momentos de silêncio. Não se tratam das chamadas pausas significativas, que ocorrem quando são equivalentes ao diálogo, quando os silêncios são mais eloqüentes e prenes de significado que as palavras. São silêncios "silenciosos" mesmo. Durante os silêncios silenciosos as rubricas não indicam movimentos ou atitudes das personagens. Na verdade não há rubricas. Só silêncio. O que o autor pretende? Estender o estado de espera ao espectador e fazê-lo experimentar, quieto, o tempo? Não se sabe. Mas possivelmente Beckett esteja ministrando preciosa lição a diretores teatrais contemporâneos que entendem o palco como passarela adequada para exibição de *videoclips* ao vivo.

Sem grande esforço, perdulário nas palavras mas econômico em outros signos ou, como quer Augusto de Campos, verbivocovisualmente, Beckett se dá ao luxo de utilizar poucas peças no tabuleiro ao instaurar os silêncios silenciosos em **Esperando Godot**. Quando as personagens, por mais verborrágicas que sejam, não tem o que falar e pouco a movimentar além dos pulmões exercitando a respiração, o espectador se torna co-autor ao ver, na convenção teatral:

na chamada grande imprensa. Criaram-se veículos de comunicação alternativos. A imprensa alternativa, também chamada de "imprensa nanica" prosperou chegando regularmente às bancas de jornais. "O Pasquim" foi o periódico melhor sucedido.

- crepúsculo
 - estrada em campo deserto
 - um maltrapilho em posição de tirar as botas
 - noite
 - estrada em campo deserto
 - uma árvore folhada
 - um maltrapilho deitado em posição fetal enlaçado pelos braços de outro maltrapilho sentado
-
- crepúsculo
 - estrada em campo deserto
 - uma árvore seca
 - um senhor sentado em um banco, uma mão levando um pedaço de frango à boca; outra mão segurando uma garrafa de vinho; um pão no colo
 - um escravo arcado sob o peso de uma mala, cesto em uma das mãos; um chicote preso pelos dentes
 - dois maltrapilhos, olhos no frango
-
- noite
 - estrada em campo deserto
 - uma árvore folhada
 - dois maltrapilhos próximos à árvore olhando sua copa
 - um par de botas com os calcanhares juntos e os bicos separados
-
- crepúsculo
 - estrada em campo deserto
 - uma árvore folhada
 - dois maltrapilhos, o senhor e o escravo caídos no chão

- noite
- uma árvore seca
- estrada em campo deserto
- um maltrapilho deitado ao lado da árvore
- um maltrapilho olhando a lua
- um par de botas com os calcanhares juntos e os bicos separados

A *verbivocovisualidade* de Samuel Beckett é inesgotável. Paremos por aqui. **Esperando Godot** é um texto teatral que poderia ser encenado sem que as personagens emitissem quaisquer das suas centenas de falas. Charles Chaplin não faria melhor. Já o fez em cinema mas o Teatro aguarda seus "Carlitos".

Em última instância, se é que podemos falar de instância última em se tratando de Samuel Beckett, **Esperando Godot** é um texto que, ao mostrar atos de espera, é um discurso sobre o tempo, proferido em lugar nenhum, onde nada acontece. De certa forma o "tio" Samuel é o paizão ou *as you like it*, o paizão dos *road movies* onde se pretende que o tempo pare, com alguns cineastas mostrando atitudes históricas de personagens em estradas e campos desertos. Sem histerias, Beckett aprofunda a questão, conjuga poucos e precisos signos e instaura aquela tal opacidade do poético.

Em **Esperando Godot** quem age é a natureza. O texto nos apresenta, sequencialmente, crepúsculos e noite, árvore seca e árvore folhada. É o tempo, como a natureza no-lo-apresenta; é o tempo captado por Samuel e traduzido em situações cênicas insubmissas a teorias. Para (o prezado) Erasmo Carlos o tempo despendido em fumar um cigarro e meio parece uma eternidade. Para Samuel Beckett tudo continuará bem enquanto Vladimir e Estragon permanecerem esperando e batendo papo. Não há porque apressar-se Beckett, através de Vladimir e Estragon *play* com tempo e espaço, eternidade e infinito. Sabe que eles não vêm mesmo, que não adianta ir atrás, pois seria um absurdo correr atrás do que está atrás, adiante, aqui, tudo ao mesmo tempo e em todos os espaços. Então produz poemas cênicos muito cômicos, posto que trágicos. E pratica suas aeróbicas:

VLADIMIR - O ar está cheio de nossos gritos.

Abstrato? Extratos de ar. Gertrude Stein diz que o ar é lá no que há no ar e que o ar é só de ar. Sem pretender polemizar, Beckett encontra mais que ar no ar: farfalhares, murmúrios, sussurros. Gritos também, como já vimos.

Lá, no que há no ar, evita-se pensar. É de lá que Beckett extrai lirismo:

ESTRAGON - Entretanto vamos tentar conversar sem nos irritarmos, já que não somos capaz de estar calados.

VLADIMIR - É verdade, somos como duas galhas.

ESTRAGON - É para não pensar.

VLADIMIR - Temos as nossas desculpas.

ESTRAGON - É para não ouvir.

VLADIMIR - Temos as nossas razões.

ESTRAGON - Todas as vozes mortas.

VLADIMIR - São como um sussurro de asas.

ESTRAGON - De folhas.

VLADIMIR - De areia.

ESTRAGON - De folhas.

SILÊNCIO

VLADIMIR - Falam todas ao mesmo tempo.

ESTRAGON - Cada uma para si mesma.

SILÊNCIO

VLADIMIR - Dir-se-iam que segredam.

ESTRAGON - Murmuram.

VLADIMIR - Sussurram.

ESTRAGON - Farfalham.

SILÊNCIO

VLADIMIR - Que é que elas dizem?
ESTRAGON - Falam da vida delas.
VLADIMIR - Não lhes basta terem vivido.
ESTRAGON - Não podem fugir a falar disso.
VLADIMIR - Não lhes basta estarem mortas.
ESTRAGON - Não é suficiente.

SILÊNCIO

VLADIMIR - É como um rumor de penas.
ESTRAGON - De folhas.
VLADIMIR - De cinzas.
ESTRAGON - De folhas.

SILÊNCIO PROLONGADO

VLADIMIR - Diz qualquer coisa!
ESTRAGON - Estou a procurar.

SILÊNCIO PROLONGADO

VLADIMIR - (COM ANGÚSTIA) Diz qualquer coisa! Não importa o que. Mas, fala!⁴³

"Certamente essas vozes farfalhantes, murmurantes, que vêm do passado, são as vozes que exploram os mistérios da existência e do ser até os limites extremos da angústia e do sofrimento."⁴⁴

⁴³ BECKETT, Samuel. Teatro de Samuel Beckett. Lisboa: Arcádia, sem data. ps. 91, 92, 93.

⁴⁴ ESSLIN. Martin. op. cit., p. 54.

- FILHO, Adonias. *Corpo Vivo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- JUNQUEIRO, Gerra. *Poesias Dispersas*. Porto: Lello e Irmãos, (s.d).
- LAURENTIZ, Paulo. *A Holarquia do Pensamento Artístico*. Campinas: Edunicamp, 1991.
- LEÃO, José Joaquim de Campos (pseudônimo Qorpo Santo). *As Relações Naturais*. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1972.
- LÉVY-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Portugal/Brasil: Portugalia / Martins Fontes, (s.d).
- MELO NETO, João Cabral de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.
- PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia - A construção do Personagem*. São Paulo: Ática, 1989.
- PEIXOTO, Fernando. *Maiakovski, Vida e Obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro, (s.d).
- PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PLATÃO. *O Banquete*. São Paulo: Difusão Européia, 1966.
- RIPELLINO, Angelo Maria. *Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1968.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Porto: Lello e Irmãos, (s.d).
- SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do Teatro ao Te: Ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- SILVEIRA, Valdomiro. *Os Cablocos*. Rio de Janeiro / Brasília: Civilização Brasileira / INL, 1975.
- Nas Serras e nas Furnas*. Rio de Janeiro / Brasília: Civilização Brasileira / INL, 1975.
- SÓFOCLES. *Rei Édipo/Antígone*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1970.
- SOUZA, Márcio. *Teatro Indígena do Amazonas*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1979.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

STANISLAVSKI, Constantin. *Minha Vida na Arte*. São Paulo: Anhembi, 1956.

VIEIRA, Cesar. *Em Busca de um Teatro Popular*. São Paulo: Grupo Educacional Equipe, (s.d).

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

WEISS, Peter. *Perseguição e Assassinato de Jean Paul Marat*. São Paulo: Grijalbo, 1966.

WILLER, Cláudio (sel. e trad.). *Escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L e PM, 1983.