

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**UMA ABORDAGEM POÉTICA SOBRE O  
ESPETÁCULO:  
*NA BAGUNÇA DO TEU CORAÇÃO***

TRABALHO DE PROJETO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES PERFORMATIVAS

---

**Carolina Cruz Puntel**

Lisboa, 31 de outubro de 2017



INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

**UMA ABORDAGEM POÉTICA SOBRE O  
ESPETÁCULO:  
*NA BAGUNÇA DO TEU CORAÇÃO***

---

**Carolina Cruz Puntel**

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Artes Performativas, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Armando Nascimento Rosa, professor adjunto da área de teoria da ESTC e coorientação do Professor Doutor César Lignelli, professor de Voz e Performance do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília.

Lisboa, 31 de outubro de 2017



## **Agradecimentos**

Aos autores da peça: Luiz Fernando Vianna e João Máximo que nos cederam os direitos para esta montagem.

Ao encenador Paulo Sousa Costa, que com seu lema: *desistir não é opção*, nos ajudou a não abandonar o objetivo final. Uma imensa gratidão a toda equipe da *Yellow Star Company*.

Aos artistas que estiveram em cena: o ator e cantor Ricardo de Sá, os músicos Rita Pires, Alfredo Almeida, Eduardo Caldeira e Vasco Fazendeiro.

A todas as equipes da *ESART*.

À minha família que sempre me apoiou no caminho da vida artística, aos meus pais - Carlos e Suely Puntel - e minhas irmãs - Joana e Renata Puntel.

Ao meu marido - Fernando José Mota Soares - por suportar minhas noites sem sono e estar ao meu lado.

## Resumo

A idéia deste projeto foi levar à cena e apresentar ao público um espetáculo de teatro, a partir da vivência no circuito acadêmico. Este trabalho de mestrado possui, portanto, duas partes: uma teórica, que foi o estudo dos fundamentos da criação de um espetáculo, e outra prática, a encenação da ideia propriamente dita. Estiveram envolvidos na montagem do espetáculo a produtora *Yellow Star Company (YSC)* e a *Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco (ESART)*, produziu o guarda-roupa, cenário, *design* gráfico, além de disponibilizar quatro alunos de música que estiveram presentes nas apresentações. Na parte teórica, indicaremos como o material recolhido no processo de pesquisa, referido no capítulo 1, influenciou ou inspirou o processo criativo desenvolvido no capítulo 2, e, como isso se refletiu no objeto escolhido que, neste caso, foi a criação do espetáculo; e também no trabalho teórico. Procuramos pontos de vistas diferenciados, sobre a fusão de três artes: atuação, música e dança; enquadrámos a história de amor da peça dentro do amor platônico, desenvolvendo a reflexão sobre a velocidade do tempo afetivo nos relacionamentos e refletimos sobre a consciência do ator enquanto responsável por um exercício cênico. O trabalho prático deste projeto, o espetáculo: *Na bagunça do teu coração*, teve a sua estreia no dia 14 de outubro de 2017 - no Cine Teatro Avenida em Castelo Branco e sua carreira continuou em Lisboa, no Teatro Armando Cortez de 25 de outubro a 29 de novembro.

Palavra-chave: teatro-musical, comédia musical, história de amor, fusão das artes, Chico Buarque, amor, tempo, consciência do ator.

## **Abstract**

The idea of this project was to take to the scene and present to the public a theater show originated from the experience in the academic environment. Therefore, this masters work possesses two parts: a theoretical one, which was the study of the foundations of the creation of a spectacle, and another practical, the staging of the idea itself. The Yellow Star Company (*YSC*) and the School of Applied Arts of Castelo Branco (*ESART*) were involved in the production of the show. *ESART* produced the wardrobe, scenery, graphic *design*, and made available four music students that participated in the presentations. In the theoretical part, we will indicate how the material collected in the research process (chapter 1) influenced or inspired the creative process (chapter 2). Also, we will show how the processes mentioned above reflected or influenced the creation of the show. We searched for differentiated points of view related to the fusion of three art areas: acting, singing and dancing; we framed the love story of the play within platonic love by developing a reflection on the affection velocity time in human relationships and reflect on the actor's consciousness throughout a scenic exercise. The practical work of this project: *Na bagunça do Teu Coração*, had its debut on October 14, 2017, at the Cine Teatro Avenida in Castelo Branco, and later in Lisbon, at the Armando Cortez Theater from October 25 to November 29.

Keywords: theater-musical, musical comedy, love story, the fusion of the arts, Chico Buarque, love, time, scenic awareness.



## Índice

<b>Agradecimentos</b>	II
<b>Resumo</b>	III
<b>Abstract</b>	IV
<b>Introdução</b>	3
<b>Capítulo 1: Processo de pesquisa</b>	9
1.1. Breves considerações comparativas entre trabalhos do mesmo gênero	13
1.2. O teatro na obra de Chico Buarque	15
1.3. Temáticas dominantes na peça	17
1.3.1. O Amor	18
1.3.2. O Tempo	26
1.4. Modalidades da consciência no ator	30
<b>Capítulo 2: Processo criativo</b>	37
2.1. Adaptação do texto	37
2.2. Índice de cenas e repertório da peça	39
2.3. Sobre os ensaios e montagem do espetáculo	53
<b>Conclusão</b>	60
<b>Bibliografia</b>	62
<b>Anexos</b>	65
A. Versão original da peça <i>Na bagunça do teu coração</i>	66
B. Entrevista com os autores da peça	108
C. Partitura - “Eu te amo”	114
C.1. Grade	115
C.2. Piano	120
C.3. Guitarra	123
C.4. Contrabaixo	125
D. Folha de sala	127
E. Cartaz	129
F. Figurinos	131
G. Cenário	132
H. Desenho de Luz	134
I. <i>Rider</i> técnico	135
J. <i>Clipping</i> do espetáculo	136
K. Material Videográfico	140



# Introdução

Não desejo fazer aqui um “diário de bordo”, com as vivências experienciadas no trabalho prático deste mestrado, que consistiu na criação do espetáculo musical *Na bagunça do teu coração*, uma comédia romântica brasileira, com texto de Luiz Fernando Vianna e João Máximo, contada e cantada a partir das canções de Chico Buarque. Neste trabalho teórico, procurei fazer uma espécie de almanaque sem datas específicas, com a transcrição de algumas experiências ou possíveis interpretações, questionando e pesquisando dados relevantes para o processo criativo. Como cantou Chico Buarque na sua canção “Almanaque” de 1981:

*Ô menina vai ver nesse almanaque como é que isso tudo começou  
Diz quem é que marcava o tique-taque e a ampulheta do tempo disparou  
(...) Me responde, por favor  
Pra onde vai o meu amor  
Quando o amor acaba*

Quero, desde já, alertar que optei por adotar a ortografia e a gramática brasileira, pois para mim é uma comunicação mais natural e orgânica visto ter nascido e vivido no Rio de Janeiro quase toda a minha vida.

A personagem Diotima n`*O Banquete*, de Platão, dizia que “geralmente chama-se poesia à cauda que torna possível a passagem de qualquer coisa do *não-ser* ao *ser*. De maneira que as criações de todas as artes são poesia, e que os criadores são poetas!” (Platão, 1968: 88). Senti-me inspirada ao ler esta passagem e, partindo desta perspectiva platônica de poesia, coloquei-me como criadora poética nas diversas fases da concepção deste objeto artístico. Houve tempos burocráticos, criativos, reflexivos, ansiosos, procrastinados e intuitivos; portanto, o objeto final que foi tanto o espetáculo da peça como este relato, é o *ser* do *não-ser*. Daí o título deste trabalho: uma abordagem poética sobre o espetáculo *Na bagunça do teu coração*.

A escolha desta modalidade - trabalho de projeto - me acompanha desde o meu ingresso na ESTC e, mesmo antes, enquanto vivia no Brasil e aconteceu em torno das minhas necessidades enquanto atriz. Por momentos, a modalidade de projeto em meu trabalho se misturou com a modalidade de estágio, pois este trabalho poderia ser um estágio na produtora que me auxiliou a desenvolver o projeto. O trabalho de projeto, para mim, foi um desafio, pois

faltava-me a coragem de embarcar na dificuldade da produção do espetáculo. Com o aparato acadêmico, senti-me amparada a iniciar a ideia de fazer um projeto que pudesse estar em cena e sair da sala de aula. No mundo hodierno, cada vez mais se exige que o ator tenha conhecimentos diversificados e em áreas múltiplas dentro do processo artístico. O ator que é apenas um ator, estará sempre na dependência da aprovação de terceiros para trabalhar e exercer a sua função. O objetivo deste projeto é estar presente em todas as fases de concepção do espetáculo, participando do nascimento, desenvolvimento e finalização do mesmo. Isso exigiu de mim, pesquisa e dedicação em áreas e funções com as quais não estava tão familiarizada, comparativamente ao exercício das artes performativas, que era o meu *habitat* natural. Foi minha intenção tomar conhecimento de todo o percurso do trabalho, pois acredito que isso, em muito, engrandece o ator, fortalecendo a multidisciplinaridade.

Outra questão que tem sempre vindo à tona para mim é saber: por que fazer teatro? O que tenho a oferecer à sociedade a ponto de fazer um indivíduo sair da sua casa, num dia chuvoso, para ver o meu trabalho? Esse questionamento carrega em si uma responsabilidade que gera uma espécie de medo em materializar o projeto artístico. Depois, penso no *encontro*, na possibilidade de haver um local onde a plateia possa ter afinidades e identificações: aquele é um grupo de pessoas que se encontram num mesmo espaço físico e que não se conhecem (*a priori*) mas que têm um mesmo objetivo - vivenciar aquela experiência, que será única. Apenas quem ali esteve presente, naquele momento em específico, é que experienciou o mesmo acontecimento. O teatro é “o único sítio do mundo onde um gesto, uma vez feito, não pode ser repetido” (Artaud, 1996: 74). Eu mesma, muitas vezes, sinto uma inércia para sair de casa e ir a um evento cultural; mas quando lá estou, experimento uma imensa satisfação. Penso sempre que valeu a pena, vale a pena! A experiência do teatro é como entrar no mar. Sentimos uma espécie de preguiça inicial, mas depois a sensação é tão boa, tão reveladora e libertadora, que nos permite até observar e refletir sobre a nossa própria vida. Portanto, o objetivo principal deste trabalho foi dar concretização e autonomia ao projeto e, conseqüentemente, conseguir estar em cena.

Dado que o teatro não se realiza sozinho, recorri a parcerias. A minha escolha foi a produtora *Yellow Star Company* (YSC) e o seu diretor, Paulo Sousa Costa que teve o encargo da encenação. Este projeto inaugurou um protocolo entre a YSC e o Instituto Politécnico de Castelo Branco - Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco (ESART), onde houve o intercâmbio artístico entre as duas instituições, com os alunos a participarem na criação do projeto, ao nível de guarda-roupa, cenografia, *design* gráfico, além dos quatro músicos ao vivo.

Durante este relato, tratarei de elencar os nomes e funções de todos os participantes neste trabalho. A coreografia foi de Bruno Duarte, bailarino e coreógrafo da *Companhia de Dança de Almada*; os arranjos musicais, do músico brasileiro Heberth Souza; e o ator e cantor, que contracenou e me inspirou em cena, foi Ricardo de Sá. Portanto, esse espetáculo, englobou a colaboração de várias equipas. Acredito de fato que se vivemos em sociedade temos de nos relacionar, assim como desenvolver o espírito de equipa em diferentes áreas do saber. As nossas vidas estão em profunda comunhão entre si; através de numerosas interações, de forma que foi preciso desenvolver discernimento emocional para resolver conflitos vividos durante o processo de montagem do espetáculo e elaborar uma forma de *como* lidar com determinada questão e ultrapassá-la. “Continuamente entra na minha existência a vida dos outros: naquilo que penso, digo, faço e realizo” (Bento XVI, 2007:66). E, por vezes sem conta, os maiores desafios deste projeto foram a comunicação e a distância entre as diversas áreas, para apresentar um único produto, a obra a ser montada. Tanto a distância geográfica (pois a *ESART* fica em Castelo Branco, a *YSC* em Lisboa, e o arranjador musical no Rio de Janeiro), como a distância de linguagem nos termos utilizados no teatro, foram desafios que tiveram de ser ultrapassados. Foi importante descobrir uma forma de desenvolver uma comunicação objetiva em todas as áreas para se formar o objeto e buscar formas de solucionar as dificuldades que foram surgindo no decorrer do trabalho.

*Há, pois, que intimar todas as artes afins da arte dramática a não produzirem uma `obra de arte global`, na qual todas renunciem a si próprias e se percam, mas, sim, a promoverem, nas suas diversas formas, em conjunto com a arte dramática, uma missão comum. As relações que devem manter entre si consistem em se distanciarem reciprocamente (Brecht, 1978: 133).*

Escolhi este objeto artístico em específico - *Na bagunça do teu coração* – em primeiro lugar, para desenvolver minha *performance* em cena; depois, por acreditar que por ser uma comédia romântica musical, poderia ser um atrativo para o público em geral e, conseqüentemente, levar mais pessoas ao teatro. Mas como todos sabemos, o teatro é uma “caixinha de surpresas”, nunca se sabe o resultado até o dia da *première* e andamento da carreira do mesmo.

Outro fator que me influenciou a escolher esta peça, foi que ao ter assistido a uma montagem da mesma, encenada por Rafaela Amado no Rio de Janeiro em 2014, me senti

desafiada enquanto artista com a ideia de poder explorar quatro personagens bastante distintas entre si; poder pesquisar registros diferentes de voz, corpo e atitude enquanto atriz. No papel feminino, por exemplo, encontramos as seguintes personagens: ELA, a MULHER, a NORDESTINA e a ADOLESCENTE. Já no papel masculino, temos as seguintes: ELE, o ENGATADOR, o PROFESSOR e o PRIMEIRO. Todos os acontecimentos do casal protagonista - ELE e ELA - acontecem de forma muito rápida e frívola; portanto, refletir sobre a velocidade emocional da atual sociedade e sobre o tempo afetivo que, por vezes, provoca um enorme *stress* nos sentimentos, foi um impulso motivador para a pesquisa com relação ao *amor* e ao *tempo*. ELE e ELA – são atores que narram a história de amor de um casal durante o período de um ano, no qual passam por vários encontros, desencontros e reencontros até, finalmente, volvidas as quatro estações, revolverem também o ciclo dos seus sentimentos e atingirem então, o inesperado, mas previsível, final feliz. Neste enredo, o casal se conhece no dia 31 de dezembro, namoram, vivem juntos, se separam, se relacionam com outras pessoas (seis outras personagens, também interpretados pela dupla de atores), se reencontram e voltam a se apaixonar. Mas só nessa segunda passagem do ano é que realizam, após aventuras e desavenças, o verdadeiro amor. É uma tumultuosa história de amor à primeira vista, um enredo simples e desprezioso, mas unido à poesia do texto musicado, que contraposto com a linguagem objetiva e narrativa, do texto falado, podem levar nossos pensamentos ao espaço poético com mais facilidade. Isto, amparado pelas canções de Chico Buarque que são de uma efervescência poética deslumbrante e que refletem, facilmente, o universo lírico do amor, na medida em que os pensamentos vão para além da linguagem falada. O título desta peça encontra-se num dos versos da canção “Eu te amo”, composição que o músico fez em parceria com Tom Jobim. Percebemos a beleza da imagem lírica dos sentimentos na passagem - “como, se na desordem do armário embutido / meu paletó enlaça o teu vestido / e o meu sapato ainda pisa no teu” - a qual, compete com singular metáfora em um outro trecho, da mesma música - “se entornaste a nossa sorte pelo chão / se na bagunça do teu coração / meu sangue errou de veia e se perdeu” (a partitura musical desta canção, feita para esta adaptação, encontra-se no anexo C). Esse universo musical, juntamente com uma leitura do amor platônico, interliga-se com o estudo, “Para uma perspectiva portuguesa de Platão”, de Pinharanda Gomes, ensaio que surge como prefácio à sua tradução d’*O Banquete* de Platão. O autor escreve neste ensaio que “um platonismo difuso existe e persiste na cultura portuguesa. Embora mais psicológico, melhor, patológico, do que hábito adquirido, o lirismo português, esse denominador comum da nossa maneira de estar no mundo, relaciona-se em larga escala com o critério platônico das

ideias e do amor expendido” (*In Platão*, 1968: 13). Podemos confirmar o lirismo platônico português que Gomes defende existir num dos *Sonetos* de Camões,

*Amor é fogo que arde sem se ver,  
é ferida que dói e não se sente;  
é um contentamento descontente,  
é dor que desatina sem doer (...)*  
(Camões, s/a: 82)

O amor está presente na história de nossa cultura, a ponto de podermos definir uma época ou uma sociedade, pela forma como este sentimento se manifesta (cf. Antunes, 1998: 580-581). Também não podemos deixar de lado outros autores que se dedicaram à pesquisa sobre o sentimento arquetípico do amor, “o coração do homem é incompreensível” (Goethe, 2000: 9). Goethe, escreve em *Werther*, um romântico e apaixonado que põe fim à sua própria vida, por acreditar ser esta a única forma de dar paz ao seu dilacerado coração que desejava ardentemente uma amada inacessível, Carlota. Este amor desenvolve-se a ponto de tornar-se trágico e doentio. Alberto, que é o esposo de Carlota, descreve um homem violentamente apaixonado, como um louco ou um ébrio (cf. idem, ibidem: 49).

Nem tão pouco podemos deixar de citar o célebre amor de *Romeu e Julieta* de Shakespeare onde há a separação desses jovens de seu seio familiar e a união do casal em uma história de rivalidade. Este enamoramento separou o que estava unido (Julieta e Romeu das suas respectivas famílias) e uniu o que estava separado (dois sujeitos de famílias inimigas), configurando uma espécie de transgressão.

A escolha desta criação artística também foi determinada pela ideia de aprofundar, estudar e valorizar a forma do teatro musical, na sua aliança entre o *texto*, a *música* e a *dança*. Designamos por “texto”, o verbo falado, para o distinguir do verbo cantado, pois dentro da música pode haver o verbo cantado e/ou o verbo falado; mas também pode haver apenas vocalizações ou apenas o instrumental. Para facilitar este relato, referimos a expressão “música”, neste contexto, ao encontro sonoro onde se engloba: instrumento musical (a voz e/ou o objeto musical em si), ritmo, harmonia e melodia. E com a expressão “dança”, queremos dizer: a coreografia, com movimentos elaborados e pensados em sincronia entre a música e os atores. Não queremos dizer com isso que em todas as músicas há coreografia. Há músicas com movimentação cênica, e essa movimentação pode ser, *inclusive*, a ausência de movimentos. No

texto falado, o corpo também está presente, e, como já referido, definimos como movimentação cênica, mesmo quando imóvel. Em suma, a separação entre texto, música e dança, acontece apenas para que mais tarde se consiga uni-las na *performance* do artista.

Trabalhei no Brasil em algumas grandes produções e espetáculos oriundos da *Broadway*, mas apenas como atriz, cantora e bailarina. Esta é a primeira vez que me aventuro na concepção da montagem, bem como na participação de todo o processo. O projeto foi previsto para ter sua estreia em Castelo Branco no dia 14 de outubro no Cine-Teatro Avenida. Em seguida estive em carreira de 25 de outubro a 29 de novembro de 2017, às terças e quartas-feiras, no Teatro Armando Cortez.

Penso que este relato se possa destinar a estudantes de interpretação, música e dança que desejem ampliar suas possibilidades e ter um olhar mais aguçado a aspectos artísticos na realização do seu trabalho como um todo. Os desafios e inseguranças foram imensos, mas o importante foi ter coragem para seguir adiante, com foco e determinação para executar as pequenas tarefas diárias, assumindo e defendendo as escolhas feitas em cada momento.

## Capítulo 1: Processo de pesquisa

Designamos por processo de pesquisa a fase de recolha de material e articulação de informações para nos auxiliar no processo criativo e prático. Trata-se da captura de dados, numa visão histórica, filosófica ou outra - conceitos já pré-definidos por pesquisadores, ou mesmo a coleta de material pela observação e/ou entrevistas. Este processo, cronologicamente, pode, ou não, andar em paralelo com a prática. É equivalente ao estado do eremita, estudioso, em busca de conteúdos em benefício de um bem maior, nomeadamente, a execução dos objetos em questão. Utilizando uma metáfora, seria como a preparação de um vaso para cultivo de uma planta. Antes de plantar, deve-se preparar o vaso para o que se deseja cultivar: coloca-se argila estendida, terra, substratos específicos, para só depois, então, colocar a semente ou a planta já germinada. Mas, para saber como se deve cultivar cada espécie, é necessário ir à procura de informações.

Nós compreendemos as obras mediante o nosso próprio ponto de vista, a nossa interpretação é pessoal e única e em grande parte inconsciente, pois está ligada às nossas vivências, à nossa educação, cultura e estímulos a que somos expostos ao longo da vida. Cada um tem seu universo, cada um tem seu signo interpretativo; portanto, o que pretendemos é coletar dados que acreditamos serem relevantes para a realização deste trabalho e refletir sobre eles. Por exemplo, concordamos com a problematização de Brecht referente ao texto falado e ao texto musicado, no que diz respeito à ópera, quando esta vive numa esfera do absurdo ao colocar um homem moribundo a cantar. O autor reflete que nas óperas convencionais há a busca pelo realismo e objetivismo, e essa linguagem, imediatamente se anula quando a música entra em cena, reforçando, assim, a esfera do absurdo na ópera (cf. Brecht, 1978: 14). Sua ideia de teatro onde palavra e música convivem, num sentido crítico, é diferente – e mesmo antagônico - do conceito de Richard Wagner em seu livro *A obra de arte do futuro*; referência *infra* expressa, por Brecht, como *obra de arte global*.

*É possível pôr termo à consabida luta pela primazia entre a palavra, a música e a representação (...) por uma separação radical dos elementos. Enquanto a expressão "obra de arte global" significar um conjunto que é uma mixórdia pura e simples, enquanto as artes tiverem, assim, de ser "com-fundidas", todos os variados elementos ficarão identicamente degradados de 'per se', na medida em*

*que apenas lhes é possível servir de deixa uns aos outros. Tal processo de fusão abarca também o espectador, igualmente fundido no todo e representando a parte passiva (paciente) da "obra de arte global" (Brecht, 1978: 17).*

Já Wagner une as três artes - *dança, música e poesia* - a partir de um impulso coletivo, e defende o *amor* como sendo a amálgama dessa fusão. Defende que só quando as artes deixarem de ser individualizadas, e não se bastarem apenas a si próprias, em busca da autossuficiência, é que, em conjunto, se conseguirá obter uma *obra de arte perfeita* (cf. Wagner, 2003: 132).

Neste trabalho, não pretendemos adotar nem o conceito de Brecht nem o de Wagner, mas podemos observar a urgência e o desejo em haver uma aliança entre as artes em suas obras. Desejamos perceber o nosso pensamento e o pensamento das equipas que estão ao nosso lado a unir forças. Indivíduos criadores e pensadores que habitaram, deram colaboração a este trabalho e expressaram os seus pensamentos.

De que forma podemos “desproblematizar” determinada cena quando uma arte deseja sobressair a outra? Esse é o grande desafio deste trabalho, pois embora haja um enredo dramático como fio condutor da peça, a música, claramente, tem um grau de importância superior. Em, *Na bagunça do teu coração*, corremos o risco de deixar que o enredo da história sirva apenas para se poder cantar determinada música, portanto, há-de estar presente, a todo o momento, o motivo causador daquela canção entrar naquele contexto em especial, e determinar que é teatro e não um concerto com músicas de Chico Buarque. Mas também poderia ser assim, se o nosso objetivo principal fosse usar o texto como subterfúgio para poder ligar uma canção a outra e ser um concerto musical diferenciado. São várias as opções a serem tomadas, mas uma vez feita a escolha temos de assumir e correr o risco.

Wagner e Brecht, em suas obras, definem exemplos e conceitos extraordinários dos seus pontos de vista e reflexões de como essas três artes podem coexistir em um mesmo espaço.

*Dança, música e poesia são os nomes das três irmãs sem paternidade que prontamente vemos enlaçadas na roda do seu bailado sempre que se produziram as condições para o aparecimento da arte. Por essência não podem ser separadas sem que com isso se dissolva a roda do bailado da arte; porque nesta roda, que é o próprio movimento da arte, elas encontram-se tão maravilhosamente enlaçadas (...) que cada uma delas uma vez arrancada ao*

*círculo, privada de vitalidade e movimento, já só pode levar uma vida artificialmente insuflada (...) tem que limitar-se a aceitar regras compulsivas de movimento mecânico* (Wagner, 2003: 51-52).

Antonin Artaud descreve uma metáfora sobre a reação da serpente ao som de uma música, no seu ensaio “Basta de obras primas”, e deseja que no seu teatro se realize - para a plateia - o mesmo efeito da música para a serpente (cf. Artaud, 1996: 79-80). Isso nos faz pensar em como o artista tinha a vontade de tocar o espectador e modificá-lo a partir de sua arte. Mesmo neste projeto, não havendo semelhanças diretas com a ideia do teatro da crueldade de Artaud, levantamos considerações e observações a serem revisitadas, pois consideramos um pensamento de teor, ainda hoje, contemporâneo e ressalvamos que, “ir tão longe quanto necessário na exploração da nossa sensibilidade nervosa, num espetáculo com ritmos, sons, palavras, ressonâncias, trilos, cuja qualidade e cujas surpreendentes combinações sejam patrimônio duma técnica” (*Idem, ibidem*: 86), nos parece tão pulsante, hoje, como foi para o mesmo em maio de 1933. Apreciamos Artaud pelo fato de querer materializar a imagem, recuperando assim a noção de uma única linguagem, a meio do caminho entre o gesto e o pensamento. No que se refere à separação das faculdades físicas e mentais, o ator e teórico francês dizia querer:

*(...) ressuscitar a ideia dum espectáculo total pelo qual o teatro recuperaria do cinema, do music-hall, do circo, e da própria vida o que sempre lhe pertenceu. A separação entre este teatro de análise e o mundo plástico parece-nos um disparate. Não se separa o espírito do corpo, nem os sentidos da inteligência* (*Idem, ibidem*: 85).

Portanto, foi nossa intenção jogar com a mecânica de coabitarem num mesmo espaço essas três artes. Entretanto, cada uma delas trabalhada individualmente, já se encontra num grau de especialidade superior; atingiu uma técnica elaborada, onde alcançou virtuosismos que ao leigo parecem ser de impossível execução. Então, por que não podem dar seu contributo para uma única obra, um único espetáculo? Por que distanciar do ser humano seus instrumentos, que todos carregamos por natureza? Todo o ser humano tem corpo, logo, se move; todo ser o humano tem corda vocal, logo, emite som, e, todo ser o humano tem mente, logo pensa e se expressa. A voz, o corpo e a mente, fazem parte do mesmo artista, então por que este mesmo

artista é privado de se auto explorar? Simplesmente porque existe uma profissão individual para cada arte? O bailarino, o cantor e o ator, são carreiras realizadas por um mesmo organismo, usam todos o mesmo instrumento de trabalho, e este instrumento é o próprio indivíduo.

O mesmo pensamento nos pode surgir com relação aos diversos gêneros de teatro para diferenciar estéticas e demarcar territórios. Será que é necessário darmos tantos nomes e tantas segregações a eventos que habitam num mesmo espaço, que por natureza, já coabitam nele vários tempos e espaços? Refirimo-nos em específico ao espaço arquitetônico do teatro. O filósofo francês Foucault analisa os espaços sociais diferenciados como sendo *heterotopias* e coloca o teatro como um espaço a receber multifacetadas realizações.

*A heterotopia consegue sobrepor, num só espaço real, vários espaços, vários sítios que por si só seriam incompatíveis. Assim é o que acontece num teatro, no rectângulo do palco, em que uma série de lugares se sucedem, um atrás do outro, um estranho ao outro; assim é o que acontece no cinema, essa divisão rectangular tão peculiar, no fundo da qual, num ecrã bidimensional se podem ver projecções de espaços tridimensionais* (Foucault, 1998: s/p).

Isto se espera do teatro, poder receber várias integrações no mesmo espaço, esta é a carência que nosso teatro vem vivendo e vem buscando. Um telemóvel, já não é mais um aparelho que tem apenas a função de fazer e receber chamadas; um telemóvel hoje, faz chamadas em vídeo, acessa *internet*, é *GPS*, é máquina de filmar, de fotografar, é rádio, é despertador, calendário, assistente pessoal e monitor de televisão. Podemos perceber, a partir deste segmento, que a inovação foi alcançada a partir da fusão e união de funções num único objeto.

Wagner define o *povo* como sendo “a síntese de todos aqueles *que sentem uma falta, uma privação colectiva*. Assim, ao povo pertencem todos aqueles que reconhecem a privação que é a sua como sendo colectiva, ou que a acham fundada sobre uma privação colectiva” (Wagner, 2003:18). Assim como os seres humanos são carentes de amor, talvez o nosso teatro também esteja. Será que o amor tem a ver com união, com respeito e com aceitação? A globalização já tem alcançado espaço nas artes, resta-nos só aceitarmos e lidarmos com essa *migração artística* sem preconceitos e sem barreiras também no teatro. Infelizmente, ainda hoje, percebemos o preconceito por parte de alguns colegas de trabalho quando se fala de um espetáculo musical ou quando se define um ator como sendo *um ator de musical*.

Esta é uma peça contemporânea e diz desde o início ao que vem. É um entretenimento voltado para a comédia, e como o próprio subtítulo da peça indica, é *uma história de amor contada pelas canções de Chico Buarque*, mas que está aberta a possíveis descobertas e diferentes interpretações, conceituais e de estilo. Aproveitamos o ensejo para novamente citar Brecht sobre a produção de um teatro cujo tema é a diversão: “é com um cuidado muito particular que deverá fazê-lo, hoje em dia, pois por toda a parte vemos o homem a impedir o homem de produzir a si próprio, isto é, de angariar o seu próprio sustento, de divertir-se e divertir” (Brecht, 1978: 109).

### 1.1. Breves considerações comparativas entre trabalhos do mesmo gênero

*Na bagunça do teu coração* homenageia as canções de Chico Buarque e as usa no sentido do seu alinhamento contribuir como fio condutor da dramaturgia da peça, ou seja, as músicas, não foram compostas para a peça, já tinham sido compostas para diversos fins e, foram escolhidas consoante o enredo se desenvolvia pelos autores. Numa entrevista, com os autores da peça, Luiz Fernando Vianna<sup>1</sup> e João Máximo<sup>2</sup>, pudemos perceber como os dois, jornalistas e críticos de teatro, embarcaram na concepção e criação desta obra e como, sendo eles críticos de teatro, lidaram tanto com as críticas positivas, como com as negativas (entrevista na íntegra - anexo B). Mas, como seria de se esperar, acabaram por dizer que não se podem importar com as críticas dos colegas. O crítico teatral é um profissional do teatro, assim como um ator, um encenador ou um dramaturgo, tem de ter consciência de que está a trabalhar na mesma área, no mesmo âmbito cultural e artístico, mesmo que sejam funções diferentes.

Com relação ao roteiro, contou Vianna, que a inspiração surgiu numa linha comum do musical americano, *Boy meets girl* e também foram à fonte da forma clássica do velho musical americano de Fred Astaire e Ginger Rogers. Buscaram pela simplicidade, pois tinham apenas quatro meses de criação até à data de estreia, que tinha como elenco original Claudio Botelho

---

<sup>1</sup> Luiz Fernando Vianna, nascido no Rio de Janeiro em 1970, é jornalista, com passagens por *O Globo*, *Folha de S. Paulo*, *Jornal do Brasil* e outros veículos. Publicou cinco livros sobre música popular e, o livro autobiográfico *Meu menino vadio - Histórias de um garoto autista e seu pai estranho*. Coordena a Rádio Batuta - rádio de internet do Instituto Moreira Salles.

<sup>2</sup> João Máximo, nascido em Nova Friburgo, Estado do Rio de Janeiro, em 1935. Jornalista desde 1960, atuou em praticamente toda a imprensa do Rio e de São Paulo. Desde 1992, em *O Globo*. Produziu programas para as rádios *Jornal do Brasil*, *Cultura de São Paulo*, *Roquete Pinto*, *MEC*, *dentre outras*. Coproduziu e apresentou programas musicais para a TV Educativa (atual Brasil). Autor de 18 livros, cinco deles sobre música.

e Claudia Netto. Ao fazer um breve resumo sobre a peça, Máximo responde, como bom crítico que é, da forma mais descontraída possível:

*Ele & Ela se conhecem, se amam, se casam. Depois se separam e cada um vai tentar a sorte com outros parceiros. Não dão certo, se reencontram, se amam e são felizes para sempre. Careta, caretíssimo, mas, com as canções de Chico Buarque, bacana (...) Não são feitos para pensar, mas para que a música entre em cena e transforme o careta em beleza.*

Nas peças teatrais que Chico escreveu, (as quais serão abordadas no próximo subcapítulo: 1.2) podemos perceber um cunho político no enredo, o que poderia aproximar o autor do trabalho de Brecht, mas nesta última frase que Máximo coloca, podemos perceber que o teatro brechtiano é o oposto do que esta obra carrega; mas mesmo assim, defendemos que a leitura da obra do encenador nos inspirou e nos deu embasamento e segurança.

Há várias peças escritas da mesma forma, mas escolhemos o exemplo dos quatro espetáculos seguintes: *Mamma Mia* de Benny Andersson, Björn Ulvaeus e Catherine Johnson, que recolhe alguma similaridade com esta peça, pois carrega uma história simples e grande parte do sucesso do espetáculo pode ser atribuído às músicas do grupo sueco Abba. Ambientada na Grécia, Sophie, às vésperas de seu casamento, resolve mandar um convite da cerimônia para os três homens que fizeram parte do passado de sua mãe, Donna, sendo certo que um deles, pode ser o pai que a menina nunca conheceu. Tem como banda sonora, “Dancing queen”, “The winner takes it all”, “Money, money, money”, dentre outras, além, claro, da canção que dá título à peça, “Mamma Mia”.

A comédia musical *Forever Young*, do suíço Erik Gedeon, além da música que dá nome ao título, traz *hits* de sucesso do *pop/rock* mundial, como “I Love Rock and Roll”, “Smells Like Teen Spirit”, “I Got You Babe”. A peça conta a história de um grupo de atores quase centenários que passam seus dias num teatro, transformado em retiro para artistas, onde são supervisionados por uma enfermeira e, quando esta não está, os simpáticos velhinhos revelam suas verdadeiras identidades ao som de muita artrose, Alzheimer e *Rock`N`Roll*. Os atores, que usam seus próprios nomes em cena, fazem uma brincadeira de como estarão daqui a quarenta anos e conseguem abordar a questão da exclusão social da “maior idade”, com muito humor através de músicas que marcaram as gerações de 50 a 90.

A banda inglesa Queen é homenageada no musical *We will rock you*, que faz uma mistura entre o que seria um musical e um show de rock e carrega canções de sucesso como “Radio Gaga”, “Somebody to love” e “I want to break free”, e, com uma trama futurista, fala sobre os perigos da globalização. O roteiro é do dramaturgo e comediante Ben Elton e foi criado pelos dois músicos remanescentes da banda; o guitarrista Brian May e o baterista Roger Taylor. A peça não tem a pretensão de ser uma biografia de Freddie Mercury e da banda.

O compositor gaúcho Lupicínio Rodrigues (1914-1974), também foi foco de inspiração para o enredo do musical *Vingança*, da dramaturga e atriz paulista Anna Toledo, o qual constrói a trama com três triângulos amorosos onde, sob o pano de fundo da vida boêmia e das paixões proibidas, os casais alternam entre si o *traidor* e o *traído*.

## 1.2. O teatro na obra de Chico Buarque

O primeiro desafio do autor, com o teatro, foi musicar o auto poético de João Cabral de Melo Neto, *Morte e vida Severina*, para uma peça montada em 1965. Chico Buarque é um artista profícuo, autor de mais de 300 canções e de aproximadamente 80 discos. Talvez seja mais conhecido por suas composições musicais que podem ter nascido sob encomenda - ou não - compostas para seus discos, peças de teatro, *ballets* e temas para o cinema. Mas Chico, como um grande mestre da língua e da escrita em português, também se encantou pela literatura e tem se dedicado ao romance, estando hoje no seu quarto livro. O autor chegou a participar no cinema, como ator, nos filmes: *Garota de Ipanema*, de Leon Hirzman (1967); *Quando o carnaval chegar*, de Cacá Diegues (1972); *Vai trabalhar vagabundo II – A volta*, de Hugo Carvana (1991), dentre outros, além de participar de alguns documentários, e, faz uma autocrítica ao dizer que não é um bom ator, pois considera-se muito *canastrão* (cf. Cabral, s/d: 14). Wagner Homem, curador e editor do site oficial do compositor, escreve que “a obra completa do artista é uma das maiores riquezas que a cultura brasileira produziu até hoje”. António Zambujo, em seu concerto *Até Pensei Que Fosse Minha*, realizado no Coliseu dos Recreios de Lisboa, em 21 de julho de 2017, protagonizou o intérprete com um repertório exclusivamente de Chico Buarque, e completou um discurso dizendo que: *Chico é, talvez, o maior compositor de língua portuguesa*, pelo que é uma honra e desafio ter experienciado suas composições.

Passamos a indicar, neste pequeno espaço, algumas referências sobre as quatro peças escritas e compostas por Chico Buarque, onde ele desenvolve uma vertente crítica e social em

seus enredos, tanto que teve alguns de seus espetáculos censurados pela ditadura. As peças de teatro são: *Roda viva*, *Calabar*, *Gota d'água* e *Ópera do malandro*.

*Roda Viva* foi escrita em 1967 e, após a sua estreia, o espetáculo se tornou símbolo de resistência contra a ditadura, pois embora seja uma comédia musical que narra a história de um cantor que muda o seu nome para agradar ao público, tem como mensagem de fundo político a problemática do país naquela época “Até hoje não caiu a ficha nem dos teóricos de teatro nem do próprio Chico Buarque, que considera a peça ruim e não autoriza direitos de novas encenações” (Globo Teatro, 2013, s/p).

*Calabar: o elogio da traição*, de 1973, foi feita em parceria com o cineasta Ruy Guerra e tem um enredo histórico e político. A peça posiciona Domingos Fernandes Calabar no episódio em que esteve ao lado dos holandeses contra a coroa portuguesa, dando, talvez, uma possível segunda interpretação, pois, como era de se esperar, a censura também proibiu tanto o espetáculo que já estava todo montado como a divulgação da proibição. “Os feitos do personagem que se aliou aos holandeses contra os portugueses são cantados por figuras também reais, como Mathias de Albuquerque, Felipe Camarão e Maurício de Nassau” (Fonseca, 2013: s/p).

*Gota d'água*, peça feita em parceria com Paulo Pontes, em 1975, é baseada na peça de Eurípides, *Medeia* e, segundo o crítico brasileiro Magaldi, a dupla de autores soube manter a força mítica e conseguiram inserir a essência da obra grega no contexto do drama carioca. A mulher, que carrega tanto o amor como o ódio, “fere todas as leis familiares e comete crimes para acompanhar Jasão e, quando poderia desfrutar um convívio sereno, ele a abandona em troca do casamento vantajoso com a filha do rei Creonte” (Magaldi, 1976: s/p).

*Ópera do malandro*, de 1978, é baseada em duas peças: *Ópera dos mendigos* (1728), de John Gay, e na *Ópera de três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill. Esta é uma peça que contou com a colaboração de vários artistas para o texto final, o próprio autor, agradece e cita todos os nomes dos envolvidos em seu *site* oficial. Magaldi, embora tenha sido um grande apreciador do compositor, escreve uma crítica não positiva ao resultado do espetáculo. “Chico não achou o equivalente para muitas das explosões de um anarquismo demolidor e saudabilíssimo. Talvez para não repetir as *trouvailles* de Brecht-Weill, Chico resolveu os problemas com menos brilho” (Magaldi, 1979: s/p).

Há o Chico político, o Chico romancista, o Chico dramaturgo, o Chico músico, bem como uma multidão de nomes e personagens; Ritas, Carolinas, Beatrizes, Bárbaras e Genis a que o compositor dá vida em suas obras. Nas palavras de Maria Bethânia, *ele produz emoções*

*só em pensar*. Chico muitas vezes cria sem um motivo especial, sem uma inspiração específica e nem sempre há uma história por trás de uma composição, para ele o que importa é a obra em si e não a sua periferia (cf. Homem, 2009: 65).

### 1.3. Temáticas dominantes na peça

Chico Buarque, desde seus 22 anos, já andava à volta da temática do amor e de outros assuntos. Vemos isso na sua canção “A banda” de 1966, ou “Futuros Amantes” de 1993. Mas segundo o artista, a canção que mais fala de amor é “Porque era ela, porque era eu” de 2006. O compositor diz que essa é a forma? “mais simples e mais definitiva de explicar o amor entre duas pessoas” (cf. Homem, 2009: 314).

*Eu não sabia explicar nós dois*  
*Ela mais eu*  
*Porque eu e ela*  
*Não conhecia poemas*  
*Nem muitas palavras belas*  
*Mas ela foi me levando pela mão*  
*Íamos todos os dois*  
*Assim ao léu*  
*Ríamos, chorávamos sem razão*  
*Hoje lembrando-me dela*  
*Me vendo nos olhos dela*  
*Sei que o que tinha de ser se deu*  
*Porque era ela*  
*Porque era eu*

Assim como o amor, o tempo também está presente em várias de suas canções: “ao que tudo indica, esse lugar crucial está à beira do enigma, (...) de um tempo que flutua” (Wisnik e Wisnik, s/d:19) e marca em suas composições um vai-e-vem entre a finitude e a infinitude, o movimento e a parada, do qual, o compositor-jogador (Chico tem uma grande paixão pelo futebol, chegando a ponto de exigir uma partida do jogo, quando sai em digressão) dribla o

tempo com o próprio tempo, o qual se encontra agarrado ao cronômetro do ritmo, do som e da poesia, levando o consciente a perambular no inconsciente das emoções.

O sociólogo italiano Francesco Alberoni levanta a curiosa questão de que o estado de estar enamorado é o processo de um movimento coletivo a dois, mas que carrega a mesma renovação, alegria de viver e solidariedade dos movimentos coletivos, pois tanto o enamoramento como os movimentos coletivos têm o mesmo impulso emocional.

*Até agora os sociólogos, os psicólogos e os filósofos tiveram uma espécie de repugnância ou de vergonha em admitir que haja alguma coisa de comum, ou antes, de idêntico, nos grandes processos históricos, como o Islão, a Revolução Francesa e a Revolução Russa, e fenômenos banais, privados, como o enamoramento (...). Queriam ocupar-se das coisas importantes, (...) e o enamoramento (...) parecia-lhes (...) tão sem importância, que não lhes faziam vir à mente que as forças em questão fossem as mesmas (Alberoni, 1988: 18).*

### 1.3.1. O Amor

Tomando por base o amor definido por Platão, na sua obra *O Banquete*, o filósofo, em sua teoria demonstra que o amor não se visiona como um sentimento, mas como impulso causado por um desejo, desejo este que nasce ou da carência ou, no caso de posse, da continuidade de algo que já se tem e que se quer continuar a ter no futuro. O diálogo de Platão, que acontece entre os personagens Glauco e Apolodoro, narra como se sucedeu o banquete oferecido por Agatão, banquete este que teve como temática principal “o elogio a Eros” e cada convidado pôde dar o seu veredito sobre a origem do amor. A verdade é que nem Apolodoro nem Glauco estiveram presentes na dita reunião, mas ambos ouviram relatos feitos por Aristódemo (este esteve presente e, embora não tenha sido convidado, acompanhou Sócrates) e Fénix, respectivamente, acerca da temática de Eros. Fazemos todo este resumo inicial de como o livro é arquitetado para que se perceba que a história se foi passando boca-a-boca, como um telefone-sem-fio, pelos curiosos da cidade. Isso põe-nos a perceber como o saber filosófico se passa a partir de um saber antigo; mas, ao mesmo tempo, há a vitalidade do diálogo. Os discursos foram pronunciados por Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes, Sócrates, sendo que este ainda narra outro diálogo, um diálogo dentro do diálogo, um meta-diálogo, entre o próprio Sócrates e a sua outrora professora Diotima (já citada na introdução deste trabalho). No

fim de todos discursarem acerca do amor, adentra alcoolizado na sala de reunião o personagem de Alcibíades; Platão dá então, um desfecho ao diálogo em tom de drama satírico.

Faremos um breve resumo sobre a visão de cada personagem que discursou acerca do amor, para que se possa fazer uma correspondência e enquadrar alguns elementos da peça *Na bagunça do teu coração* dentro de cada concepção.

No *Discurso de Fedro*, “este deus tão antigo é também a causa do bem que recebemos, (...) um sentimento que deve reger toda a nossa conduta, se quisermos viver honestamente” (Platão, 1968: 48). Para o jovem Fedro, o amor é uma virtude, e ao amor acompanham todas as boas ações, enquanto que a desonra é ligada à desonestidade. Dessa forma, ele acredita, que se um estado fosse formado por amantes e amados, teria como resultado uma constituição ideal, pois como base, haveria o horror do vício e o estímulo ao bem; da mesma forma que um exército formado por amantes, apesar do número reduzido, poderiam vencer praticamente o mundo inteiro (cf. idem: 49). Fazendo um paralelo desse pensamento, podemos enquadrar aqui o discurso de sonhadora, ingênua e carente, da ADOLESCENTE, que aparece nos relacionamentos d’ELE; ela está em busca de um verdadeiro amor, ela sonha e reivindica um amor perfeito, acreditando que só assim encontrará a felicidade completa. Ela sonha, deseja, e acima de tudo, reivindica que tudo no mundo pare e congele, pois ela ainda não encontrou o seu verdadeiro amor. É urgente a busca pelo *amor perfeito*, a ponto de desejar atrapalhar os pés dos exércitos, dismantelar os navios de guerra e, paralisar os aviões nos céus, e, caso não aconteça, seu encontro com a felicidade foi obra do destino.

Já no *Discurso de Pausânias*, este, com a eloquência do prazer, faz uma apologia à sensualidade, pois para ele Eros não é apenas um e devemos saber a quem louvar, se ao Eros popular ou ao Eros celeste. Como escreveu o filósofo: “o que estamos fazendo neste momento, como seja, beber, cantar, falar, nada disto é em si mesmo belo; (...) Se o fizermos segundo as regras do honesto e do justo, torna-se belo; se o fizermos contrariamente à justiça, torna-se feio” (Platão, 1968: 52). O amor, pelo qual amam os homens vulgares, é o amor popular, pois desconhece as regras, ama mais o corpo do que o espírito, só busca pelo gozo e não há nenhum discernimento. Identificamos aqui, mais uma vez, nos relacionamentos d’ELE, a personagem da MULHER, a prostituta de rua, que canta “Sob Medida”, havendo a referência de ser bom um relacionamento entre irmãos, que se for do desejo d’ELE, ela pode até se tornar o seu incesto; já que ela, assim como ele, *não presta*, pois é traiçoeira, vulgar e cria da rua, mas ele teve sorte na vida ao encontrá-la, pois ela é feita sob medida para ele, e por isso mesmo, deve

agradecer a Deus. Também nas personagens d'o ENGATADOR e d'o PRIMEIRO nos relacionamentos d'ELA, podemos encontrar esse amor vulgar.

*Em contrapartida, ao amante permitem-se todas as extravagâncias, não se vendo nisso qualquer motivo de crítica. O que há de pior em tudo isto é que, segundo o ditado popular, apenas os juramentos de amor podem ser quebrados porque, diz-se, um juramento de amor não compromete (Platão, 1968: 55).*

Na peça, os dois amantes ELE e ELA, reatam sua história de amor à primeira vista, ambos se perdendo pelos “erros” cometidos no passado e jurando assim, uma nova história de amor, toda em branco para ser reescrita e com vários pontos de interrogação para começar a reorganizar a vida do casal de forma nova e com muita conversa e debate.

Pausânias, também coloca o problema existente entre o amor com crianças e adolescentes como algo infame, o qual era de algum modo tolerado na sociedade da antiga Grécia, por intermédio da vertente pedagógica inerente à pederastia. Nesta passagem, testemunhamos os costumes de Atenas, e Platão alerta, com esse discurso, que deveria haver uma lei que proibisse este comportamento desonesto porque não se sabe qual será futuramente a constituição dessa criança (cf. idem, ibidem: 55-56). O atual Código Penal Português, no seu artigo 173º prevê a penalização de atos sexuais com adolescentes entre 14 e 16 anos, com pena de prisão de até dois anos ou pena de multa de 240 dias. Na peça, embora ELE não esteja satisfeito com a relação, refere o seu envolvimento com uma adolescente de 16 anos, mas para ela, não é novidade, pois diz que já saiu com muitos outros trintões e que a culpa era apenas dela, pois “se gostasse de garoto” – mas em vez disso foi gostar de “velho”.

O *Discurso de Erixímaco*, segue um discurso médico, pois é a sua profissão, e diz *como o amor deve ser e não como o amor é*; identifica os dois tipos de amor citados anteriormente por Pausânias, mas que, num o corpo está são e noutra, está doente. Para ele, é função da medicina saber reconhecer as diferenças (cf. Platão, 1968: 59). Esse discurso está próximo da característica principal do personagem do PROFESSOR, pragmático, com o qual ELA se relaciona, pois ele, científica e percebe o amor como uma “ciência exata, uma reação química, uma equação matemática”. Este professor tem um discurso de como deve ser o amor, e para ele o amor é ócio, é sacrifício, é sacerdócio. Ele sabe que há um lado do amor que é um veneno, “um veneno medonho” e, que para se ganhar no amor tem de se “amar, sem amar, sem

prazer”, ou seja, sem o amor popular, pois ele já está curado do amor popular; agora, este personagem, só aceita o designado amor celeste.

Erixímaco cita o filósofo pré-socrático Heráclito, querendo dizer que para este, embora não o fazendo de forma conveniente - mas que era sua intenção - a música é governada pelo Deus Eros “quando dizia que *a unidade, ao opôr-se a si mesma, concorda consigo, tal como a harmonia que sai do arco e da lira*” (Platão, 1968: 60). De fato, as coisas opostas podem ser o grave e o agudo, mas que estão em perfeita harmonia melódica e harmônica, porque, quando se diz harmonia, diz-se consonância, e quem diz consonância diz acordo e o acordo não pode resultar de elementos opostos, ou seja, a harmonia concordou em ser posta em campos opostos (cf. idem, ibidem: 61). E a harmonia musical, tem a ver com matemática, com sons que unidos soam em perfeita combinação aos ouvidos tanto dos leigos como dos técnicos e teóricos da referida arte musical. Esta citação, foi para enfatizar a ligação que o filósofo encontrou para fazer a união entre o *amor* e a *música*, e mais à frente, neste trabalho escrito, voltaremos a referenciar esta passagem de Heráclito.

Vemos no *Discurso de Aristófanes* a teatralização do amor, que o coloca inserido na mitologia; diz que antes, havia três gêneros, o masculino, o feminino e o andrógino, mas esses seres, eram completos e tinham em si seus próprios duplos, eram mais fortes. “Estas três espécies eram assim conformadas, porque o masculino tinha origem no Sol (Hélios), o feminino na Terra (Gea), e a espécie mista provinha da Lua (Selene) que, como se sabe, participa de ambos” (idem, ibidem: 65). O que ocorreu foi que, por serem muito fortes, quiseram escalar os céus e invadir o espaço dos deuses, e Zeus, para se vingar dos seres humanos, por terem entrado em guerra, resolve dividi-los. Dessa forma, as metades ficaram incompletas e lamentando suas metades, procuravam incessantemente seu par; quando as metades se encontravam, não queriam fazer mais nada além de estarem abraçados e entrelaçados; dessa forma, iam morrendo de fome por inanição. Quando uma das metades morria, a outra sobrevivente enlaçava-se a outra, sendo masculina ou feminina e, dessa forma, houve a extinção da raça (cf. idem, ibidem: 66). Desse amor aristofânico trazemos como herança helênica, a alma gêmea, a necessidade de se fundir num só em busca da antiga natureza. “Quando qualquer homem encontra a sua metade é possuído por transportes de ternura, de simpatia e de amor. Não quer separar-se mais, nem que seja por um instante!” (Platão, 1968:68). Será que, nasce aqui, a origem da ideia do *amor à primeira vista*? Na peça, é o caso do amor entre ELE e ELA. Ele diz que tem a impressão de já a conhecer há muito tempo e acredita em amor à primeira vista. Da mesma forma, ela nega acreditar nesse amor, mas ele está lá, só que, por não poder comprovar a certeza de que o que

sente é o *amor à primeira vista*, não pode garantir que aquele é o verdadeiro amor, pois é cedo para saberem. Nem tão pouco podemos deixar de pensar sobre a homossexualidade neste discurso mitológico de Aristófanes; os duplos masculinos, vindos do sol, quando separados buscam incessantemente o seu paralelo masculino, mas não o encontrando unem-se ao feminino. O mesmo acontece com os seres derivados da terra, o feminino, que querendo se ligar a um outro feminino, na ausência do seu duplo, busca por qualquer outro, tanto os oriundos do sol, como da terra, como da lua para substituir sua forma completa e perfeita. Podemos encaixar aqui o PRIMEIRO, que se prepara e ensaia para receber ELA em sua casa; ela foi sua primeira namorada, e ele quer lhe pedir um grande favor, o de conversar e convencer o amigo que têm em comum a voltar para ele. É um momento de revelação, conta a ela sua verdadeira sexualidade, pois está loucamente apaixonado por Alfredinho e ele acredita que apenas ela o pode convencer a ficar com ele.

Percebemos no *Discurso de Agatão* que Eros tem muita jovialidade, beleza e virtude; portanto, não suporta injúrias, sendo o amor justo. Eros partilha da temperança e com isso domina os prazeres e as paixões, pois nenhum prazer está acima do amor. Portanto suas maiores virtudes são: justiça, temperança, coragem e sabedoria.

*É ele quem nos tira da solidão e nos inspira a sociabilidade, que torna possíveis reuniões como a nossa, e nos guia nas festas, nos teatros, nos sacrifícios religiosos. Ensina-nos a doçura, mata a rudeza, concede-nos a benignidade e expulsa a maldade de nossos corações* (Platão, 1968: 75).

Esta é a conclusão da história de amor do casal protagonista da peça, ELE e ELA, mas logo a seguir, no discurso de Sócrates, ele também dará essa conclusão, além de a completar.

O *Discurso de Sócrates* é o mais esperado da reunião e dá o fechamento conclusivo do amor platônico. Sócrates foge à regra e ao invés de tecer seu elogio a Eros, narra o diálogo que teve com Diotima e, a partir da dialética, indaga sobre a verdade e a natureza do amor. Conclui que existe um meio termo entre a sabedoria e a ignorância; e este meio termo é a opinião verdadeira; da mesma forma que o amor é qualquer coisa de intermédio entre os extremos: o bom e belo e o mau e feio. Diotima coloca em causa até mesmo se Eros é realmente um deus; será que este, também não é um meio termo entre o mortal e o imortal? “Pretendo dizer que é um génio (demónio) poderoso Sócrates, e, com efeito, tudo o que é de natureza demoníaca representa o meio termo entre os seres divinos e os seres mortais” (*idem, ibidem*: 84). Segundo

narra a estrangeira, é função do demónio ser o transportador de informações entre os seres humanos e os deuses, de maneira a manter unidas estas duas partes de um todo; leva aos deuses o que é do ser humano e traz aos seres humanos o que é dos deuses. “Os deuses não se aproximam dos homens, e é por intermédio deste demónio que os deuses estabelecem comunicação com os homens, seja durante a vigília, seja durante o sono” (*idem, ibidem*: 84). Ora, a personagem da NORDESTINA está em contato com esse tipo de amor demoníaco, pois sonha com o sacrifício d’ELE. Fato que acontece na canção “Não sonho mais”; ela sonhou com um bando de orangotangos, morto-vivos, flagelados e humilhados, a correrem atrás do seu amado para o destroçarem; esta nordestina, para continuar com seu amante, até jura que não sonha mais, apelando pelas doces palavras de amor do amado. A personagem roga aos Santos para a ajudar a fortalecer o seu amor que está a ter um *tropeço* em uma noite de festas, na noite de Santo Antônio. Diotima conclui dizendo que os homens amam o que é bom, e não o que lhes falta, pois se o que lhes falta for ruim, eles vão deixar que facilmente o extirpem; curiosamente, foi o sonho da nordestina. O seu amado é corajoso a ponto de pedir piedade, mas ela mesma gargalha dele e escarra na sua carniça, dizendo ter justiça neste escarrar e, por fim, todos se põem a cantar. Mas será que não estava o inconsciente dela a querer dizer o que lá habitava? Pois essa personagem carrega uma fantasiosa moralidade, diz que é “gente fina” lá na sua terra e que o seu pai foi “candidato a vereador”. Será que este sonho não representa para ela uma autoanálise, e na verdade quer dizer que ELE não é *bom* para ela, não estando consciente de que está aficionada por aquele amor?

“Porque reflectimos? Para reter o que nos foge! O esquecimento é a fuga do conhecimento e a reflexão, suscitando uma recordação que substitui o que se esquece, mantém o conhecimento de maneira que este parece sempre o mesmo” (Platão, 1968: 91). Ambos os amantes da peça, ELE e ELA, não deixam de refletir e pensar um sobre o outro, principalmente quando estão com as outras personagens a se relacionar, isto é dito pelos próprios; está ali presente, a falta, a carência que sentem um do outro e, a busca por eles, deles próprios, neles próprios. Está presente a saudade que um sente do outro, nunca deixando cair em esquecimento aquele antigo amor. Essa é uma saudade platônica de um verdadeiro amor platônico. Será que a palavra saudade que temos no nosso português pode ter raízes nesse amor platônico? Gomes em seu estudo, afirma que sim, que a linhagem da saudade é a eterna insatisfação, o desejo do que se possui e do que não se possui (cf. in Platão, 1968: 23).

O casal protagonista da peça, após várias desavenças, consegue se reestabelecer e se encontrar livre de seus fantasmas, encontrando suas verdadeiras virtudes, o seu eixo individual.

Na próxima vez que se reencontram (curiosamente no mesmo lugar que se viram pela primeira vez, na praia de Copacabana, na passagem de ano, do próximo *réveillon*) estão preparados para realizarem o verdadeiro amor. E esse amor também é identificado em Platão pelas palavras de Diotima: “conhecer, enfim, o belo em si próprio! Se a vida alguma vez mereceu ser vivida, caro Sócrates, é no momento em que o homem contempla a beleza absoluta” (*idem, ibidem*: 96). Eles cantam um para o outro “Sem fantasia” e ELA diz para ele ir ao seu encontro, mas sem mentir para si próprio e sem fantasias, porque ele não irá amadurecer de um dia para o outro, mas ela o quer daquela forma mesmo, fraco e tolo; ao que ELE responde, o quão custoso foi o tempo que esteve sem ela e que agora, que chegou aquele momento de voltar a conhecê-la, ele quer a prenda imensa dos carinhos que só ela pode oferecer.

Sócrates termina seu discurso com as seguintes palavras:

*para conquistar tamanho bem, a natureza dificilmente poderia encontrar um auxiliar como Eros, porque eu próprio o venero e me dedico particularmente ao seu culto. Recomendo-o aos outros porque agora, como sempre, louvo a força e a virtude de Eros, tanto quanto posso (Platão, 1968: 96-97).*

O sociólogo Zigmund Bauman, em seu livro *Amor líquido*, embora coloque o amor como um produto que pode vir a ser um bem adquirido e de termos a falsa ilusão de que quanto mais experiência tivermos mais estaremos gabaritados a melhorar o nosso desempenho, define o amor como estando a serviço do bem amado. O “amor consumidor” que o autor explora é uma análise com visão crítica e social de como o amor está a caminhar nos dias de hoje, com todo o consumismo que a sociedade oferece.

*O amor, por outro lado, é a vontade de cuidar, e de preservar o objeto cuidado. (...) Um impulso de expandir-se, ir além, alcançar o que “está lá fora”. Ingerir, absorver e assimilar o sujeito no objeto, e não vice-versa, como no caso do desejo. Amor é contribuir para o mundo, cada contribuição sendo o traço vivo do eu que ama. No amor, o eu é, pedaço por pedaço, transplantado para o mundo. O eu que ama se expande doando-se ao objeto amado. (...) Amar significa estar a serviço, colocar-se à disposição, aguardar a ordem. Mas também pode significar expropriar e assumir a responsabilidade (Bauman, 2004:20).*

Para o sociólogo, o desejo quer consumir, mas esse desejo leva tempo para maturar, é preciso cultivar e alimentar o desejo, enquanto que o amor quer possuir. Mas, como numa cultura onde a satisfação instantânea é cultivada, conseguiremos esperar por um longo, ou mesmo médio tempo, para a velocidade de maturação de um desejo? Aí reside a crítica, pois o desejo não tem mais tempo para querer um objeto e, se torna cada vez mais, nos tempos de hoje, um impulso momentâneo e instantâneo para adquirir um objeto. Mas será que esse desejo é verdadeiro, ou será apenas mais um impulso em consumir e comprar uma camisola que nunca será usada dentro do armário? A pequena duração de vida do impulso é um trunfo em relação à velocidade dos desejos. De forma que realizar um desejo pode significar um desconforto frente ao compromisso assumido com o exibicionismo do consumismo moderno (cf. Bauman, 2004: 20-21). Em entrevista para o jornal *Público* o autor analisa o amor e o define como sendo um objeto que pudesse materializar-se e, com esforço, conseguimos adquiri-lo e que quando cimentada a união e se vive um para o outro, todo o encanto se desbota; o amor fortalece-se como carência em nossa sociedade.

*O nosso desejo por uma mercadoria aumenta em função da sua escassez. A fome de amor tende a ser hoje cada vez mais difícil de saciar porque o culto moderno do conforto e da facilidade, que torna o esforço redundante e o trabalho árduo repulsivo, torna as alegrias do amor terrivelmente inacessíveis. No fim de contas, o amor desvela todo o seu encanto quando consiste em viver para o outro (Bauman, 2007: s/p).*

O personagem do ENGATADOR, representa muito bem esse amor contemporâneo, ele tem muito a oferecer a ELA, aliás, ele está ali, apenas para a servir, o sujeito torna-se o objeto, ou, como escreveu Camões:

*transforma-se o amador na cousa amada,  
por virtude do muito imaginar;  
não tenho, logo, mais que desejar,  
pois em mim tenho a parte desejada. (Camões, s/a: 90)*

Da mesma forma, ELE e ELA transferem para o relacionamento, a necessidade de resolução imediata da nossa vida contemporânea que o *avatar virtual* nos tem requisitado. Querem sensações intensas e reveladoras por conta da impaciência, em verdadeiramente se darem ao tempo de se conhecerem e se perceberem. Assim, buscam incessantemente um ao outro nos ditos romances “extraconjugais”, querem consumir um amor, a todo custo, (nos fazendo pensar, também, no discurso de Aristófanes sobre os duplos separados) e só depois, desses episódios caricatos com as outras personagens, é que se reencontram já amadurecidos para viver a intensidade daquele amor.

### 1.3.2. O Tempo

Hoje, se você recebe um e-mail no início da manhã com uma proposta de trabalho e se, por algum motivo, não tiver acesso à *internet*, só conseguindo abrir sua caixa de correio na manhã seguinte, você corre o risco de perder esse trabalho. Não conseguimos, nem mais, esperar o tempo de cozedura de uma comida, preferimos colocar no micro-ondas, porque é mais rápido, porque é mais fácil e porque é mais cômodo. Mas, e nas emoções? Será que também podemos nos comportar dessa forma? Será que nosso sistema nervoso e emocional conseguirá lidar com os extremos opostos nos polos das emoções, quando estas surgem em um pequeno período de tempo? Será que com esse rápido câmbio de emoções, em decorrência da velocidade dos impulsos da vida moderna, conseguiremos encontrar um mecanismo de mudança imediata e verdadeira destas mesmas emoções, sem haver a mágoa ou o trauma emocional?

Em suma, tudo tem seu tempo de maturação e como todos sabemos, “o tempo é relativo”, o amadurecimento das emoções depende de cada indivíduo e de sua consciência. “O tempo realmente conta. O progresso depende dele, a evolução o exige, as medições, sem as quais não há nenhuma ciência física, baseiam-se no tempo” (Hillman, 1997:45). Então por que em alguns momentos, mais uma vez na esteira de Camões, um minuto passa como uma hora e, uma hora passa como um minuto?

*É tudo quanto sinto, um desconcerto;  
Da alma um fogo me sai, da vista um rio;  
agora espero, agora desconfio,  
Agora desvario, agora acerto.*

*Estando em terra, chego ao Céu voando,  
Nu`hora acho mil anos, e é de jeito  
Que em mil anos não posso achar u`hora.*  
(Camoës, s/a: 81)

Podemos pensar que quando nossos pensamentos estão alinhados de maneira mais focada e intensa, podem dar-nos a apreciação de um tempo mais rápido e prazeroso, de forma, a uma hora passar como um minuto, ao passo que, quando não estamos satisfeitos com aquele momento ou quando estamos deslocados da situação a ser vivida, este mesmo minuto é custoso a passar, nos dando a impressão de parecer uma hora. Estas apreciações e percepções são individuais, são pessoais, não são todos que participam desse “tempo relativo”, mesmo estando vivendo no mesmo espaço físico e temporal de um minuto, de uma hora, de um ano, ou de mil anos. O tempo real é diferente da medida que usamos para cronometrar o tempo, pois o tempo real não tem cortes (cf. Heinemann, 2010: 143). O tempo acontece independente da cronologia temporal que nós criamos, se tornarmos o agora, a essência da percepção, o tempo torna-se intemporal. “Segundo Parménides, o ser parece existir num agora eterno, isto é, intemporal” (*Idem, ibidem*: 76).

O tempo talvez seja tão admirado e fonte inspiratória de tantas canções mundo a fora, por conseguirmos nessas criações administrá-lo. Na obra de arte, conseguimos metrificar o tempo, contá-lo, provocar retornos e domesticá-lo. Conseguimos nos assenhorar do tempo, pois o tempo em si, leva-nos para a velhice e para a morte. Ao menos, assim, criamos um universo, um poema, o qual, nós podemos administrar.

Em busca de uma visão ocidental e cristã, que é onde nossa cronologia se apoia, o Papa Bento XVI propõe que mergulhemos na infinitude do *amor*, onde o *tempo* não tem acesso, nem o antes nem o depois, podem fazer parte do instante do amor e, é nesse momento, que a vida assume um sentido pleno; “somente quando o futuro é certo como realidade positiva, é que se torna visível também o presente” (Bento XVI, 2007: 4-5). Nós ocidentais, só conseguimos captar o tempo na medida em que é possível a comparação entre tempos já vividos.

*A única possibilidade que temos é procurar sair, com o pensamento, da temporalidade de que somos prisioneiros e, de alguma forma, conjecturar que a eternidade não seja uma sucessão contínua de dias do calendário, mas algo*

*parecido com o instante repleto de satisfação, onde a totalidade nos abraça e nós abraçamos a totalidade” (idem, ibidem: 21).*

Dessa forma, podemos ligar a referência de Heráclito, (citada na página 22) onde a música é regida pelo *deus do Amor*, com o pensamento do Papa Bento XVI sobre o amor e o tempo. Pois se a música sendo regida pelo amor, não se prende ao tempo, (que a música carrega por natureza) abdica do cronômetro do andamento e do ritmo, e encontra-se assim, numa esfera poética de ausência de tempo. Wagner, como sabemos, foi compositor de inúmeras óperas, e, amparando-nos na regência do amor de Heráclito, o compositor, ao apreciar o amor como sendo primordial para o sentimento de liberdade do ser humano; “apenas com o amor, que é a carência humana suprema, o ser humano, pode alcançar a liberdade das capacidades humanas” (Wagner, 2003: 54-55) também, dessa forma, confirma a existência do amor na música, dando liberdade temporal ao som. Assim, ligamos *amor, tempo e música*.

Será que o amor não é o ansiolítico para os que buscam pelo tempo, para os que se tornaram ansiosos na ânsia de adquirir e se esquecem de respirar? Será que se lançarmos o amor ao mar como oferenda para Iemanjá, receberemos em troca o tempo infinito? Para Foucault, a ansiedade é derivada do espaço vivido; para o Papa Bento XVI, a ansiedade é a falta de esperança; mas se nos embasarmos nestas reflexões sobre o amor, será que a ansiedade não pode ser derivada da carência de amor? O filósofo estruturalista diz que “em todos os casos, acredito que a ansiedade da nossa época tem a ver fundamentalmente com o espaço, muito mais do que com o tempo. O tempo aparece-nos como apenas uma das várias operações distributivas que são possíveis entre os elementos que estão espalhados pelo espaço” (Foucault, 1998: s/p). O que é comum e o que é normal numa sociedade onde as relações de propinguidade estão sobejamente arraigadas na demografia globalizada? Já o Papa Bento XVI aponta como causa de toda ansiedade, o fato de não sabermos, verdadeiramente, o que é a esperança e, por que a vida que amamos e na qual temos medo da morte, por vezes, gera mais canseiras que satisfações (cf. Bento XVI, 2007: 20-21). Este guião traz à tona a temática do tempo atual e a forma como os relacionamentos acontecem. Será que os relacionamentos têm de acompanhar a mesma hipervelocidade em que o espaço do mundo cibernético tem vindo a se desenvolver? Será essa a marcha do mundo e será que, sobre ela, não poderemos exercer qualquer influência? Citamos de seguida, algumas das perguntas feitas por Brecht com a função de analisar *A tragédia Americana* de Piscator, mas que caberiam perfeitamente como ponto de partida para o estudo de mesa desta peça. “Em todas as famílias se passa o mesmo? Sempre tem sido assim? (...). Em

todas as épocas tem sido assim? Em caso afirmativo, caso se trate de algo biológico, tal fato acontece sempre da mesma maneira, por idênticos motivos e com idênticas consequências?” (Brecht, 1978: 64).

Wagner nos faz refletir que o movimento é a permanência da repetição, sendo que, o que se repete, é contável, e a lei do que é contável é o *ritmo*. Sendo assim, a dança só se torna arte em virtude do ritmo; em contrapartida, o ritmo só se torna perceptível a partir de um outro sentido, e esse sentido é a audição (cf. Wagner, 2003: 60-61). Mas o músico ainda vai mais longe na junção dos sentidos; “porém, a carne mais viva da sonoridade é a *voz humana*, e a *palavra* é por seu turno, digamos assim, o ritmo ossudo e musculado da voz humana” (*idem, ibidem*: 62). Mas é apenas por intermédio da música que a dança e a poesia podem se entender e se comunicar (*cd. Idem, ibidem*: 73). A música e a dança, assim como outras artes, utilizam o tempo indiscriminadamente pois falam de sucessão, movimento, sequência e mudança. Ou seja, o ritmo (tempo contável) consegue unir a dança e o texto.

O tempo está sempre a correr, o tempo não congela, não pára. Então, como fazemos para não sermos atropelados por ele? Porque, por vezes, sentimos que nossa mente pára, nosso corpo pára e até, talvez, possamos sentir que nossa respiração pára. Mas o tempo não pára. Nós dividimos o tempo, fragmentamos em anos, meses, semanas, dias, horas, minutos e segundos. Historicamente, nós demarcamos acontecimentos relevantes e os nomeamos consoante as mudanças, estamos sempre em diálogo com o tempo. Queremos, cada vez mais, chegar à essência do tempo, chegar ao núcleo do tempo, porque, se chegarmos ao seu epicentro, sairemos do redemoinho deste cronômetro sem fim, deste constante furacão. Determinamos a nossa medida temporal a partir da volta completa dos movimentos dos astros, a partir dos movimentos cíclicos completos entre terra, sol e lua. Um ano, é o tempo que leva a volta da Terra em torno do Sol (movimento de translação), criando assim, as quatro estações; cada semana corresponde a uma fase da lua; um dia é o tempo que leva a rotação completa da Terra em torno de si mesma (movimento de rotação), e divide esse espaço temporal em dia e noite. Transformamos, assim, o nosso tempo histórico que é vertical e crescente (nós ocidentais pensamos em passado, presente e futuro) em um tempo cósmico e cíclico.

O roteiro desta peça acontece no ciclo de um ano, mas no meio disto, esse tempo cronológico e progressivo é interrompido, havendo um rebobinar temporal. Pois, é contado no enredo, primeiramente, a vivência d'ELE durante os relacionamentos com as outras personagens, daí volta-se o tempo e começa-se a contar a história dos relacionamentos d'ELA. Curiosamente, esses relacionamentos ocorrem no mesmo dia: ELE se relaciona com a

MULHER e ELA se relaciona com o ENGATADOR - no dia de páscoa; ELE se relaciona com a NORDESTINA e ELA se relaciona com o PROFESSOR - no dia de Santo Antônio; ELE se relaciona com a ADOLESCENTE e ELA se reencontra com o PRIMEIRO - no dia da independência do Brasil. Depois desses episódios, o casal encontra-se ao acaso em pleno “quase verão”, e no enredo da peça voltamos a contar com a cronologia de um ano a partir daí. Mas esta é uma brincadeira com o tempo, é a licença poética que os artistas conquistaram para administrar o tempo na obra de arte.

#### 1.4. Modalidades da consciência no ator

*A consciência é um fenômeno inteiramente privado e na primeira pessoa, que ocorre no interior de um outro processo privado e na primeira pessoa, a que chamamos mente (Damásio, 2000: 32).*

Podemos supor que dentro duma sala de teatro haverá várias e distintas interpretações, tanto por parte dos artistas, como por parte do público, que pode *inclusive* vir a influenciar os artistas em cena, com suas reações; podendo, ambas as partes, estar conscientes, ou não, dessa comunicação. Então, como transmitir um conceito objetivo no teatro e como fazer a comunicação? Julgamos que a arte transmite a comunicação pela subjetividade, procurando alcançar significados na poética. Quando se ouve Chopin, quantas imagens vêm à nossa mente? Que caminhos percorrem os nossos pensamentos? Tudo isso é pessoal e depende da vivência e identificação que cada um faz no momento em que participa na obra. “A verdadeira arte deve ensinar como despertar conscientemente em si mesmo a natureza inconsciente, para a criação orgânica supra-consciente” (Stanislávski, 1954: 406). Damásio diz que o estudo da consciência requer tanto uma perspectiva interna quanto externa (cf. António Damásio, 2000: 105), e que, por vezes, usamos uma parte da mente, para esconder fatos, evitando assim, que a outra parte da mente, descubra este acontecimento (cf. *idem, ibidem*: 49).

No ofício do ator é primordial manter os pensamentos organizados de forma a fortalecer a presença do corpo e da voz. Isso faz com que o corpo esteja presente, transmitindo a mensagem que os pensamentos desejam, caso contrário, as reações e ações não se alinham com o objetivo principal da cena. O mesmo acontece com a voz, que é um órgão emocional. Nota-se, que quando em nossas vidas somos surpreendidos por alguma situação de descontrole, quando se está emocionado ou nervoso, a voz se altera sem que tenhamos participação ativa

nisso. É algo involuntário. Claro que com técnica vocal, conseguimos driblar essa reação, e quando isso se faz, já está, de certa forma, o pensamento a ser organizado a fim de executar a cena com a técnica, deixando de lado o pensamento emotivo que o possa estar perturbando.

*Tem de se reconhecer no actor uma espécie de musculatura afectiva que corresponde às localizações físicas dos sentimentos. O actor é como um atleta, mas com uma diferença surpreendente; o seu organismo afectivo é análogo ao organismo do atleta, é-lhe paralelo, como se fosse um duplo, embora não actue no mesmo plano. O actor é um atleta do coração (Artaud, 1996: 129).*

Assim como um atleta faz para vencer nas competições, acreditamos que o ator deve desenvolver um treinamento mental para se autoestimular em benefício próprio e aprender a descartar os pensamentos que nada ajudam no exercício de estar vivo em cena. Isto, porque sabemos que atletas fazem um treinamento mental, assim como as tropas de guerra para controle físico a partir da mente. Os atletas, com seus treinadores, focam o pensamento para o melhor desempenho físico nas competições. A mente do ator também deveria ser treinada a bloquear os pensamentos de crítica, de julgamento, de medo e de auto depreciação. Pode-se *inclusive* chegar à conclusão, que a arte do ator é, para além de ser a arte de fazer o ato momento a momento, também, a arte de pensar, no sentido de se autoestimular a favor de determinado trabalho. É estar concentrado, embora, não focado apenas em um único ponto, pois se o ator está concentrado apenas em um objeto, ele se perde de todo o restante da cena, pode até acontecer que caia uma lâmpada ao pé do ator e ele não se aperceba, de tão concentrado que está. Por isso, acreditamos que o foco de concentração deve estar na ação cênica, e o ator deve estar atento a todo movimento que acontece em cena.

Artaud dizia que o ator deve estar consciente do mundo afetivo; e que toda a memória do ator se encontra no coração e é o coração que o domina e é com ele que o ator pensa (cf. Artaud, 1996: 131). Percebemos uma similaridade no conceito de Artaud, com relação ao coração e ao mundo afetivo, com o conceito de Wagner; quando este, defende que a sonoridade é a expressão do sentir interior e reside no coração, e que é deste órgão que se inicia a irrigação para todo o corpo, completando o ciclo da corrente sanguínea e fazendo o seu retorno ao coração. Portanto, com a sonoridade percebemos algo que não se consegue definir imediatamente em palavras (cf. Wagner, 2003: 46-47), pois a sonoridade vem carregada de emoção.

Sendo o coração o símbolo do amor, será que não podemos interpretar essa passagem, de forma a que o ator tenha o sentimento de amor presente em seu ofício? Márcio Libar, em seu curso, “a nobre arte do palhaço”, desenvolveu um treinamento específico para se chegar ao “estado de graça” e, segundo ele, a fórmula para se chegar nesta percepção era o *amor*. Quando estamos com a consciência presente no momento da ação e atentos, sentimos uma sensação de plenitude com relação ao espaço e aos sentidos, o tempo e o espaço ampliam a dimensão. No livro *A descoberta do mundo*, Clarice Lispector define em seu almanaque de 6 de abril o “estado de graça”, e dizia que:

*nesse estado, além da tranqüila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão, tão leve. É uma lucidez de quem não adivinha mais: sem esforço, sabe. (...) E há uma bem-aventurança física que a nada se compara. O corpo se transforma num dom (...) porque se está experimentando (...). E exatamente porque depois da graça a condição humana se revela na sua pobreza implorante, aprende-se a amar mais, a perdoar mais, a esperar mais. Passa-se a ter uma espécie de confiança no sofrimento e em seus caminhos tantas vezes intoleráveis (Lispector, s/a: s/p).*

Não podemos encontrar definição do “estado de graça” mais completa como a de Clarice Lispector. Concordamos ser o *amor* um gerador para um impulso criativo e percebemos que este mecanismo de estar consciente, e também em “estado de graça”, pode ser diferente para cada indivíduo. Bauman escreveu que “o amor é afim à transcendência; não é senão outro nome para o impulso criativo e como tal carregado de riscos, pois o fim de uma criação nunca é certo” (Bauman, 2004:18). Com esta afirmação do sociólogo, ligamos automaticamente, ao processo de “estado de graça” que Libar induziu em seu curso. O sociólogo defende que o impulso criativo é acionado a partir do amor. Podemos perceber que cada artista é diferente nas suas manifestações e consegue alcançar determinado resultado por caminhos diversos, mas o amor parece estar presente nos processos artísticos de vários artistas e autores. Neste momento pode estar o leitor a pensar, porque voltamos a falar de amor quando nos propusemos falar de consciência. Retornamos ao amor, pelo fato de Artaud afirmar que a memória do ator se encontra no coração.

Segundo LeDoux, um inovador na neurociência, diz que o responsável por guardar a informação da emoção em nossos cérebros, é a amígdala. Esta, faz contato direto com o tálamo,

região onde se identifica o evento que está a acontecer. O tálamo manda a mensagem aos dois lugares distintos, automaticamente, ao neocórtex e à amígdala. O córtex é quem rege a razão e pondera o presente com pensamentos cognitivos. Mas essa mensagem chega em praticamente metade do tempo à amígdala. É por isso, que a emoção acontece antes da razão e é também por isso, que muitas vezes, somos surpreendidos com uma emoção descontrolada. É por este motivo que, por vezes, diante de um determinado perigo, sentimos como se estivéssemos em um estado alterado de consciência, e, provavelmente, esta reação emotiva acontece, devido ao impulso de reação da amígdala, frente a uma reação brusca face ao perigo (cf. Goleman, 2006:42). O cérebro diante do perigo liberta hormonas, mas a mente deve, racionalmente e com consciência ativa, lidar com pensamentos adequados, a fim de resolver o perigo, não se deixando levar pelo pânico ou medo do fracasso.

*Quando mais intensa for a excitação da amígdala, mais forte será a impressão; as experiências que mais nos assustaram ou mais nos emocionaram contam-se com certeza entre as nossas recordações mais indeléveis. Isto significa que, na realidade, o cérebro possui dois sistemas de memória, um para os factos vulgares, outro para os emocionalmente significativos. Como é evidente, um sistema especial de memória emocional faz todo o sentido em termos de evolução, uma vez que permite aos animais terem recordações particularmente vívidas daquilo que os ameaça ou lhes dá prazer. Mas as memórias emocionais podem revelar-se maus guias para o presente (idem, ibidem: 40).*

Então por que vai o ator ser egoísta a ponto de só usar memórias particulares enquanto pode enriquecer a vida daquela personagem com novas memórias baseadas no estudo, pensando em qual poderia ser sua reação, partindo da intuição? Isso não significa que o ator precise experimentar o que a personagem faz para poder interpretar essa personagem com verdade. Para isso serve o trabalho de pesquisa e a busca de referências. Por isso, acreditamos que ter consciência do corpo, momento a momento, enquanto em ação cênica, ajuda o ator a lapidar a sua técnica e o deixa atento às possibilidades de criação.

O *coacher* americano Harold Guskin defende que conseguimos conscientemente estar livres para responder ao texto com intuição, deixando a mente limpa e organizada para a cena, e “qualquer teoria ou análise coloca o ator em sua mente, não em sua intuição” (Guskin, 2012: XXIV). O corpo do ator é o próprio instrumento de trabalho a ser manipulado para a

caracterização da personagem, dando vida ao texto do autor. Portanto, o ator faz sua partitura física, prepara sua movimentação cênica, mas o grande desafio depois é o de se livrar dela. Deixar acontecer com liberdade, a criação pressupõe a liberdade, então se você está livre da marca, no sentido dela estar diluída, você já está vivendo uma pequena improvisação, já está livre desse desenho cênico, quase coreografado. O músico de jazz quando faz uma improvisação não a realiza sem fundamentos ou regras. Ele tem um tom, uma escala onde harmonicamente a improvisação soa “encaixada” naquela harmonia. Existe a liberdade do improvisado, mas dentro do tom, caso contrário, até mesmo o ouvido mais leigo notaria algo fora do lugar.

O ator desenvolve a função do ato, a ação momentânea em resposta ao instante da cena naquele exato momento. Muitas vezes as pessoas estão com seus corpos, mas estão ausentes, e isso, também, pode acontecer em cena, por isso, reforçamos a questão do treinamento mental e da diferença entre estar atento e estar concentrado, deixando a intuição agir sem o crivo da mente.

*(...) o pensar é a capacidade que o homem tem, não apenas de sentir o real e o sensível de acordo com as respectivas expressões, mas também de os distinguir de acordo com a respectiva entidade e de por fim os captar na respectiva conexão, assim os representando a si próprios (Wagner, 2003:29).*

O pensar torna-se um autorretrato. Conhecer nossas próprias emoções é fundamental para encontrar a verdade do ator diante de um personagem. Se isso não acontece, o ator se torna tímido diante daquela personagem, ele se torna sem confiança, com uma crítica exagerada e se autodestrói, ou seja, o ego toma conta da cena. Nas ações, sejam elas ações internas ou ações externas, a consciência gera energia, pois desencadeia os pensamentos, as emoções, as sensações e a intuição.

Damásio diz que “a capacidade de transformar e combinar imagens de ações e cenários é a fonte de toda a criatividade” (Damásio, 2000: 44). Mas essa manipulação das imagens, só é possível por um organismo com consciência e reflexão. Essa afirmação em muito diz respeito ao ofício do ator, o ator percebe o objeto externo e, automaticamente transforma esse fluxo em comunicação contínua e viva naquele momento presente. Também percebemos que a criatividade vem com mais potência quando nos permitimos realizar ações sem o crivo da autocrítica. Deixar fluir a criatividade é primordial, principalmente, para as ações internas. A

sensação de liberdade, muitas vezes, apenas aparece quando nossa musculatura está completamente relaxada. A tensão muscular não intencional bloqueia a energia. Referimos por tensão, um corpo duro e sem movimentos, uma mente com poucos pensamentos. O corpo do ator deve estar tonalizado. Tônus e tensão em muito se diferem. Atuar não é um destino específico onde se deva chegar, atuar é o caminho que se faz para se chegar ao destino, portanto, todo instante é importante e vivo.

O ator, ou assume o que verdadeiramente sente, ou será abduzido por aquele sentimento em cena sem ter a intenção de o fazer. Há coisas que não tem como se esconder no momento do exercício cênico, o caminho mais acertado é a honestidade. Por exemplo, se um ente querido falece e você está em cartaz tendo que fazer a recita daquele dia: tem de se encontrar uma solução mental para acalmar as emoções e viver aquele dia de trabalho da melhor forma possível. Não tem como se esquecer o falecimento do parente, nem fingir que nada aconteceu, pois “travar a expressão de uma emoção é tão difícil como evitar um espirro” (Damásio, 2000: 69). E mais uma vez, a solução desta questão só pode ser pessoal.

A razão pode, felizmente, controlar a tirania das emoções, a partir da consciência, com reflexão e planejamento, mas, ironicamente, os motores da razão também precisam de emoção, o que significa que a razão é por vezes modesta (cf. *idem, ibidem*: 80), pois “a emoção faz parte integrante dos processos de raciocínio e tomada de decisão, para o pior e para o melhor” (*Idem, ibidem*: 61). E como tomar o melhor partido a partir da ciência dessas emoções que, por vezes, se tornam descontroladas? Pensamos que a primeira coisa a ser admitida pelo artista é a consciência de que internamente e pessoalmente deve haver um diálogo claro e verdadeiro consigo mesmo. O que queremos definir com diálogo, não tem a ver com o famoso monólogo interior de Stanislavisk, o queremos dizer, está diretamente ligado com a consciência exata do que se está ali a fazer sem se deixar ser abduzido por alguma emoção descontrolada e fora da situação da cena. Isto, no que diz respeito ao ator que precisa de desempenhar determinada tarefa em cena, tem de dizer o texto, ou cantar determinada música da forma esperada, porque senão, faz cair a deixa da luz ou do som, e o resultado esperado para o espetáculo, no geral, se perde. Se o ator não está de posse de suas ferramentas de trabalho, que neste caso, é todo o seu corpo, como desempenhará sua função? Ele precisa saber e aceitar exatamente o que está a sentir naquele momento, não adianta fugir ou não o aceitar. Se está com medo, com raiva, nervoso, seja o que for que o perturbe ele deve saber o que é, para poder, assim, estar aberto naquele momento com o público. Ter consciência do corpo deve ser tão intenso a ponto de passar a ser uma segunda natureza para o ator e, futuramente estar desapegado disso, pois o

cérebro pode estar distraído com pensamentos de fracasso ou ansiedade de desempenho. Com o pensamento coeso e organizado, o ator consegue unir a voz e o corpo de forma unilateral. Os pensamentos são lidos, tanto nas posturas e ações físicas, como na voz.

## Capítulo 2: Processo criativo

Chamamos de processo criativo todas as vezes em que estamos realizando algum objeto, quando nos colocamos em prática com alguma ação, mesmo que essa prática envolva a colaboração de várias equipas. Até mesmo, no momento de redigir um texto, este é um processo criativo, pois o indivíduo encontra-se em prática, em ação e em processo de construção do seu objeto, neste caso, a escrita. Ou seja, em determinados momentos, neste capítulo, buscamos dar palavras às ações enquanto em exercício da atuação deste trabalho prático ou sobre a montagem e ensaios da peça *Na bagunça do teu coração*.

Quando se pensa em colocar no papel uma experiência *prática*, parece *praticamente* impossível dar o devido valor a todos os acontecimentos. Parece mesmo existir um hiato entre a prática e a teoria. Foi necessário construir uma ligação entre as duas vertentes e essa ponte foi a conscientização de que a escrita também é uma prática. São tantas coisas que ocorrem em cena, são tantos *insights* e realizações que parece se tornar difícil traduzir em palavras. De qualquer forma, quando queremos escrever sobre algo que já se passou, estamos a tentar explicar em palavras a nossa interpretação sobre aquilo que presenciamos. Tudo que se escreve parece uma cópia desestruturada perante o original acontecimento, pois o original foi o momento vivido; portanto, este é um estudo hermenêutico no que se refere às diversas acepções de interpretação.

### 2.1. Adaptação do texto

Chico Buarque tem raízes genealógicas em Portugal, datadas de 1535 e que remontam a Arnau de Hollanda (cf. Zappa, 2011: 21). Achámos curioso, e foi intencional, a brincadeira sobre uma história de amor entre um português e uma brasileira. Originalmente, a peça foi escrita para dois atores brasileiros, mas pensamos que a permuta entre países é válida no contexto do guião da peça. Assim como Chico, muitos brasileiros têm raízes em Portugal, dois países separados por uma imensidão de água, mas unidos pela nossa maior herança; a língua portuguesa.

A peça está quase a completar 20 anos. A primeira montagem foi feita em 1998, encenada por Bibi Ferreira e teve por base 22 canções de Chico Buarque, sendo que o roteiro visita 30 temas, incluindo citações do compositor. Tem um enredo simples, mas nem por isso

superficial; a peça trata da velocidade em que definimos o tempo afetivo e como, por vezes, atropelamos os nossos sentimentos. O estresse de ansiar pela agilidade, muitas vezes, faz com que não paremos para perceber o que realmente se passa no nosso espaço interior. “Nós vivemos na época da simultaneidade: nós vivemos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado-a-lado e do disperso” (Foucault, 1998: s/p). O roteiro apresenta no seu repertório, tanto canções de sucesso como “Olhos nos olhos”, como outras menos conhecidas, além de temas que nunca foram gravados, como é o caso de “Canto fundo de Frederico”; por isso, acreditamos que mesmo os grandes apreciadores do compositor poderiam vir a se surpreender e a conhecer ou redescobrir novos temas através do espetáculo.

No anexo A deste trabalho, está o guião original da peça de 1998. Como a peça nunca foi publicada, e tendo obtido a autorização dos autores, achámos que seria uma mais valia anexar o roteiro original, ao invés do roteiro adaptado, pois este esteve em cena, além de haver o registro videográfico da primeira recita em Lisboa. Assim, dá para acompanhar e perceber as adaptações que o texto sofreu face ao espaço em que está a ser encenado. Nesta versão adaptada, inserimos o poema da canção “Pois é” de Chico Buarque (1974), na cena da separação, como texto falado onde em tom de desabafo os atores sobrepõem às duas estrofes da letra, verborragicamente. Renomeámos algumas personagens, no sentido de as adequar à coloquialidade do português luso, como foi o caso de: o BROTO, a que chamamos de a ADOLESCENTE; o CAFAJESTE, a que chamamos de o ENGATADOR, o GAY, a que chamamos de o PRIMEIRO, entre outros. Mas como nenhum destes nomes é dito durante a peça, esse é um dado apenas presente no roteiro escrito e, relevante para a *folha de sala*, (anexo D) na qual está inserida um índice de cenas e repertório do espetáculo. No caso do personagem definido por o PRIMEIRO, esta mudança foi intencional para não revelar a característica da personagem para o público ao ler a *folha de sala*, ele foi o primeiro namorado d`ELA, e também, buscando referência na canção do compositor, “Teresinha”, que narra três relacionamentos: o *primeiro*, o *segundo* e o *terceiro*.

*O primeiro me chegou*

*Como quem vem do florista:*

*Trouxe um bicho de pelúcia,*

*Trouxe um broche de ametista.*

*(...)*

Não nos parece imprescindível passar em revista todo o processo para se chegar à versão cênica deste espetáculo, onde acrescentámos e subtraímos palavras e canções do roteiro original. Mais importante é chegar ao formato final e explicar porque ali chegamos. Mas uma questão que gostávamos de colocar foi como o filme *Revolutionary Road*, do diretor e encenador Sam Mendes, nos inspirou a fazer uma primeira versão, inserindo no guião original um meta-teatro, com o drama do casal interpretados por Leonardo DiCaprio e Kate Winslet. Esta primeira versão, porém, não ficou no produto final, pois seria mais dispendiosa a sua realização, além de obrigar a um intervalo entre os atos. Agradava-nos a ideia de haver apenas um ato, portanto começámos a trabalhar com o objetivo de fazer um espetáculo com 90 minutos de duração para acontecer num ato, sem intervalo, de forma que a estrutura do roteiro original continuasse intacta, apenas com pequenas adaptações. Também, assumindo um tom de crítica social e refletindo sobre o que o Brasil tem passado devido a toda a corrupção política nos últimos anos, introduzimos mais uma personagem para a figura feminina, que, aparentemente, era eticamente irrepreensível, mas guardava o segredo de ser a CLEPTOMANÍACA, e narraria em cena, num apontamento intertextual; o conto “Sentir e entender” de Rubem Fonseca (Fonseca, 2013: 65). Também nos sentimos tentados a inserir outras canções de Chico, como foi o caso de “Um tempo que passou”, feita em parceria com Sérgio Godinho, a qual, nunca foi gravada no Brasil, mas tal como nos exemplos supracitados, na fase final, não houve tempo e espaço.

Não nos surpreende, pois por muitos momentos durante o nosso percurso profissional, quando nos colocamos a reler um roteiro, após algum tempo com o espetáculo em carreira, e porventura, trocamos alguma palavra, o pensamento é: *os autores têm sempre razão, não é à toa que escolheram escrever aquela palavra.*

## 2.2. Índice de cenas e repertório da peça

Entraremos em alguns pormenores com relação a cada cena. A peça apresenta uma estrutura cíclica, e intercala entre dois níveis, o narrativo (feita por dois atores que contam a história de amor do casal protagonista, ELE e ELA) e o dramático (representação dos acontecimentos desta história de amor à primeira vista). Optamos por analisa-los sequencialmente no decorrer das cenas para não perder o elo entre ambos.

Com relação às canções do compositor, Menezes define sua poesia em três categorias: *poesia nostálgica e lírica* (dando uma volta ao passado: individual ou coletivo; resgatando

assim alguns afetos); *poesia utópica* (propondo um outro espaço, sem o simulacro, ou, num futuro em que a humanidade estará em paz); *poesia crítica e política* onde se ataca diretamente a realidade em tom irônico fazendo uma crítica social (cf. Menezes, s/d: 11-14). Pensamos que nesta peça, *Na bagunça do teu coração*, talvez não consigamos identificar tanto a veia crítica e social que o teatro de Chico carrega, mas tentaremos identificar onde pulsa esta batida no repertório da peça. Nesta adaptação, portanto, acreditamos encontrar como *poesia nostálgica e lírica*: “Valsa Brasileira”, “Canção do Pedroca”, “De todas as maneiras”, “O que será - à flor da pele”, “Último Blues”, “Olhos nos olhos”, “Eu te amo” e “Sem fantasia”; como *poesia utópica*: “Tempo e artista”, “A mais bonita”, “Duetto”, “Todo sentimento”, “Tango do covil”, “Viver de amor” e “Choro bandido”; como *poesia crítica e social* encontramos no repertório da peça: “Casamento dos pequenos burgueses”, “Pois é”, “Canto fundo de Frederico”, “Sob medida”, “Sentimental”, “Não sonho mais”. Mas em um mundo homogeneizado, massificado e de consumo, como a poesia pode ser assimilada pela sociedade da mídia e a cultura do espetáculo?

No conceito de espaço de Foucault, uma utopia pode vir a se realizar num espaço heterotópico, mas aqui, no mundo da poesia, ele se realiza nos pensamentos de cada um, consoante suas próprias interpretações. Essa seria uma utopia presente no espaço interno e de interpretação ímpar (cf. Foucault, 1998: s/p). O espaço criativo dá lugar ao imaginário e é forma psíquica, acontece espacialmente dentro do nosso intelecto, sendo a potencialidade pura das imagens possíveis. Por exemplo: ao induzir, num espaço de tempo, seus pensamentos para um determinado caminho, estamos a criar um espaço mental para a imaginação. Portanto, se o espaço concreto e geográfico tem lugar físico, logo, a imaginação está presente e a fortalecer os nossos sentidos físicos; dessa forma, ela também ocupou o espaço físico, mesmo que tenha partido do imaginário. O intuir criou um espaço vibracional, de ondas não visíveis, mas reais. Essa pode ser uma forma dinâmica de intuir os nossos sentidos e imaginação. Devemos intuir e representar espacialmente.

As definições de espaço são inúmeras e diferenciam-se em vários graus, dependendo do foco de estudo e da sua natureza, seja ela concreta, abstrata, teatral, imaginária, geográfica, aérea, matemática ou outra. Assim, pensamos que o conceito de “espaço” é genérico e analógico. Nos interessa pensar sobre um espaço dinâmico, criativo, dramático, teatral e cénico. Um espaço onde haja ação, verbo, ritmo, vida; comunicação entre o indivíduo criador e o indivíduo espectador. Podemos, já no âmbito teatral, separar dois espaços: primeiro, o espaço onde acontece o espetáculo (pode ser um teatro, uma escola, uma rua); segundo, o espaço

cenográfico, que está a ser integrado ao primeiro espaço, embora com a presença do imaginário, a transportar quem ali esteja a presenciar aquele evento para algum lugar que diz respeito apenas àquela cena em concreto. Mas o espaço cénico só estará preenchido com a presença de três elementos: o ator (quem ou o que comunica), o texto (o conteúdo a ser comunicado) e o espectador (o indivíduo que assiste ao evento).

### **Prólogo**                      “O tempo e o artista”

Esta música foi composta em 1993, embora no espetáculo, seja apenas um poema falado. Consideramos como uma das maiores belezas desta obra, o triálogo entre a harmonia, a melodia e o ritmo; que faz lembrar o “tic-tac” de um relógio, deixa presente a lembrança do tempo a correr. A letra da canção narra a relação do artista com o tempo. O artista está no anfiteatro, mas a grande estrela do concerto é o tempo, pois o tempo usa o artista como tela e o modelo; o artista canta, dança, recita e, nas várias artes convocadas, o artista se oferece como suporte para a ação do tempo, o artista se deixa transformar, empresta sua garganta, cede seu dorso. O tempo, sendo a grande estrela torna-se atemporal e nunca morre, pois encontrou sua glória porque está no artista e, o artista, é o infinito. A grande estrela do teatro é o tempo, e é o tempo que amadurece o artista, assim como é o tempo que amadurece e encorpa o vinho. Esse é um tempo que repara, melhora e transforma; diferentemente do tempo, que destrói, corrói e consome. O tempo cria o artista que, dessa forma, assume uma potência divina.

### **Cena 1**                      *A apresentação*

Nesta cena, que definimos dentro do plano narrativo, ELE e ELA assumem uma postura de atores e narradores, e contam como será aquela história de amor que “corre no tempo incontrolável dos corações” e “bagunçam lógicas, ponteiros e calendários”.

#### “Valsa Brasileira” unida com a “A mais bonita”

“Valsa Brasileira” é a primeira música cantada na peça, por ELE, e é amalgamada com a canção, “A mais bonita”, que é cantada por ELA. Após cada um interpretar a sua canção, as duas músicas se misturam e coabitam. Buarque compôs “Valsa Brasileira” em parceria com Edu Lobo, entre 1987-1988 e, essa música, foi feita para integrar o *ballet Dança da meia-lua*. Nesta canção o sujeito parte em busca de alguém a ponto de retroceder no tempo. ELE vivia a vida em busca daquele amor, e sonhava encontrá-la. Os dias em que ele não a via eram

descartados, da mesma forma que um diretor não usa em seu filme uma cena que foi mal executada. Rebobinava as horas para trás e fazia de tudo para estar ao seu lado. É a canção de um eterno apaixonado que tem a consciência de que por modificar a ação natural do tempo, acaba por chegar mil dias antes de a conhecer, e a encontra na casa vazia completamente confusa por vê-lo ali. Mas como poderia ser diferente se “subia na montanha / não como anda um corpo / mas um sentimento” e “surpreendia o sol antes do sol raiar” perambulando as estradas e saltando as noites sem se reestabelecer? Essa canção é cantada por ELE ainda como narrador, pois está a dizer como foi o sentimento que teve por aquela mulher, é uma visão distanciada. Já na “A mais bonita”, ELA, já é a personagem a se arrumar para o dia da passagem do ano. Essa música foi composta em 1989 para a peça *Suburbano coração*, de Naum Alves de Souza. Aqui, percebemos que os dois personagens estão em cumprimentos de onda diferentes, pois ela, é uma melancólica que gosta de se ver chorar e que finge estar bem, se arruma para se deixar bonita para esconder seus verdadeiros sentimentos, mas naquele dia em especial, ela não quer se retocar naquela sala de espelhos, onde todas as outras mulheres penteiam suas mágoas.

## **Cena 2**                      *O encontro*

Esse é o momento em que se vêem pela primeira vez, esse encontro acontece numa passagem do ano na praia de Copacabana. ELE, é um jovem português apaixonado, por volta dos 30 anos, insiste em ser solteiro, esperançoso e acredita em amor à primeira vista e horóscopo. ELA, também é jovem, é uma sedutora, mas conservadora e que esconde seus sentimentos, com senso de humor ácido, pois diz, na cara dele, que ele é um conquistador vagabundo, mas ainda assim, ele não se importa com a brincadeira e a puxa para ver o mar.

### “Dueto”

Música composta em 1979 para a peça *O Rei de Ramos*, de Dias Gomes.

Nesse momento, ambos descobrem a paixão, também, é o primeiro momento onde pensávamos poder haver a inserção de uma pequena coreografia, e baseamo-nos nos clássicos de Fred Astaire & Ginger Rogers; no momento da valsa, houve o impulso provocado pelo contato do toque entre as mãos dos atores.

No final da canção, apenas com o instrumental da música a acontecer, há um diálogo do casal, quando ele pergunta se a pode ver no dia seguinte, ao esperar a resposta, ela se indaga e o indaga se esforçando para responder. Desde que a pergunta foi feita, “posso ver-te amanhã?”, a ampulheta do tempo para o relacionamento foi posta a funcionar e o tempo transcorrido já

modificou a resposta. Já não são mais os mesmos e ambos sabiam da mudança. Decidem ir viver juntos, instantaneamente; assim, ele reformula a pergunta para: “posso ver-te para sempre?”. Esse é o momento em que o conceito da cenografia entra em funcionamento, neste espetáculo, a ideia era que fosse de fácil locomoção, portanto, optou-se por uma construção minimalista. Há no cenário cubos em módulos de madeira de 90X90 cm que se modificam dando formas e funções a outros objetos. Monta-se assim, a cama do casal, a representação do lar unido.

### **Cena 3** *A união*

Já vivendo na mesma casa, o casal, debate sobre colocação de móveis, coisas corriqueiras, mas estão visivelmente apaixonados, isso se torna claro no interrogatório que ele lhe faz, após ela dizer que estando ao lado dele, ela acredita em tudo e vive em qualquer lugar. Os trocadilhos e rimas deste interrogatório foram adaptados de forma a haver uma cidade no Rio de Janeiro e outra em Lisboa, e também, como a água da torneira em Portugal é potável, não fazia sentido “beber água da bica” (texto original). Dessa forma, a rima que era “água da bica” e “suco de arnica” trocamos para “coca-cola sem gás” e “suco de aguarrás”.

#### “Canção do Pedroca”

Feita em parceria com Francis Hime em 1979, também foi composta para a peça *O Rei de Ramos*, de Dias Gomes. O poema desta música reflete o diálogo anterior quando dizem que não se importam onde estejam: desde que estejam juntos, a vida é perfeita e completa. Estando o casal apaixonado “poça d’água é chafariz” e “purê de batata-roxa parece marrom glacé”.

### **Cena 4** *A briga*

“O problema é que o tempo passa, e aí...”, os pequenos detalhes começam a fazer atrito na relação. A cobrança de quem arruma a casa, quem lava a louça suja, de forma, que começam a discutir e a se agredir verbalmente, a ponto de dizer que aquela união foi decorrente de um “bloqueio mental”.

#### “Casamento dos pequenos burgueses”

Composta para a peça *Ópera do malandro* entre 1977-1978. Esta canção se inicia mal termina a discussão do casal e quando jogam seus defeitos e insatisfações na cara um do outro. É o momento de “lavar a roupa suja”. Mas ao mesmo tempo, é uma crítica social com relação

ao casamento, porque mesmo ele tendo um caso secreto, e ela tendo um monte de estrias, são obrigados a viver “sob o mesmo teto / até que a morte os uma”. É um questionamento em tom irônico.

### Cena 5 *O carnaval*

Nessa altura, já estão se preparando para o baile de carnaval, mas será que após toda discussão, irão juntos para o baile? Estão desiludidos um com o outro, precisam de um “tempo”. Ela não aguenta mais as grosserias dele, ela é “uma louca” e ele é “um saco, um estorvo”. Todo o diálogo é acompanhado por “Noite dos Mascarados” (1966), em instrumental, e que se emenda ao medley de carnaval que é cantado. Esta, foi uma canção feita em apenas cinco dias para substituir “Tamandaré” que foi censurada por pressão da Marinha, que julgou a letra desrespeitosa com relação ao Almirante Tamandaré. A censura foi violenta com as peças de Chico, que foi obrigado a gravar um CD com músicas de outros compositores, *Sinal Fechado*, (1974) nessa altura, para ludibriar os censores do veto, criou os pseudônimos Leonel Paiva e Julinho de Adelaide para que suas canções fossem liberadas (cf. Chediak, Vol.1, s/d:12-14).

#### “Medley de Carnaval”

Esse é um *pot-pourri* com vários sambas de carnaval e, em sua maioria, o poeta deixa de lado o sofrimento da vida, desejoso por encontrar no Carnaval uma realidade transfigurada, tudo se encerra na quarta-feira de cinzas, quando se volta a rotina da vida acompanhado de uma ressaca emocional.

“Rio 42” (1985), feita para o filme *Ópera do malandro*, de Ruy Guerra é a primeira canção deste *Medley*. Momento em que ele anuncia: “se a guerra for declarada em pleno domingo de carnaval”, mas o que pode acontecer? Ele não termina a frase e ela o corta cantando “Até segunda-feira” (1968); ela o alerta dizendo que: “até segunda-feira, você prometeu me amar”. Ele mostra o seu desencanto quando diz que aquele grande amor era uma mentira, o verso se encontra em “Samba do grande amor” (1983): “tinha cá pra mim / que agora sim eu vivia enfim / um grande amor / mentira” que foi feito para o filme *Para viver um grande amor*, de Miguel Faria Jr.. “Quem te viu, quem te vê” (1966) é o hino de muitos carnavais e, é um acerto de contas, não se acredita que aquela é a mesma pessoa, há o conflito entre a emoção e a razão, entre a essência e a afetação. “Hoje o samba saiu / procurando você / quem te viu quem te vê”, é encarnado por quem brincava de princesa e se acostumou na fantasia, mas que já não reconhece a sua origem. Em “Ela desatinou” (1968), o poeta narra uma protagonista feminina,

praticamente dionisíaca, que “viu morrer alegrias / rasgar fantasias / e os dias sem sol raiando / e ela ainda está sambando” quando desafia os princípios estabelecidos socialmente e continua a festa numa quarta-feira de cinzas, fazendo o carnaval não morrer. Já agora, seria redundante dizer, que todas as canções foram escritas e musicadas por Chico Buarque, caso contrário haveria as referências das parcerias. Para “Sonho de um carnaval” (1965), os dois estão com a mesma sensação, é a única canção no *medley de carnaval* que os dois cantam juntos. Ela diz que deixou a dor em casa a esperando e que o carnaval é um desengano, e ele brincou, gritou e foi vestido de rei, mas na quarta-feira, a vida volta ao normal e, é tudo revelado, pois “sempre desce o pano”.

### **Cena 6**                      *A separação*

Aqui, percebem que já não são mais os mesmos, ele está arrependido de ter casado, e está magoado e ela está desiludida com o casamento e sem esperanças de que a relação possa vir a se ajeitar. É nesse momento que introduzimos o texto de uma canção “Pois é” já falado no subcapítulo 2.1. Assim, ambos decidem que é melhor se separarem para não ficarem ainda mais magoados do que já estão.

“De todas as maneiras”

A música é de 1980 e é um complemento da cena anterior, pois já se amaram de todas as maneiras, com palavras cortantes, feitas para humilhar. Já estão muito machucados, o poeta usa uma linda metáfora quando implora ao amante que solte as unhas do seu coração pois “já passa da hora, tá lindo lá fora”. Está presente nesses versos, a dissolução da relação amorosa quando, amor e sofrimento são cúmplices de um mesmo espaço. Já não há esperanças para a cura desse amor, mas há a esperança para se encontrar o novo, pois o coração está apressado para sair. O estado de falta e de amputação que a separação nos oferece é como uma morte. Em suas canções, Chico nos apresenta um mundo articulado em palavras, sentimentos confusamente vividos, um mundo onde as palavras estão completamente desarticuladas decorrente das emoções.

### **Cena 7**                      *Os relacionamentos d`ELE*

Nesse momento, já está claro, que foram viver em casas separadas. As cenas sete e oito, são cenas que se estivéssemos em tempo real, estariam a acontecer em simultâneo: ou seja, os personagens vivem seus relacionamentos no mesmo espaço de tempo (como já citado acima),

mas na peça há o retorno temporal, tendo como ponto de início em ambas as cenas, o telefonema que ele faz para ela na Sexta-feira Santa ou Sexta-feira da Paixão. Essa é a sexta-feira que precede o Domingo de Páscoa, a data em que com ritos religiosos, os cristãos lembram o julgamento, paixão, crucificação e morte de Jesus Cristo (cf. Botto, 2007: s/p).

Portanto, quando se inicia a cena sete, ouvimos a voz d'ELE ao telefone em *off*, em primeiro plano, e, na cena oito, ouvimos ELA a atender a chamada.

Os três relacionamentos que cada protagonista da peça se envolve nas cenas sete e oitos, são figuras convidadas a entrar nas vidas d'ELE e d'ELA, mas desaparecem logo após “baterem à porta”. Mostra uma busca frugal por parceiros, a fim de esconder e camuflar a aflição dolorosa do término do relacionamento do casal.

#### “Todo o sentimento”

Feita em parceria com Cristóvão Bastos, canção de 1987. Pode-se perceber uma afinidade profunda entre letra e música; estas, despertam e potencializam do tempo consumado na ausência do outro. É um amor amadurecido, pois, um não quer magoar o outro, de forma que possam vir a se desvencilhar no futuro. Nesta canção, há uma esperança em haver um reencontro utópico; se este casal, porventura, voltar a se rever num outro tempo, num tempo da delicadeza, nada será dito, subentende-se que haja o que houver, enquanto separados, haverá o perdão em um futuro reencontro. Há uma promessa em desejar esse amor, mas de outra forma, de uma forma madura e delicada e, assim, quando isso acontecer, “apenas seguirei como encantado ao lado teu”, sendo este, o verdadeiro e perfeito amor. A escolha dos autores, em colocar essa canção exatamente no momento em que se separam, dá ao expectador atento, o final da história; pois sabe-se que esse casal se deseja e verdadeiramente se ama, apenas não podem estar juntos naquele momento. Embora haja a esperança desse metafórico “tempo da delicadeza” vir a existir e acontecer; o tempo verdadeiro, sem data nem lugar, precisa refazer o que desfez e conduzir o tempo de amar devagar e urgentemente, assim, percebemos que este é um lugar utópico dentro da poesia.

Os advérbios *com certeza* e *talvez* convivem dialeticamente nessa poesia, dando a dimensão da reparação de um amor: “depois de te perder, te encontro *com certeza / talvez* num tempo da delicadeza”. A canção é repartida, para que os dois atores cantem esta mesma música após o telefonema, sendo que ELE canta a primeira parte e, ELA, a segunda.

Em seguida é um momento de monólogo e desabafo quando a banda entra em cena difusa em silhueta atrás de um cortinado branco. Mostramos com essa repetição que ambos

estiveram a passar pela mesma situação, isto pode preparar o espectador para o retorno temporal da *cena 8*.

#### *Cena 7-A A MULHER*

Esta é a primeira vez em que a atriz já não é ELA, de forma que, tomamos o cuidado de modificar o figurino, voz e postura, a fim de não confundir a plateia e facilitar a compreensão do enredo. Irei apenas traçar um pequeno perfil para cada personagem.

Esta é uma mulher da vida, uma acompanhante com pouco vocabulário e que vende o seu corpo para viver. Estão em um hotel barato, ela está ali para o alegrar, para o deixar ficar “por cima” novamente. A escolha pela coreografia veio por dar um encanto sedutor à personagem, embora ela mostre dificuldade em executar aqueles movimentos, se desequilibra com os saltos e perde a peruca.

“Sob medida”

Música de 1979, feita para o filme *República dos Assassinos* de Miguel Faria Jr. e é a canção da personagem da MULHER, uma prostituta que não gosta de sexo com outra mulher, gosta de gringos, traiçoeira, vulgar, sem nome, sem lar, filha da rua, bandida.

“O que será (à flor da pele)”

Chico escreveu três versões para esta canção, de 1976, e foi feita para o filme *Dona Flor e seus dois maridos* de Bruno Barreto. Na peça, a canção é dividida em três partes que é cantada ao término de cada relação mal sucedida, e, ELE retoma a canção de onde parou. A música diz que nem todo sentimento é puro, mas que em algumas alturas, já não tem mais jeito de o esconder, a emoção encontra-se realmente “à flor da pele” e nem toda adoração é plena e “aperta o peito e me faz confessar” e nem toda reação do corpo tem nome e, é “o que não tem remédio, nem nunca terá / O que não tem receita”.

#### *Cena 7- B A NORDESTINA*

No original, este encontro acontece no dia de São João, mas para facilitar a ligação com Portugal preferimos que fosse o dia de Santo Antônio, que também acontece no meio do ano, sua comemoração é em 13 de junho e é o santo casamenteiro, além de Santo Antônio de Pádua, também ser conhecido como Santo Antônio de Lisboa, nascido em Portugal, (cf. Botto, 2007: s/p).

Esta é uma nordestina de família, o pai foi candidato a vereador, e se orgulha de ser “gente fina” lá na sua terra. Mas é boba e inocente, se considera burra, vai viver no Rio de Janeiro e se apaixona por ELE, tem o perfil de uma pessoa muito emotiva.

“Não sonho mais”

De 1979, também, para o filme *República dos Assassinos* de Miguel Faria Jr. É uma canção com tom de humor, cheia de rimas e repetições, mas narra um sonho desesperado e passionnal. A única coisa que essa personagem quer ouvir dele, é que ELE a ama.

Após essa cena, ELE canta a segunda parte de “O que será (à flor da pele)”.

#### *Cena 7-C A ADOLESCENTE*

É uma adolescente experiente, já esteve várias vezes com outros trintões, gosta de homens mais velhos, e usa a sua “falsa” maturidade como um escudo, porque no íntimo é imatura, sensível, carente, ingênua e sentimental. Nessa altura, ELE já se mostra cansado desses relacionamentos.

“Sentimental”

Mais uma composição para o cinema, *Ópera do malandro*, de Ruy Guerra, é de 1985. Em oposição a uma mulher reivindicadora da ordem dos rendimentos, essa jovem romântica é sentimental, reivindica urgentemente uma promessa de felicidade com o “brilho no olhar” que os jovens carregam.

Após essa cena, ELE canta a terceira parte de “O que será (à flor da pele)”.

#### **Cena 8** *Os relacionamentos d'ELA*

Esse é o retorno do tempo, e seguimos as marcações como espelho entre os dois personagens, ELA atende o telefonema d' ELE e, após desligar, canta a segunda parte de “Todo sentimento”. Da mesma forma que aconteceu na *cena 7*, ELA vai conversar com a silhueta da banda.

#### *Cena 8-A O ENGATADOR*

Este é o primeiro personagem em que o ator não é ELE, é um galanteador barato, um Don Giovanni, o típico surfista carioca e que acredita que suas cantadas são as melhores do mundo.

“Tango do covil”

Após cantarolar “Se eu fosse o seu patrão” anunciando o que ele faria para a servir, segue com “Tango do covil” que foi feita entre 1977 e 1978 para sua peça, *Ópera do malandro*. É um hino de esperança, quem dera a ele ser cantor, doutor, garçon, etc, apenas para dizer palavras gentis a ela, pois na verdade este personagem, é o oposto do que queria ser.

“Último blues”

De 1985, também foi feita para o filme *Ópera do malandro*, de Ruy Guerra. Assim como “O que será (à flor da pele), esta canção também é dividida em três partes e ELA a canta assim que se desilude dos seus relacionamentos. É uma reflexão, pois está insensível aos acontecimentos, está frívola aos relacionamentos.

*Cena 8-B O PROFESSOR*

É um acadêmico, professor de português, pragmático, aficcionado, com fanatismo ao seu saber. Corrige ELA a todo momento, tem dificuldades de se libertar dos seus conceitos. E assim como na cena d`a NORDESTINA, esta cena acontece no dia de Santo Antônio.

“Viver de amor”

Também composta para a peça *Ópera do malandro*, feita entre 1977 e 1978, futuramente, Chico faz uma segunda versão, em 1985, para integrar no filme *Ópera do malandro* de Rui Guerra. Diz que tem de amar, sem amar; e que esquecer o amor é fundamental para se viver do amor. Após esta canção ELA canta a segunda parte de “Último blues”.

*Cena 8-C O PRIMEIRO*

O último personagem que aparece durante os relacionamentos d`ELA, que foi o seu primeiro namorado na adolescência, é sempre irrepreensível, não se esquece dos pormenores, é um “príncipe encantado”. Mas, a dada altura, ele revela ser homossexual, e que a chamou em sua casa para que ela o ajudasse a reconquistar o amigo em comum, Alfredinho. Sendo que, Alfredinho acaba de se casar.

A dada altura, percebemos que pode ser este, o único personagem da peça que revela ter um nome, Frederico, e isso porque é o nome da canção; “Canto fundo de Frederico”, é o Frederico a contar o que aconteceu com o Alfredinho. Embora, mais uma vez, visto que não é

dito o nome de nenhum dos personagens que entram em cena, esse poderia ser um dado relevante para nomear a cena para a *Folha de Sala* (anexo D), sem deixar denunciar o estereótipo do que aquela personagem se revelaria ser, homossexual, mas seguindo a lógica de não haver nomes, optamos por chamar a cena de, o PRIMEIRO.

Alfredinho que é citado nesta cena, e Paty citada na cena d'a ADOLESCENTE, são os únicos nomes ditos durante toda a peça.

#### “Canto fundo de Frederico”

Esta canção não aparece no *site oficial* do autor e nem em nenhum dos livros utilizados na bibliografia deste trabalho, mas em entrevista com os autores da peça (anexo B), viemos a saber que também foi uma canção feita para a peça *Suburbano coração* de Naum Alves de Souza. Após esta canção ELA canta a terceira parte de “Último blues”.

#### **Cena 9**                      *O desencontro*

Nesta cena, o casal se reencontra, ao acaso, na rua e “são surpreendidos por um tremendo temporal” em pleno quase verão no Rio de Janeiro, ficam desajeitados, sem saber o que fazer.

#### “Olhos nos olhos”

Esta canção foi escrita em 1976, logo após uma conversa com o dramaturgo Paulo Pontes, parceiro de Chico em “Gota d'água”; em entrevista para Nossa América em 1989, Chico diz que quando compôs esta canção de amor, nada tinha ela a ver com o que acontecera no dia que a compôs, pois após esta conversa, chegou em casa agoniado por saber do estado terminal de saúde de Pontes, ao passo que o dramaturgo só falava da precária situação do nordeste (*In Homem*, 2017: s/p).

Chico, quando compõe para teatro, além de saber quem é a personagem, gosta de pensar quem seria a cantora para determinada canção, e assim, mistura cantora e atriz para a composição. Assim que terminou esta canção, embora não tenha sido escrita para teatro, achou ser uma música para a voz de Maria Bethânia, que a canta como ninguém. José Miguel Wisnik e Guilherme Wisnik no volume 2 do *Songbook* dizem que a expressão “olhos nos olhos” se sedimentou de tal forma pela sociedade que nem se sabe se existia essa expressão antes da canção (cf. Chediak, Vol.2, s/d: 10). O sentido de “olhos nos olhos” coloquialmente significa

sinceridade plena, os olhos falam a verdade quando se cruzam, os olhos falam sem destruir o afeto que sentem um pelo outro enquanto casal.

A melodia calma e serena de “Olhos nos olhos” é o tiro na presunção masculina: “e tantas águas rolaram, quantos homens me amaram bem mais e melhor que você”, penetra sem doer, mas queima todos os órgãos internos, *inclusive* o orgulho, sem prantos nem pena. O infinito do olhar, é algum ponto em um olho a fixar o outro, a tentar sobreviver na dor. É preciso visão para encontrar beleza em olhos magoados, algo só possível a quem ama e, de tanto amar, faz com que ELA, e ELE, aceitassem o amor próprio.

### **Cena 10**                      *O Natal*

Ambos estão sozinhos, mas decidem desejar boas festas, isto é, fazem um telefonema, ficam sem jeito e falam ao mesmo tempo.

“Eu te amo”

Composta em 1980 em parceria com Tom Jobim, que fez a música; Chico apresenta um amor intemporal, pois já perderam a noção da hora, mas ao mesmo tempo, é um casal que se uniu a ponto de se tornarem um, e agora, sofrem com a angústia da separação. Quando se conheceram, a plenitude entre os dois era tanta, que se esqueceram dos relacionamentos externos, tornaram-se ilhados no seu próprio mundo, perderam todas as formas de locomoção, queimaram seus navios. A letra é cheia de poesia e metáforas, e vale deixar o leitor perder seus pensamentos na leitura do poema que se encontra no texto original, anexo A.

Para Foucault, o navio é um espaço diferenciado por excelência, pois ele existe e flutua na infinitude do mar, mas de porto a porto, percorre longos territórios estando no mesmo profundo mar. O *navio* cantado na canção: “ah, se ao te conhecer, / dei pra sonhar fiz tantos desvarios/ rompi com mundo, queimei meus navios / me diz pra onde é que inda posso ir (...)”, exprime a falta de lugar em que se encontra este indivíduo, perdido, completamente isolado em seu *mundo* e, que já não tem conexão com o *mundo*.

*Um navio é um pedaço flutuante de espaço, um lugar sem lugar, que existe por si só, que é fechado sobre si mesmo e que ao mesmo tempo é dado à infinitude do mar (...). Em civilizações sem barcos, esgotam-se os sonhos, e a aventura é substituída pela espionagem, os piratas pelas polícias (Foucault, 1998. s/p).*

A expressão simbólica desta canção serve para figurar a complexa e contraditória soma de emoções quando há o término de uma relação entre um casal. O poeta consegue materializar as emoções e figurar plasticamente os sentimentos no versos:

*Como, se na desordem do armário embutido  
Meu paletó enlaça o teu vestido  
E o meu sapato inda pisa no teu*

ELE já não sabe quem é ao certo, pois ele, é um conjunto d'ele e d'ela; da mesma forma que ELA, é ela e ele. Estão confusos, sobre o que pertence, realmente, a cada um. Estão em um meio-termo entre a liberdade de um encontro casual, e a seriedade de um relacionamento sério e significativo.

#### **Cena 11**                      *O Reencontro*

Passado o telefonema do Natal, ambos se reencontram novamente na passagem do ano, e, fechando assim, o ciclo de um ano, se encontram no calçadão de Copacabana, para mais um *réveillon*. Decidem recomeçar, mas de forma diferente, precisam cortar as arestas com um futuro em branco.

“Sem fantasia”

De 1967, para a peça *Roda Viva* do compositor, Chico Buarque. Talvez, uma das canções mais difíceis de serem executadas vocalmente.

#### **Cena 12**                      *O Final Feliz*

Os atores voltam à parte narrativa que o guião oferece, onde narram a trajetória daquele casal e daquela história de amor; agora, vivem o enamoramento eterno e definitivo.

“Choro bandido”

Feito em parceria com Edu Lobo, canção feita em 1985, para a peça *O corsário do rei* de Augusto Boal. Esta não é a música completa, são apenas cantadas duas estrofes para a finalização da peça, que se encaixam na narrativa dos atores.

### 2.3. Sobre os ensaios e montagem do espetáculo

São várias as dificuldades que vão surgindo no decorrer do processo de pré-produção e produção; esta arte, a de produzir, significou resolver problemas e solucioná-los, colocar o trabalho nos trilhos, para assim, o “trem poder andar”. De fato, fazer teatro tem a ver com proatividade, com multidisciplinaridade. Tem de se começar a agir em prol da realização dos objetivos e, daí, quando o “trem” começa a andar, a velocidade das futuras realizações vai acontecendo naturalmente. Mas se não começar, nada acontece e a velocidade é zero, mas depois do “trem” estar no trilho, em velocidade constante, ou não, é necessário tomar a decisão de parar. Saber finalizar, pois há sempre algo que se pode melhorar, mas ter consciência de que aquele foi o tempo estipulado para a concretização do objeto; dar forma final, também é importante para seguir em frente.

*O interessante é o meio, o que se passa no meio. Não é por acaso que a maior velocidade está no meio. As pessoas sonham frequentemente em começar ou recomeçar do zero; e também têm medo do lugar aonde vão chegar, de seu ponto de queda. Pensam em termos de futuro ou de passado, mas o passado, e até mesmo o futuro, é história. O que conta, ao contrário, é o devir: devir-revolucionário, e não o futuro ou o passado da revolução (Deleuze, 2010: 34).*

Em uma entrevista para o *Jornal do Brasil*, o compositor Chico Buarque faz a seguinte declaração: “minha solução para todos os problemas é fazer coisa nova. Não posso ficar chorando em cima do que não deu certo. Ninguém vai aceitar um artista que não mostra seu trabalho, por mais que se diga que a culpa não é dele” (*In Zappa, 2011: 305*).

A pessoas têm em geral uma sede insaciável de falar de trabalho. Entender melhor o mecanismo, debater problemas que surjam para os melhorar, encontrar formas de se trabalhar melhor, mas quando a distância é um fator preponderante, a comunicação não acontece de forma fluida, e quando não compreendemos um determinado assunto, a inquietação pode gerar entusiasmo, o que capta a nossa atenção e pode levar a melhorias no desempenho; ou então, o desconhecimento do assunto pode vir a causar indisposição e maus-entendimentos quando não há o debate para a compreensão do que se está a ser realizado. Questionar e interrogar a realidade antes de ter uma opinião, pareceu-nos bem acertado neste projeto.

Com relação ao critério de interpretação performativo, pois há-de se tomar decisões, mesmo que futuramente possa vir a abdicar-se desta escolha, optámos (atores e encenador) por não fazer uma “metamorfose” completa com relação às diversas personagens que se apresentaram em cena. Não houve a pretensão de que houvesse a ilusão de que são personagens reais, mas sim, de que são atores, naquele espaço, a relatar aquelas várias vidas. Procurámos sim, que existisse um certo distanciamento, não em todos os momentos, mas pelo menos no início e no fim do espetáculo, quando os atores usam de uma postura de narrador face ao texto. Esta foi uma inspiração brechtiana, mas não posso dizer que engloba todos os conceitos que o encenador propõe com a técnica do distanciamento; pois nunca saberia se lá cheguei e, mesmo Bertolt Brecht, dizia que esta técnica ainda se encontrava em fase de desenvolvimento (cf. Brecht, 1978: 181). O desempenho do ator limitou-se somente a desistir da ideia de querer atuar, querer representar aquilo que pensou premeditadamente para a cena e, simplesmente, reagir ao texto, não abdicando das marcações cênicas.

O exercício em benefício de uma melhor execução artística, parece ser interminável, estamos constantemente a descobrir coisas novas que podem melhorar nosso desempenho. Não há mal em optar conscientemente por outra coisa, por outra perspectiva criativa, precisamos criar soluções provisórias a todo o tempo para que a criação evolua e surja espaço para uma nova inspiração. Em processo de ensaios temos de nos permitir explorar, o ator faz uma leitura e, percebe quando não é aquela intenção ideal para a cena, mas por algum motivo, talvez educacional, voltamos a repetir a mesma intenção equivocada. Como sair desse ciclo? Há-de ter-se a força para descobrir novos caminhos e assim escolher o mais adequado ou conveniente para a cena. Ou, ter o discernimento de, quando encontrada uma boa interpretação, saber preservar a essência desta cena. Mas se no exercício do ato do ator, ele começa com a emoção desequilibrada e equivocada, é difícil quebrar aquele parâmetro e reiniciar; há que se partir dali. Artaud iguala o ator que se encontra em um estado perturbado, com sentimentos que não trazem benefício real, a uma vítima que morre prematuramente de uma doença não reconhecida (cf. Artaud, 1996:26). Pensamos que essa passagem de Artaud diz respeito a quando o ator fica preso em um determinado sentimento e de lá não consegue se libertar.

Chega um momento em que tudo o que precisamos é termos a noção de que conseguimos livrar-nos do que não é essencial para podermos marcar uma posição e opinião. Limpar a cena, os movimentos, as improvisações. Cada trabalho pede um número específico de informação, pode ser que num espetáculo se precise de muita dimensão plástica e, em outro não, quando um simples banco já pode dar o significado esperado para o espetáculo. A sala de

ensaio é importante para se começar o trabalho, mas você só continua a descobrir novos materiais performativos quando começam a aparecer novos elementos para a cena, seja ele, figurino, maquiagem, a sala onde será apresentado o espetáculo, quando se começa a perceber a dimensão do projeto que está a ser levantado; e por fim, quem realmente arremata e dá a verdadeira característica ao espetáculo, é o público. Com a rotina de ensaios, reinventar a abordagem sobre determinado assunto é essencial, não queremos dizer que se tenha de mudar tudo, a todo o momento, mas olhar por um outro prisma, por outro ângulo e tentar descobrir novas interpretações. Também o público, está sempre a mudar, fator que garante que a repetição do teatro nunca seja igual. Cada dia é sempre diferente, nosso calendário nos dá a apreciação de que segundas-feiras são sempre segundas-feiras, mas não se pode dizer que é o mesmo dia só porque chamamos do mesmo nome. Parece uma coisa óbvia, mas estamos acostumados a carregar o peso das palavras até no dia da semana, já se espera pelo fim-de-semana quando a sexta-feira começa, e deixamos de dar o devido valor àquele dia simplesmente porque achamos que ele é mais uma sexta-feira. Mas a rotina à qual nos referimos é a de bloquear uma nova inspiração no período de ensaio, só porque já foi feita uma determinada marcação. Às vezes temos a sorte de na primeira leitura perceber muito sobre aquele texto, mas em sua grande maioria, vamos descobrindo os pormenores com o tempo da repetição. A inspiração só acontece quando o sujeito está a trabalhar no objeto, e até mesmo a inspiração deve ser trabalhada.

Na arte, quando estamos diante de um novo objeto, novo trabalho, nova peça teatral, o que temos individualmente já começa a contar, e, a partir daí, podemos ir em busca do que precisamos estudar. A partir daí, cria-se os métodos, traça-se os planos e novas regras para ir de encontro ao conceito, e só então, o passo-a-passo da criação artística, ou do relatório. Em suma, desenvolver uma metodologia própria para cada tipo de trabalho, pois cada um, aborda conceitos diferentes, para poder assim transformar aquilo em um projeto artístico.

*O trabalho do ator não é criar uma personagem, mas responder ao texto contínua e pessoalmente, obedecendo ao seu impulso, da primeira leitura até à última apresentação. Se o ator confia nisso, ele será transformado em personagem por meio do texto. Para mim, atuar é uma exploração em constante evolução, em vez de uma progressão em direção ao objetivo final. (Guskin, 2012: XXV)*

Percebemos alguma semelhança entre o método de tirar as palavras do texto, de Harold Guskin, com o *efeito de distanciamento*, de Brecht, no que se refere ao material orgânico, que é o próprio ator que está em cena. Para ambos, não há uma imitação proposital, com o intuito de ser outra pessoa, o que vê não é o personagem incorporado naquele ator. Sendo que para Brecht, o que o público vê é o próprio ator (cf. Brecht, 1978: 74). E para Guskin, “a personagem é simplesmente uma série de reações do ator ao texto do autor, uma contínua exploração completamente pessoal do ator, desde a primeira leitura até a última apresentação” (Guskin, 1941: 33). Brecht adota em seu teatro a ideia de uma “representação viva”,

*(...) quando o ator narra a história e mostra saber mais do que o próprio objeto a ser narrado, ou seja, a história; nisso torna-se vivo, o “agora e o aqui não como uma ficção que é possível devido às regras da representação, mas, sim, tornando-os distintos do ontem e do em outro lugar; a associação dos acontecimentos se tornará, deste modo, mais clara”* (Brecht, 1978: 120).

Em nosso espetáculo, *Na bagunça do teu coração*, os atores podem usar deste “saber mais do que o próprio objeto a ser narrado” que Brecht propõe, em várias intercessões, quando há a troca de olhares com a plateia. Também no livro de Guskin *Como parar de atuar*, vemos a elaboração de uma técnica em busca de uma *performance* com menos atuação e representação. Guskin e Brecht dão importância à leitura do texto, e ambos valorizam as primeiras impressões da leitura assim como não valorizam a memorização inicial das palavras, mas sim, o impulso e o porquê daquela frase existir. Sendo que, o primeiro, trabalha os impulsos do próprio ator e o segundo: “o ator deve rejeitar qualquer impulso prematuro de empatia e trabalhar o mais demoradamente possível, como leitor que lê para si próprio (e não para os outros)” (Brecht, 1978: 80-81). Se, há um momento para se testar inúmeras formas diferentes e descobrir e explorar situações é no período de ensaios. Então, porquê copiar a si próprio a partir da primeira leitura? Muitas vezes a primeira leitura dita o restante do processo de pesquisa. As primeiras leituras do texto no papel são um momento muito delicado e, funciona não se apegar ao papel, não queremos dizer com isso que se tenha de mudar o texto do autor. A técnica de tirar do papel de Guskin é muito esclarecedora com relação ao imaginário do ator nos primeiros contatos com o texto. Com esse desapego deixamos espaço para o novo e assim novas interpretações rapidamente aparecerão. É essa a exploração. “A melhor atuação no teatro não deveria ser

diferente da melhor atuação no cinema. Para mim, o melhor é a não atuação, personagens reais, cheios de variedades e com uma vida complexa” (Guskin, 1941:31).

No concerto de António Zambujo, já citado neste trabalho (página 16), o cantor português explica que a escolha do título do álbum (*Até pensei que fosse minha*) veio da canção “Até pensei” e essa ideia nasceu justamente pela apropriação das músicas como se fossem suas. A entrega no trabalho foi tão intensa, se apropriou e criou tamanha intimidade com o repertório, que o cantor até pensava que aquelas palavras fossem realmente suas. Esse relato é inspirador para o trabalho do ator, pois este é o objetivo, deixar o texto falado, natural e fluido, sem o atrito que o texto escrito, por vezes, pode provocar em uma leitura.

Explorar um texto é liberdade! Se há confiança na exploração do texto, sem a barreira do medo, não impedindo que a intuição flua, conseguimos revelar quem somos essencialmente em relação àquele texto. Se ao invés de explorar o texto estamos a representar o material, então só se vê a *ideia* que temos sobre a personagem. Consequentemente, se a personagem não é verdadeira, não sai do ator, corremos o risco do público estar de fora a julgar se o ator está fazendo bem ou não aquela cena. E o espectador automaticamente pára de perceber o espetáculo e começa a ver o esforço do ator a tentar ser aquela personagem que ele acredita que *deve ser*. A responsabilidade da fala do autor é toda do ator. É pela boca do ator que vai sair aquele texto. Se ele não assume a responsabilidade de estar presente naquilo, ninguém vai acreditar naquela vida. Aquilo parecerá qualquer coisa, menos um ser humano vivo.

*Se as pessoas perderam o hábito de ir ao teatro, se todos passámos, por fim, a considerar o teatro uma arte inferior, um meio de distração vulgar e se passámos a utilizá-lo como um escape para os nossos mais baixos instintos, foi porque nos disseram e repetiram que tudo aquilo era teatro, isto é, falsidade e ilusão (Artaud, 1996: 75).*

Então, o que poderia ser chamado de um ator talentoso? Aquele que consegue decorar o texto com mais facilidade, aquele que consegue ter uma inteligência racional sobre o texto? E se, um ator talentoso, for aquele que é espontâneo, aquele que traz vida verdadeira à cena? Alguns chamam a isso de alma, energia, força, presença. A presença não é simplesmente estar de corpo presente, ali, em cena, um corpo ali presente no tempo e no espaço. A presença a que nos referimos é um estado atento e verdadeiramente presente em cena, ao dar o seu melhor desempenho e contributo de forma não egoísta. O texto, a ação, a história estão ali, já prontos

e finalizados para serem visualizados, isto está acabado; o ator não. Se o ator estiver continuamente a explorar o seu papel, vivendo livremente o papel, sem julgamentos, ele estará vivo. Estará ali presente a viver aquilo, sem fugir dali, e a mente não estará a dizer que ele está fazendo errado e que ele deveria rir ou chorar naquele momento. Explorar a personagem contínua e espontaneamente.

Atuar é falar sobre liberdade e amor. É preciso ter coragem para não querer controlar tudo e aceitar o que vem naquele momento. Coragem para esquecer o tempo e fazer o seu próprio ritmo, sem forçar algo imaginado, ou como idealizava que a cena fosse. Deixar as falas entrarem em seu próprio ritmo ou responder, antes de ter a chance de criticar, ou censurar a resposta. Em um processo de ensaio, como o ator não sabe que sentimento é adequado ou não, ele deve deixar que se expresse, mostrá-lo, permitindo-se a chance de escolher. Se o ator não se censurar, sua intuição e imaginação o levarão a lugares diferentes do texto.

Todo o processo de ensaio é em prol de um produto artístico de qualidade, mas o teatro é uma “caixinha de surpresas”, pode ser um sucesso ou não, pode agradar ao público ou não, pode satisfazer ao crítico ou não. Brecht tem uma visão de mercado pragmática e privilegamos sua humildade de pesquisa e exploração, se permitindo novos caminhos e descobertas; esse é um ponto primordial e acreditamos que se deva defender sempre a evolução e a técnica artística.

*Todas estas coisas constituem difíceis tarefas artísticas; um insucesso ou um sucesso apenas parcial, de início, não deve desanimar o nosso teatro. Se pudermos melhorar a forma de estruturar a produção artística, se conseguirmos evitar que a nossa concepção de teatro estagne, se conseguirmos elaborar uma técnica e torná-la dúctil, em suma, se conseguirmos aprender, teremos possibilidade de construir uma autêntica arte proletária (Brecht, 1978: 39-40).*

A montagem do espetáculo foi aparecendo gradualmente, em um crescente. Basicamente, na semana anterior à estreia em Castelo Branco, o cenário, guarda-roupa e o material gráfico ainda não estavam finalizados; assim, fomos em busca desta construção. E, mesmo em nosso ensaio aberto ao público, em Lisboa, o cenário não estava ainda finalizado. Podemos dizer que o aprendizado no que se refere à produção foi muito enriquecedor, pois por muitos momentos, atores e encenador, assumiram a construção dos mesmos, no sentido de superar as fragilidades da equipa de criação plástica da *ESART*.

Para o trabalho do ator, a metacognição é muito importante para a elaboração do trabalho, pois cada peça precisará de uma nova ordem e de um novo comportamento. Então ele sozinho terá de desenvolver seus próprios métodos. Não há uma bula que o ator possa ler que diga: como interpretar um advogado, um arquiteto, um psicopata, ou um professor de química gay. Enfim, aprendemos a técnica do ator, trabalhando e moldando o corpo e a voz, fazendo um repertório, o mais amplo possível na academia, mas, de resto, tudo depende do ator no campo de trabalho e em sua pesquisa que é pessoal.

## Conclusão

Este trabalho teórico está a ser entregue ao término de duas apresentações do espetáculo que ocorreram na estreia, em Castelo Branco, e na apresentação em Lisboa. Ainda estaremos em cena durante todo mês de novembro no Teatro Armando Cortez e faremos apresentações em mais três cidades: Vila Velha de Rodão, Fundão e Proença-a-Nova, totalizando quinze *shows* que fazem parte do meu trabalho prático. O projeto nasceu, agora depende de nós mantê-lo vivo, pulsante e crescente.

Um treinador, muitas vezes, tem como função ajudar os atletas a superarem seus medos, a fazerem algo que nunca fizeram e, em suma, ajudá-los a ganharem autoconfiança. Algumas vezes, é isso que buscamos em um encenador; já havia trabalhado com Paulo Sousa Costa em sua peça *Don Giovanni: o imorigerado imortal* e sabendo como ele trabalha, o procurei justamente por saber que ele me deixaria livre para colocar neste trabalho a minha característica, para experimentar várias marcações e diferentes intenções.

A pesquisa do ator nunca cessa, está em constante ebulição. Mesmo com a peça ensaiada e já em cena, todo material estudado e vivido no dia-a-dia serve como alimento para o emocional e o criativo do artista. O ator, para sentir segurança, muitas vezes, fica apegado e cristalizado em determinada forma de agir, de falar, se apega aos sentimentos ou ao pensamento que funcionou uma vez. Mas será que isso não é apenas medo, será que não pode o ator se surpreender com uma interpretação mais enriquecedora?

Cada novo trabalho artístico com que me deparo, me faz sentir começando do ponto zero. É a mesma sensação de se chegar a um país desconhecido onde não se fala aquela língua. Quando chegamos a uma terra desconhecida, há toda uma excitação em visualizar monumentos diferentes e espaços culturais novos. Sendo que nesta criação, tivemos de edificar e formar trilhos e fomos estrangeiros em vários sentidos. Não é apenas a construção relativamente à atuação, há aqui, a necessidade de criar o olhar sobre outros conceitos criativos e até mesmo culturais, pois também, além de ser estrangeira, dentro da cultura portuguesa, a equipa é estrangeira dentro do contexto brasileiro. Estamos parte do nosso dia perdidos em nós próprios, sendo estrangeiros em nosso próprio corpo. Temos de explorar e identificar os diversos novos espaços que nos habitam e se, ainda assim, nos sentirmos sem espaço, provavelmente estamos agindo com um conceito equivocado.

Nós atores, sabemos o quanto a prática e a repetição nos fortalecem e nos levam a ter, cada vez mais, segurança em cena. Relato agora alguns hábitos adquiridos durante meu percurso profissional. Primeiro, a fixação de metas, com raciocínio e planejamento. Podemos dizer que as metas do ator são as marcações cênicas, os objetivos a serem desenvolvidos em cena e o estudo. Segundo, o ensaio ou visualização mental; passar mentalmente a cena e as situações que poderiam acontecer. É curioso pois esse foi um hábito que adquiri e aprendi com professores de *ballet* clássico: sempre antes de dormir passava a coreografia aprendida na mente, é uma espécie de meditação, e importei essa prática para o teatro, passo o texto e visualizo a cena sempre que estou em processo de ensaio. Terceiro, deixar os pensamentos claros e administrados, em suma, saber o que se pensa e se o que pensa faz parte da cena, a finalidade seria substituir pensamentos equivocados para o trabalho por pensamentos construtivos e criativos para a cena. Faz parte do ser humano, mas a mente pode atrapalhar ou fortalecer todos os indivíduos nos exercícios de suas funções profissionais ou pessoais. Quarto, manter a excitação controlada e consciente; esta, pode ser alcançada com a respiração. É interessante como podemos nos nutrir enquanto artistas da percepção e observação a partir do estudo de diversas áreas. Ter o controle respiratório está diretamente ligado à fala, ao canto e, o mais importante, a respiração pode acelerar ou reduzir os batimentos cardíacos.

O meu objetivo neste projeto não foi ser inovadora, foi produzir trabalho, trabalhar em equipa e estar em cena. E citando nosso encenador, Paulo Sousa Costa, *nosso copo já está cheio até metade*.

*E o público acreditará nos sonhos do teatro, desde que os tome como verdadeiros sonhos e não como uma cópia servil da realidade; desde que permitam ao público dar rédea solta, dentro de si, à liberdade mágica do sonho (Artaud, 1996: 84-85).*

## Bibliografia

ALBERONI, Francesco (1979). *Enamoramento e amor*. Trad. Armandina Puga. Lisboa: Bertrand. 1988.

ANTUNES, Manuel. “Amor”. Verbete in *Enciclopédia Verbo Luso-brasileira de Cultura*. Volume 2. São Paulo, Lisboa: Verbo. 1998.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. de Fíama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Fenda. 1996.

BENTO XVI, Benedictus. *Salvos na esperança: carta encíclica de Bento XVI*. Trad. Conferência Episcopal Portuguesa. Prior Velho: Paulinas. 2007.

BRECHT, Bertolt. 1963 e 1964. *Estudos sobre teatro*. Trad. de Fíama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova fronteiras. 1978.

CABRAL, Sérgio. “O craque Chico” In CHEDIAK, Almir (produtor editorial) *Songbook: Chico Buarque 1*. Rio de Janeiro: Lumiar. s/d.

CAMÕES, Luís de. *Poesia lírica*. Seleção e introdução por Isabel Pascoal. Lousã: Ulisseia. s/a.

CHEDIAK, Almir. “Entrevista – Fala, Chico Buarque” In CHEDIAK, Almir (produtor editorial) *Songbook: Chico Buarque 4*. Rio de Janeiro: Lumiar. s/d.

DAMÁSIO, Antonio. *O sentimento de si*. Mem Martins: Europa-América. 2000.

DELEUZE, Gilles, 1925 - 1995. *Sobre o teatro: Um manifesto a menos; O esgotado*. Trad. de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2010.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Trad. de Fernando Melro. Mem Martins: Europa-América. 1977.

FONSECA, Rubem. “Sentir e entender” In *Amalgama*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2013.

GOLEMAN, Daniel. *Inteligência emocional*. Trad. Temas e Debates, Lda. Espanha: Idea y creación. 2006.

GUSKIN, Harold (1941). *Como parar de atuar*. Trad. de Denise Weinberg, Eduardo Muniz. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HEINEMANN, Fritz. *A filosofia no século XX*. Trad. Alexandre F. Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (Tempo, Problema do 76, 112, 133, 143, 285, 287). 2010.

HOMEM, Wagner. *Histórias de canções – Chico Buarque*. Alfragide: Dom Quixote. 2009.

MAGEE, Bryan. *História da filosofia*. Trad. de Ana Maria Pinto da Silva. Porto: Civilização. 1999.

MENEZES, Adélia Bezerra de. “Chico Buarque: criador e revelador de sentidos” In CHEDIAK, Almir (produtor editorial) *Songbook: Chico Buarque 3*. Rio de Janeiro: Lumiar. s/d.

PLATÃO. *O banquete ou do amor*. Trad., prefácio [“Para uma perspectiva portuguesa de Platão”] e notas de Pinharanda Gomes. Coimbra: Atlântida. 1968.

STANISLÁVSKI, K. *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro: 1989.

TZU, Sun. *A arte da guerra*. Trad. Sueli Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM 2006.

WAGNER, Richard (1849). *A obra de arte do futuro*. Trad. de José M. Justo. Lisboa: Antígona. 2003.

WISNIK, José Miguel e WISNIK Guilherme. “O artista e o tempo” In CHEDIAK, Almir (produtor editorial) *Songbook: Chico Buarque 2*. Rio de Janeiro: Lumiar. s/d.

ZAPPA, Regina. *Para seguir minha jornada: Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2011.

#### Webgrafia

BAUMAN, Zigmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar. 2004. Disponível no site Le Livros: <http://lelivros.love/book/download-amor-liquido-zygmunt-bauman-em-epub-mobi-e-pdf> [acedida em 18 de junho de 2017].

“Entrevista para cultura ípsilon”. *Público*. s/p. 2017. Disponível no site Público: <https://www.publico.pt/2017/01/10/culturaipsilon/noticia/zygmunt-bauman-ha-muitas-maneiras-de-ser-humano-1757785> [acedida em 8 de julho de 2017].

BOTTO, Fabio. “Significado da sexta-feira santa”. *Catolicismo romano*. Disponível no site: <http://www.catolicismoromano.com.br/content/view/416/29/> [acedida em 17 de agosto de 2017].

DAGOSTINI, Nair. *O método de análise ativa de k. Stanislávski como base para a leitura do texto e da criação do espetáculo pelo diretor e ator*. Dissertação defendida na Universidade de São Paulo. São Paulo. 2007. Disponível no site: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-12112007-133811/pt-br.php> [acedida em 23 de setembro de 2017].

FONSECA, Rodrigo. “Cultura: Marco da censura no Brasil, Calabar faz 40 anos com nova montagem”. *O Globo*. Disponível no site: <https://oglobo.globo.com/cultura/marco-da-censura-no-brasil-calabar-faz-40-anos-com-nova-montagem-8363246#ixzz4mW0tjuNC> [acedida em 11 de julho de 2017].

FOUCAULT, Michel (1984). “De outros espaços”. *Architecture, Movement, Continuité, n° 5*. Trad. de Pedro Moura. (conferência realizada no Cercle d'Études Architecturales, 1967). 1998.

Disponível no site Virose.pt: [http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault\\_pt.html](http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html) [acedida em 12 de maio de 2017].

GLOBO TEATRO. “Teatro:Bis! 'Roda Viva' é um marco do teatro nacional”. *Rede Globo*. Disponível no site: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/bis/noticia/2013/09/roda-viva-peca-de-chico-buarque-e-um-marco-do-teatro-nacional.html> [acedida em 11 de julho de 2017].

JUNIOR, Dirceu Alves. “Peças: We Will Rock You”. *VejaSP*. Disponível no site Veja São Paulo: <http://vejasp.abril.com.br/atracao/we-will-rock-you/> [acedida em 2 de junho de 2017].

\_\_\_\_\_. “Peças: Mamma Mia!”. *VejaSP*. Disponível no site Veja São Paulo: <http://vejasp.abril.com.br/atracao/mamma-mia/> [acedida em 2 de junho de 2017].

\_\_\_\_\_. “Peças: Vingança”. *VejaSP*. Disponível no site Veja São Paulo: <http://vejasp.abril.com.br/atracao/vinganca/> [acedida em 2 de junho de 2017].

HILLMAN, James. *O código do ser*. Trad. Adalgisa Campos da Silva. Rio de Janeiro: Objetiva. 1997. Edição eletrônica disponível no site: <http://www.objetiva.com> [acedida em 8 de julho de 2017].

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Le Livros. Edição eletrônica disponível no site: <http://lelivros.com/book/baixar-livro-a-descoberta-do-mundo-clarice-lispector-em-pdf-epub-e-mobi/> [acedida em 27 de outubro de 2017].

MAGALDI, Sábato. “Uma ovação para a tragédia brasileira”. *Jornal da Tarde*. 1976. Disponível no site: [http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit\\_gota\\_tragedia.htm](http://www.chicobuarque.com.br/critica/crit_gota_tragedia.htm) [acedida em 11 de julho de 2017].

\_\_\_\_\_. “Chico Buarque frustra uma esperança”. *Jornal da Tarde*. 1979. Disponível no site: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html> [acedida em 11 de julho de 2017].

HOMEM, Wagner. *Chico Buarque*. Disponível no site: <http://www.chicobuarque.com.br> [acedida em 2 de junho de 2017].

SANTOS, Monica. “Peças: Forever young”. *VejaSP*. Disponível no site Veja São Paulo: <http://vejasp.abril.com.br/atracao/forever-young/> [acedida em 2 de junho de 2017].

### Filmografia

MENDES, Sam (realizador). *Revolutionary Road*. EUA: BBC films, 2008.

### Discografia

BUARQUE, Chico. *Caravanas*. Biscoito Fino. 2017.

\_\_\_\_\_. *Os primeiros Clássicos*. Som Livre. 2015.

\_\_\_\_\_. *A arte de Chico Buarque*. Universal Music. 2015.

\_\_\_\_\_. *Chico Buarque de Hollanda n° 4*. Universal Music. 2014.

\_\_\_\_\_. *Seleção especial: Grandes sucessos*. Sony Music Entertainment. 2011.

\_\_\_\_\_. *Almanaque*. Universal Music. 1981.

# Anexos

A. Versão original da peça <i>Na bagunça do teu coração</i>	67
B. Entrevista com os autores da peça	109
C. Partitura - “Eu te amo”	115
C.1. Grade	116
C.2. Piano	121
C.3. Guitarra	124
C.4. Contrabaixo	126
D. Folha de sala	128
E. Cartaz	130
F. Figurinos	132
G. Cenário	133
H. Desenho de Luz	135
I. Rider técnico	136
J. Clipping do espetáculo	137
K. Material Videográfico	140



A. Versão original da peça *Na bagunça do teu coração*

# **NA BAGUNÇA DO TEU CORAÇÃO**

Uma história de amor contada pelas canções de  
CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

Texto de João Máximo e Luiz Fernando Vianna

NOTA: As canções devem ser cantadas quando estiverem em letra maiúscula e faladas quando estiverem em letra minúscula.

## **Introdução**

*(Voz gravada, se possível de Chico Buarque, diz as três primeiras estrofes da música “Tempo e artista”, de Chico Buarque, 1993)*

Imagino o artista num anfiteatro  
Onde o tempo é a grande estrela  
Vejo o tempo obrar a sua arte  
Tendo o mesmo artista como tela

Modelando o artista ao seu feitio  
O tempo, com seu lápis impreciso  
Põe-lhe rugas ao redor da boca  
Como contrapesos de um sorriso

Já vestindo a pele do artista  
O tempo arrebatá-lhe a garganta  
O velho cantor subindo ao palco  
Apenas abre a voz, e o tempo canta

## **Ouverture**

*(Orquestra executa peça instrumental de três a quatro minutos – não mais – enquanto os atores entram em cena e se dirigem à plateia)*

### **Cena 1**

*(Ao fim da Ouverture, a orquestra faz a introdução de “Valsa brasileira”, enquanto ELE & ELA, se preparando para uma festa de Ano Novo, fazem sua apresentação ao público na boca de cena)*

ELA

Ele, jovem, solteiro insistente, aposta que este não será igual ao ano que passou. Mas não pode imaginar que será tão diferente...

ELE

Ela, também jovem, sedutora insistente, joga suas fichas no fim de sua maré de azar. Mas nem a maior devota de Iemanjá poderia prever tamanha reviravolta...

ELA

Há histórias de amor que num só ano se fartam de começos, meios e fins. E não necessariamente nessa ordem.

ELE

Bagunçam lógicas, ponteiros, calendários. Correm no tempo incontrolável dos corações.

ELA

O amor que nós vamos contar (e cantar) aqui... é assim!

*(ELE canta “Valsa brasileira”, de Chico Buarque & Edu Lobo, 1987-1988)*

VIVIA A TE BUSCAR  
 PORQUE PENSANDO EM TI  
 CORRIA CONTRA O TEMPO  
 EU DESCARTAVA OS DIAS  
 EM QUE NÃO TE VI  
 COMO DE UM FILME  
 A AÇÃO QUE NÃO VALEU  
 RODAVA AS HORAS PRA TRÁS  
 ROUBAVA UM POUQUINHO  
 E AJEITAVA O MEU CAMINHO  
 PRA ENCOSTAR NO TEU

SUBIA NA MONTANHA  
 NÃO COMO ANDA UM CORPO  
 MAS UM SENTIMENTO  
 EU SURPREENDIA O SOL  
 ANTES DO SOL RAIAR  
 SALTAVA AS NOITES  
 SEM ME REFAZER  
 E PELA PORTA DE TRÁS  
 DA CASA VAZIA  
 EU INGRESSARIA  
 E TE VERIA  
 CONFUSA POR ME VER  
 CHEGANDO ASSIM  
 MIL DIAS ANTES DE TE CONHECER

## **Cena 2**

*(Sem palavras, apenas com gestos sutis em frente a um espelho, ELA termina de se preparar para o Ano Novo cantando “A mais bonita”, de Chico Buarque, 1989, canção que tanto fala da preparação de uma atriz para entrar em cena como de uma mulher para encontrar seu amor)*

NÃO, SOLIDÃO, HOJE NÃO QUERO ME RETOCAR  
 NESSE SALÃO DE TRISTEZA ONDE AS OUTRAS PENTEIAM MÁGOAS  
 DEIXO QUE AS ÁGUAS INVADAM MEU ROSTO  
 GOSTO DE ME VER CHORAR  
 FINJO QUE ESTÃO ME VENDENDO  
 EU PRECISO ME MOSTRAR

BONITA  
 PRA QUE OS OLHOS DO MEU BEM  
 NÃO OLHEM MAIS NINGUÉM  
 QUANDO EU ME REVELAR  
 DA FORMA MAIS BONITA  
 PRA SABER COMO LEVAR TODOS  
 OS DESEJOS QUE ELE TEM  
 AO ME VER PASSAR  
 BONITA  
 HOJE EU ARRASEI

NA CASA DE ESPELHOS  
 ESPALHO OS MEUS ROSTOS  
 E FINJO QUE FINJO QUE FINJO  
 QUE NÃO SEI

ELE *(com frase melódica de “Valsa brasileira”)*  
 E PELA PORTA DE TRÁS DA CASA VAZIA...

ELA *(ainda em “A mais bonita”)*  
 FINJO QUE FINJO QUE FINJO...

ELE & ELA  
 QUE NÃO SEI.

### **Cena 3**

*(A luz, a música e talvez os músicos indicam que ELE e ELA estão no réveillon; gente conversando alto, rufar de tambores, uma contagem regressiva: 10, 9, 8, 7, etc... No zero, os dois se encontram. Estão no calçadão de Copacabana).*

ELE *(como se dissesse para si mesmo)*  
 Não é possível!

ELA  
 Não é possível o que?

ELE  
 Esse réveillon.

ELA  
 Os jornais falam em dez milhões de pessoas.

ELE  
 Não é possível!

ELA  
 O que eu sei é que não tem lugar pra gente colocar o pé.

ELE  
 Não é possível!

ELA  
 Para de dizer “não é possível!” e olha os fogos. Ou, pelo menos, mesmo não me conhecendo, me deseje um feliz ano novo.

ELE  
 Não é possível sentir o que estou sentindo, agora, nos primeiros minutos de 1999.

ELA  
 Mas você está sentindo o que? Está passando mal? Olha, eu também li no jornal que instalaram aqui na praia mil postos de saúde. Eu te levei num.

ELE

Não é possível que eu, juntinho assim de você, esteja quase a desmoronar.

ELA

Olha a cascata.

ELE

Não é cascata!

ELA

A cascata de fogos! Não tá linda a cascata de fogos?

ELE

Sabe? É como se eu te conhecesse há muito tempo... Há muito tempo mesmo.

ELA

Sou um pouco mais jovem do que você pensa.

ELE

Ah, desculpe, não foi isso que eu quis dizer. Pensei num outro tempo, sabe? *(ELA faz cara de quem está achando tudo muito estranho)*. Mas tudo bem, esquece. Muito prazer *(aperta a mão dela)*.

ELA

Prazer.

ELE *(Depois de um momento de silêncio mútuo)*

Você acredita em amor à primeira vista?

ELA *(depois de olhar por algum tempo para ele)*

Sempre saio de casa achando que posso encontrar o amor da minha vida, e o que eu tenho encontrado são uns conquistadores vagabundos... Bem do tipo que todo ano vem passar o réveillon na praia no meio de 9 milhões 999 mil 999 pessoas.

ELE

Vamos lá.

ELA

Onde?

ELE

Na beira d'água.

ELA

Nossos sapatos vão se encher de areia.

ELE

A gente tira os sapatos.

ELA

Deus me livre! E os tocos de vela? E os cacos de garrafa de cidra Cerezer?

ELE

Anda, vamos! (*Música de fundo, enquanto os dois correm para a praia; lá ELE retoma o papo*):  
Se veio até aqui, você também acredita em amor à primeira vista...

ELA

Sempre acreditei num amor assim, mas como vou saber que é ele agora?

ELE

Você não sabe?

ELA

Não! Quer dizer... quem sabe?

(*ELE & ELA alternam-se nos versos de "Dueto", de Chico Buarque, 1979*):

ELE

CONSTA NOS ASTROS  
NOS SIGNOS  
NOS BÚZIOS  
EU LI NUM ANÚNCIO  
EU VI NO ESPELHO  
TÁ LÁ NO EVANGELHO  
GARANTEM OS ORIXÁS  
SERÁS O MEU AMOR  
SERÁS A MINHA PAZ

ELA

CONSTA NOS AUTOS  
NAS BULAS  
NOS DOGMAS  
EU FIZ UMA TESE  
EU LI NUM TRATADO  
ESTÁ COMPUTADO  
NOS DADOS OFICIAIS  
SERÁS O MEU AMOR  
SERÁS A MINHA PAZ

ELE

MAS SE A CIÊNCIA PROVAR O CONTRÁRIO...

ELA

E SE O CALENDÁRIO NOS CONTRARIAR

ELE & ELA

MAS SE O DESTINO INSISTIR  
EM NOS SEPARAR...  
DANEM-SE

ELA  
OS ASTROS

ELE  
Os autos

ELA  
OS SIGNOS

ELE  
Os dogmas

ELA  
OS BÚZIOS

ELE  
As bulas

ELA  
ANÚNCIOS

ELE  
Tratados

ELA  
CIGANAS

ELE  
Projetos

ELA  
PROFETAS

ELE  
Sinopse

ELA  
ESPELHOS

ELE  
Conselhos

ELE & ELA  
SE DANE O EVANGELHO  
E TODOS OS ORIXÁS  
SERÁS O MEU AMOR  
SERÁS, AMOR, A MINHA PAZ

ELE  
CONSTA NA PAUTA

ELA  
NO KARMA

ELE  
NA CARNE

ELA  
PASSOU NA NOVELA

ELE  
ESTÁ NO SEGURO

ELA  
PIXARAM NO MURO

ELE  
MANDEI FAZER UM CARTAZ

ELE & ELA  
SERÁS O MEU AMOR  
SERÁS AMOR A MINHA PAZ

ELE  
CONSTA NOS MAPAS

ELA  
NOS LÁBIOS

ELE  
NOS LÁPIS

ELA  
CONSTA NOS OVNIS

ELE  
NO PRAVDA

ELA  
NA VODCA

*(terminando a canção, os dois voltam a dialogar):*

ELE  
Posso te ver amanhã?

ELA  
Amanhã?

ELE  
Posso te ver para sempre?

ELA  
Pode.

#### **Cena 4**

*(Os dois aproximam móveis e outros elementos que indicam a casa de cada um. É a demonstração de quem decidiram morar juntos):*

ELE  
O que você vai querer pôr nesse canto?

ELA  
Estava pensando no meu sofá amarelo ao lado do abajur rosa.

ELE *(sincero)*  
Lindo!

ELA  
Você já decidiu o que vai ficar ao lado do som?

ELE  
Acho que vou pôr o cisne azul-turquesa de porcelana que minha mãe me deu. Será que fica bem?

ELA  
Meu amor, decoração é uma coisa que tem coração até no nome. Os olhos dão palpite depois.

ELE  
É por isso que dizem que o amor é cego.

ELA  
Cego, brega e idiota. Com você, acredito em qualquer coisa e vivo em qualquer lugar.

ELE  
Em Nova Iorque ou Nova Iguaçu?

ELA  
Em Londres ou em Bangu.

ELE  
Janta no Tour d`Argente ou no Chuletão na Brasa?

ELA  
No Troigros ou no feirão da Ceasa.

ELE  
Passeia no Champs Elysées ou em São João de Meriti?

ELA  
No Central Park ou na Feira de Acari.

ELE

Viaja para Amsterdam ou pra Beirute.

ELA

Pra Teerã ou pra Hollywood.

ELE

Bebe Moet et Chandon ou água da bica.

ELA

Veuve Cliquot ou suco de arnica.

ELE

Isso é que é amor!

ELE & ELA

*(cantando "Canção do Pedroca", de Francis Hime & Chico Buarque, 1979):*

QUANDO NOS APAIXONAMOS  
POÇA D'ÁGUA É CHAFARIZ  
AO OLHAR O CÉU DE RAMOS  
VÊ-SE AS LUZES DE PARIS

NO VERÃO É UMA DELÍCIA  
A BRISA FRESCA DE BANGU  
MESMO UM CABO DE POLÍCIA  
SÓ NOS DIZ MERCI BEAUCOUP

EU OUÇO UM SAMBA DE BREQUE  
COM MAURICE CHEVALIER  
BEBO COM TOULOUSE LAUTREC  
NO BAR DO CAXINGUELÊ

DAÍ NINGUÉM MAIS ESTRANHA  
O LOUVRE NA PRAÇA MAUÁ  
E O BORBULHAR DA CHAMPANHA  
NUM GOLE DE GUARANÁ

CASCADURA É RIVE GAUCHE  
O MANGUE É CHAMPS ELISÉES  
ATÉ MESMO UM BATE-COXA  
FAZ LEMBRAR UM PAS-DE-DEUX  
PURÊ DE BATATA ROXA  
PARECE MARRON GLACÉ

### **Cena 5**

ELE *(Dirigindo-se ao público)*

O problema é que o tempo passa. E aí...

ELA (*para ELE*)

Por que há dois dias você não lava uma louça?

ELE (*a partir daqui, para ELA*)

Porque preferi fazer coisas mais importantes.

ELA

Isso que dizer que, “nesta casa”, eu sou responsável pelas coisas menos importantes?

ELE

Vamos fazer o seguinte: eu lavo a louça assim que você jogar fora uma parte dos 98 potes de creme que estão engarrafando o banheiro.

ELA

Pois saiba que, desses 98, uns 80 são pra cuidar das mãos que eu destruo toda vez que tenho que lavar a louça que você suja.

ELE

Você deve sujar as mãos de tanto mexer nos jornais que joga fora antes de eu ler.

ELA

Você está falando daquele caderno que, a cada dia, você lia um parágrafo? Meu bem, a casa não pode pagar pelo seu bloqueio mental.

ELE

Meu bem, a casa só existe por causa do “meu” bloqueio mental, que me fez vir viver com você.

ELA

Ah, é? A porta da rua é a serventia da casa. Mas, de preferência, usa a dos fundos, porque aí você passa antes pela cozinha e lava a louça.

ELE & ELA (*cantando, como se acusassem um ao outro, “Casamento dos pequenos burgueses”, de Chico Buarque, 1977-1978*)

ELE FAZ O NOIVO CORRETO

E ELA FAZ QUE QUASE DESMAIA

VÃO VIVER SOB O MESMO TETO

ATÉ QUE A CASA CAIA

ATÉ QUE A CASA CAIA

ELE É O EMPREGADO DISCRETO

ELA ENGOMA O SEU COLARINHO

VÃO VIVER SOB O MESMO TETO

ATÉ EXPLODIR O NINHO

ATÉ EXPLODIR O NINHO

ELA

Você poderia tirar aquele tênis sujo de cima da minha penteadeira? Ou é pedir demais?

ELE

Você poderia tirar o secador de dentro da pia antes que eu morra eletrocutado? Ou é pedir demais?

ELA

Você poderia não esquecer de acertar o vaso na hora de fazer xixi? Ou é pedir demais?

ELE FAZ O MACHO IRREQUIETO  
E ELA FAZ CRIANÇAS DE MONTE  
VÃO VIVER SOB O MESMO TETO  
ATÉ SECAR A FONTE  
ATÉ SECAR A FONTE

ELE É O FUNCIONÁRIO COMPLETO  
E ELA APRENDE A FAZER SUSPIROS  
VÃO VIVER SOB O MESMO TETO  
ATÉ TROCAREM TIROS  
ATÉ TROCAREM TIROS

ELE

Você precisa realmente ligar pra sua mãe na hora do futebol, meu bem?

ELA

Você precisa realmente ligar a televisão no meio do meu telefonema pra mamãe, meu bem?

ELE

A sua mãe precisa realmente existir, meu bem?

ELE TEM UM CASO SECRETO  
ELA DIZ QUE NÃO SAI DOS TRILHOS  
VÃO VIVER SOB O MESMO TETO  
ATÉ CASAREM OS FILHOS  
ATÉ CASAREM OS FILHOS

ELE FALA EM CIANURETO  
E ELA SONHA COM FORMICIDA  
VÃO VIVER SOB O MESMO TETO  
ATÉ QUE ALGUÉM DECIDA  
ATÉ QUE ALGUÉM DECIDA

ELA

Esquecer de pagar a conta de luz... É o fim!

ELE

Esquecer o computador ligado três dias... É o fim!

ELA

Esquecer a data do meu aniversário... É o fim!

ELE

Não é o fim, é o começo do fim.

ELE TEM UM VELHO PROJETO  
 ELA TEM UM MONTE DE ESTRIAS  
 VÃO VIVER SOB O MESMO TETO  
 ATÉ O FIM DOS DIAS  
 ATÉ O FIM DOS DIAS

ELE ÀS VEZES CEDE UM AFETO  
 ELA SÓ SE DESPE NO ESCURO  
 VÃO VIVER SOB O MESMO TETO  
 ATÉ UM BREVE FUTURO  
 ATÉ UM BREVE FUTURO

ELA

Você jantou com alguém na quinta, meu bem? Alguém do sexo feminino.

ELE

Você almoçou com alguém na terça, meu bem. Alguém do sexo homem.

ELA

Você comeu alguém ontem, meu bem. Alguém do sexo vagabunda.

ELA ESQUENTA A PAPA DO NETO  
 E ELE QUASE QUE FEZ FORTUNA  
 VÃO VIVER SOB O MESMO TETO  
 ATÉ QUE A MORTE OS UNA  
 ATÉ QUE A MORTE OS UNA

*(Terminam a canção numa pose de quase briga física. Mas congelam o gesto e, voltando-se para a plateia, falam o diálogo da cena seguinte):*

### **Cena 6**

*(Sob os acordes de “Noite dos mascarados”, os dois seguem juntos – e visivelmente contrariados - para o baile de carnaval):*

ELE

E eu, que estava me guardando para quando o carnaval chegasse...

ELA

Se guarda mais não. Cai na vida, arruma uma sirigaita qualquer.

ELE

Já arrumei, não preciso de outra.

ELA

Acho que vai precisar, sim. Porque eu não aguento mais suas grosserias.

ELE

Você é que é uma louca.

ELA

E você é um saco! Um estorvo!

*(enquanto vão se afastando, os dois cantam um medley carnavalesco):*

ELE *(de “Rio 42”)*:

SE A GUERRA FOR DECLARADA EM PLENO DOMINGO DE CARNAVAL...

ELA *(de “Até segunda-feira”)*:

ATÉ SEGUNDA-FEIRA VOCÊ PROMETEU ME AMAR...

ELE *(de “Samba do grande amor”)*

TINHA CÁ PRA MIM QUE AGORA SIM

EU VIVIA ENFIM O GRANDE AMOR

MENTIRA

ELA *(de “Quem te viu, quem te vê”)*

HOJE O SAMBA SAIU

PROCURANDO VOCÊ

QUEM TE VIU, QUEM TE VÊ

ELE *(de “Ela desatinou”)*:

ELA DESATINOU

VIU MORRER ALEGRIAS

RASGAR FANTASIAS

OS DIAS DE SOL RAIANDO

E ELA AINDA ESTÁ SAMBANDO

ELA *(de “Sonhos de um carnaval”)*

CARNAVAL, DESENGANO

DEIXEI A DOR EM CASA ME ESPERANDO

ELE

E BRINGUEI E GRITEI E FUI VESTIDO DE REI

QUARTA-FEIRA SEMPRE DESCE O PANO

### **Cena 7**

ELE

Ele, ex-solteiro insistente, atual casado arrependido, prepara-se para sua primeira separação do gênero:

“deixa em paz meu coração, que ele é um pote até aqui de mágoa”.

ELA

Ela, ex-sedutora insistente, atual casada desiludida, está pronta para sua traumática decisão do tipo: “aquela esperança de tudo se ajeitar... pode esquecer”.

ELE

Tudo bem, vai ser melhor assim. Antes que alguém machuque alguém mais seriamente...

ELA

Vai ser melhor assim. Antes que alguém machuque alguém eternamente...

ELE & ELA

*(cantando em tom de desabafo, "De todas as maneiras", de Chico Buarque, 1980)*

DE TODAS AS MANEIRAS  
 QUE HÁ DE AMAR  
 NÓS JÁ NOS AMAMOS  
 COM TODAS AS PALAVRAS FEITAS PRA SANGRAR  
 JÁ NOS CORTAMOS  
 AGORA JÁ PASSA DA HORA  
 TÁ LINDO LÁ FORA  
 LARGA A MINHA MÃO,  
 SOLTA AS UNHAS DO MEU CORAÇÃO  
 QUE ELE ESTÁ APRESSADO  
 E DESANDA A BATER DESVAIRADO  
 QUANDO ENTRA O VERÃO

DE TODAS AS MANEIRAS QUE HÁ DE AMAR  
 JÁ NOS MACHUCAMOS  
 COM TODAS AS PALAVRAS FEITAS PRA HUMILHAR  
 NOS AFAGAMOS  
 AGORA JÁ PASSA DA HORA  
 TÁ LINDO LÁ FORA  
 LARGA A MINHA MÃO,  
 SOLTA AS UNHAS DO MEU CORAÇÃO  
 QUE ELE ESTÁ APRESSADO  
 E DESANDA A BATER DESVAIRADO  
 QUANDO ENTRA O VERÃO

### **Cena 8**

*(Os dois começam a separar as partes do cenário de cada um, deixando claro que não estão mais juntos. ELA sai e ELE pega o telefone para falar com ELA)*

ELE

Sou eu...

Liguei porque desde o carnaval a gente não se fala...

É, não sei se há alguma coisa para falar...

Mas é Sexta-Feira Santa, sabe como é, tem alguma coisa a ver com paixão, alguma coisa a ver com perdão...

Pedir perdão? Não... que isso? Cê tá louca? Por que é que eu deveria pedir perdão?...

Tá. Você é quem sabe. Já vi que eu não devia ter ligado. Adeus! Até qualquer dia ...

*(canta "Todo o sentimento", de Chico Buarque e Cristóvão Bastos, 1987)*

PRECISO NÃO DORMIR  
 ATÉ SE CONSUMAR  
 O TEMPO  
 DA GENTE

PRECISO CONDUZIR  
 UM TEMPO DE TE AMAR  
 TE AMANDO DEVAGAR  
 E URGENTEMENTE  
 PRETENDO DESCOBRIR  
 NO ÚLTIMO MOMENTO  
 UM TEMPO QUE REFAZ O QUE DESFEZ  
 QUE RECOLHE TODO O SENTIMENTO  
 E BOTA NO CORPO UMA OUTRA VEZ

PROMETO TE QUERER  
 ATÉ O AMOR CAIR  
 DOENTE  
 DOENTE  
 PREFIRO ENTÃO PARTIR  
 A TEMPO DE PODER  
 A GENTE SE DESVENCILHAR DA GENTE  
 DEPOIS DE TE PERDER  
 TE ENCONTRO, COM CERTEZA  
 TALVEZ NUM TEMPO DA DELICADEZA  
 ONDE NÃO DIREMOS NADA  
 NADA ACONTECEU  
 APENAS SEGUIREI, COMO ENCANTADO  
 AO LADO TEU

### **Cena 9**

*(É Sábado de Aleluia, ELE está num bar, numa boate, num ambiente assim. Copo de uísque na mão, aproxima-se do pianista – que toca, em tom de boate, um tema de Chico Buarque. ELE se dirige ao pianista em tom de confiança de bêbado):*

ELE  
 Quanto tempo será que leva para acabar um amor que parecia que ia durar mil anos?

PIANISTA *(tocando)*  
 O que foi?

ELE  
 Quanto tempo leva? Se forem mil anos também, vou ter que viver na fossa por mais umas dez encarnações.

PIANISTA *(não fazendo muita força para entender)*  
 Certo.

ELE  
 Tu não tá entendendo nada, né?... Quer saber? Eu também não... Meu amigo, a única coisa que eu sei é que eu preciso sair dessa. Nem que seja pela porta dos fundos, mas eu preciso sair desse buraco... Tá entendendo?... Tá me entendendo?

*(Luz na cama. Uma mulher deitada chama):*

MULHER

Neném, neneeeémmmm... Cê não vai ficar nessa janela a noite inteira, vai?

ELE (*aproximando-se dela*)

Você vem muito aqui?

MULHER

Depende da companhia. Às vezes eu acabo em cada lugar, meu querido...

ELE

E tem lugar pior que esse?

MULHER

É ruim, hein! Isso aqui é o Xeratôm perto dos lugares onde eu ando.

ELE

Cheira o que?

MULHER

Aquele hotel de São Conrado.

ELE

Ah! O Sheraton.

MULHER

Esse aí... Uma vez eu fui num hotelzão lá da praia. Com um gringo, claro... Achei que ia ser uma noite daquelas, com champanhe e tudo... Rapaz, que merda! Imagina quem tava no quarto quando ele subiu comigo? A mulher dele. Nuazinha em pêlo, só esperando a gente chegar... E ele nem tinha me avisado nada. O sacana queria que eu “fizesse” a mulher pra ele ficar assistindo.

ELE

E você?

MULHER

Eu? Eeeeeuuuuu? Eu fiz, ne? Já tava lá mesmo... Eu não sou chegada no negócio não... Mas o gringo tava cheio da grana, você acha que eu ia esnobar? Mas nem morta. Mas vem cá, neném... Você tá tão tristonho, tão jururu! Tá com algum problema?

ELE

Mais ou menos... Tô saindo de uma história, sabe, um relacionamento... Acho que ainda tô muito ligado nela.

MULHER

Tomou um chute no bumbum, foi?

ELE

Não, não foi bem assim, não... Mas olha, não vamos falar disso. Hoje eu tô querendo é esquecer. Vida nova, tudo diferente... Quero ficar por cima de novo.

MULHER

Dizem que eu sou boa nisso. Por cima e por baixo. Você decide! *(solta uma gargalhada)*

ELE

Você é super-direta, não é?

MULHER

E dá pra ser diferente?

*(canta “Sob medida”, de Chico Buarque, 1979):*

SE VOCÊ CRÊ EM DEUS  
 ERGA AS MÃOS PARA OS CÉUS  
 E AGRADEÇA  
 QUANDO ME COBIÇOU  
 SEM QUERER ACERTOU  
 NA CABEÇA  
 EU SOU SUA ALMA GÊMEA  
 SOU SUA FÊMEA  
 SEU PAR, SUA IRMÃ  
 EU SOU SEU INCESTO  
 SOU PERFEITA PORQUE  
 IGUALZINHA A VOCÊ  
 EU NÃO PRESTO  
 EU NÃO PRESTO

TRAIÇOEIRA E VULGAR  
 SOU SEM NOME E SEM LAR  
 SOU AQUELA  
 EU SOU FILHA DA RUA  
 EU SOU CRIA DA SUA  
 COSTELA  
 SOU BANDIDA  
 SOU SOLTA NA VIDA  
 E SOB MEDIDA  
 PROS CARINHOS SEUS  
 MEU AMIGO  
 SE AJEITE COMIGO  
 E DÊ GRAÇAS A DEUS

SE VOCÊ CRÊ EM DEUS  
 ENCAMINHE PROS CÉUS  
 UMA PRECE  
 E AGRACEÇA AO SENHOR  
 VOCÊ TEM O AMOR  
 QUE MERECE

*(depois de cantar, seduzindo-o, a Mulher o enlaça. Blackout. Música. Em seguida o vemos no proscênio, cantando “O que será? – à flor da pele”, de Chico Buarque, 1976):*

O QUE SERÁ QUE ME DÁ  
 QUE ME BOLE POR DENTRO, SERÁ QUE ME DÁ  
 QUE BROTA À FLOR DA PELE, SERÁ QUE ME DÁ  
 E QUE ME SOBE ÀS FACES E ME FAZ CORAR  
 E QUE ME SALTA AOS OLHOS A ME ATRAIÇOAR  
 E QUE ME APERTA O PEITO E ME FAZ CONFESSAR  
 O QUE NÃO TEM MAIS JEITO DE DISSIMULAR  
 E QUE NEM É DIREITO NINGUÉM RECUSAR  
 E QUE ME FAZ MENDIGO, ME FAZ SUPLICAR  
 O QUE NÃO TEM MEDIDA, NEM NUNCA TERÁ  
 O QUE NÃO TEM REMÉDIO, NEM NUNCA TERÁ  
 O QUE NÃO TEM RECEITA

### **Cena 10**

*(Ao final da canção, luz na cama onde uma nordestina suburbana fala com ele):*

SUBURBANA

Sou burra, mas não tanto. Conheço essa falação. Tás cansado de mim. Me usou e me abusou. Comeu o doce e se lambuzou. Comeu demais, enjoou. Não me mente...

ELE

Não estou mentindo. É que...

SUBURBANA *(interrompendo-o)*

Já sei, já sei. Já vai falar daquela tal, não é? Olha, eu me amarrei no teu cheiro, subi no teu pau de arara, viajei na tua boléia. Agora fico pensando em você, todo dia, toda hora... Até hoje, dia de São João, podia tá numa festança arretada, e tô aqui nesse motel te escutando falar dessa excomungada...

ELE

Ah, meu Deus... Você não está entendendo nada.

SUBURBANA

Tá pensando que eu sou burra, é? Só porque sou nova no Rio? É isso? Meu filho eu sou gente fina em Alagoas, tá bom? Meu pai é vereador em Arapiraca. Sou prima de Rosane! Se tu acha que porque eu tenho esse meu jeito assim... meio expansiva... quer dizer que eu não entendo das coisa, tá muito enganado. Ainda tô me adaptando aqui no Sul, mas boba num sou, não!

ELE

Olha, em nenhum momento eu...

SUBURBANA

Você me traz aqui na noite de São João, faz de tudo um pouco comigo, e agora vem com essa conversinha de que fulana era assim, fulana era assado... Eu tô te entendendo! Já pesquei tudo. Tu enjoou do meu doce, é isso. Tá fugindo de mim, já num me quer mais. Ai, meu Santo Antônio! Meu São Pedro! Nosso amor que eu não esqueço tá tendo seu troço numa noite de São João. Bem que eu vi... que aquele sonho tava querendo me dizer alguma coisa. Sonho dos inferno que me assombrou a noite inteira.

ELE  
 Sonho? Mas que sonho?

SUBURBANA (*canta "Não sonho mais", de Chico Buarque, 1979*):

HOJE EU SONHEI CONTIGO  
 TANTA DESDITA, AMOR  
 NEM TE DIGO  
 TANTO CASTIGO  
 QUE EU TAVA AFLITA DE TE CONTAR

FOI UM SONHO MEDONHO  
 DESSES QUE ÀS VEZES A GENTE SONHA  
 E BABA NA FRONHA  
 E SE URINA TODA  
 E QUER SUFOCAR

MEU AMOR  
 VI CHEGANDO UM TREM DE CANDANGO  
 FORMANDO UM BANDO  
 MAS QUE ERA UM BANDO DE ORANGOTANGO  
 PRA TE PEGAR

VINHA NEGO HUMILHADO  
 VINHA MORTO-VIVO  
 VINHA FLAGELADO  
 DE TUDO QUE É LADO  
 VINHA UM BOM MOTIVO  
 PRA TE ESFOLAR

ELE  
 Olha, você tá confundindo as coisas... Eu sempre tratei você com o maior carinho. Mas aconteceu que...

ELA

QUANTO MAIS TU CORRIA  
 MAIS TU FICAVA  
 MAIS ATOLAVA  
 MAIS TE SUJAVA  
 AMOR, TU FEDIA  
 EMPESTAVA O AR

TU QUE FOI TÃO VALENTE,  
 CHOROU PRA GENTE  
 PEDIU PIEDADE  
 E, OLHA QUE MALDADE  
 ME DEU VONTADE  
 DE GARGALHAR

AO PÉ DA RIBANCEIRA  
 ACABOU-SE A LIÇA  
 E ESCARREI-TE INTEIRA  
 A TUA CARNIÇA  
 E TINHA JUSTIÇA  
 NESSE ESCARRAR

TE RASGAMO A CARÇAÇA  
 DESCEMO A RIPA  
 VIRAMO AS TRIPAS  
 COMEMO O OVO  
 AI, E AQUELE POVO  
 PÔS-SE A CANTAR

ELE (*arrumando-se para sair*)

Olha, eu só preciso de um tempo para pensar... Daqui a alguns dias eu telefono pra você, não se preocupe...

SUBURBANA  
 FOI UM SONHO MEDONHO  
 DESSES QUE ÀS VEZES  
 A GENTE SONHA  
 E BABA NA FRONHA  
 E SE URINA TODA  
 E JÁ NÃO TEM PAZ

POIS EU SONHEI CONTIGO  
 E CAÍ DA CAMA  
 AI, AMOR, NÃO BRIGA,  
 AI, NÃO ME CASTIGA  
 AI DIZ QUE ME AMA  
 E EU NÃO SONHO MAIS...

ELE

Eu vou te ligar, eu vou te ligar. (*Ele sai do quarto*)

SUBURBANA  
 EU NÃO SONHO MAIS...

(*Fim da canção. Black-out. Luz nele no proscênio onde canta*)

ELE (*Segunda estrofe de "O que será?- à flor da pele"*)

O QUE SERÁ QUE SERÁ  
 QUE DÁ DENTRO DA GENTE E QUE NÃO DEVIA  
 QUE DESACATA A GENTE, QUE É REVELIA  
 QUE É FEITO UMA AGUARDENTE QUE NÃO SACIA  
 QUE É FEITO ESTAR DOENTE DE UMA FOLIA  
 QUE NEM DEZ MANDAMENTOS VÃO CONCILIAR  
 NEM TODOS OS UNGUENTOS VÃO ALIVIAR

NEM TODOS OS QUEBRANTOS, TODA ALQUIMIA  
QUE NEM TODOS OS SANTOS, SERÁ QUE SERÁ  
O QUE NÃO TEM DESCANSO, NEM NUNCA TERÁ  
O QUE NÃO TEM CANSAÇO, NEM NUNCA TERÁ  
O QUE NÃO TEM LIMITE

### **Cena 11**

*(luz na cama. Uma garota, tipo ninfeta. Patricinha, está ali. Fala com ele).*

BROTO

Posso te contar um segredo? Me amarro em sabonete de motel. Pequeninho, cabe em qualquer bolsa. Eu tenho uma colega lá na minha sala que faz coleção de fósforo.

ELE

De fósforo?

BROTO

É. De motel.

ELE

O que você falou pra sua mãe pra passar o dia todo na rua?

BROTO

Hoje não é 7 de setembro? Falei que ia numa parada!

ELE

Engraçado. Essa geração de vocês resolve tudo tão bem, né?

BROTO

Você fala como se fosse meu avô.

ELE

Tenho quase idade para ser teu pai. E é sobre isto mesmo que eu tô querendo falar com você.

BROTO (mexendo na bolsa ansiosamente)

Quer um biscoitinho? É diet!

ELE

Não

BROTO

Maça?

ELE

Não.

*(toca um telefone celular. Ela o tira da bolsa e atende)*

BROTO

Alô?... Pati? Você já tá no Rio? Que que houve?...

Ih, é mesmo? Que loucura, menina...  
 E você largou ele sozinho em Búzios?  
 Ai, que hilário, Pati, que história maravilhosa!  
*(Ele se levanta, impaciente, o BROTO prossegue)*  
 Você tá em casa?

Não, é que eu tô no shopping e a bateria já vai acabar, mas eu te ligo quando chegar em casa, tá bom? ... Tá, um beijo! Tchau Tchau!

*(desliga e vira-se para ELE)*  
 Era a Pati.

ELE  
 É, eu percebi.

BROTO  
 Você não conheceu ela, conheceu? Ah, você não conhece ninguém. Vou te mostrar as minhas fotos de Búzios! Ficaram maravilhosas... Aí você vai conhecer a Pati e a galera toda... *(vai abrindo a bolsa)*

ELE  
 Espera aí... Pára um minuto. Dá para ouvir o que eu tenho pra te dizer?

BROTO *(noutro tom)*  
 Eu já sei o que você tem pra me dizer. E já ouvi isso antes, várias vezes. Quer saber? Diferença de idade, babado de geração, saudade da mulher... Acertei?

ELE  
 Bom, mas você poderia pelo menos me deixar...

BROTO  
 Com quantos trintões você acha que eu já saí? Hein? É sempre o mesmo papo... Mas também, a culpa é minha. Se eu gostasse de garoto, tava feita... Fui gostar de velho... Tenho que pagar o preço.

ELE  
 Nossa, você nunca foi tão dura... Nunca te vi falar assim.

BROTO  
 Você nunca me viu. Ponto. Nem sabe quem eu sou. Eu não sou dura... Sou bobinha, bobinha... Romântica, carente, ingênua, sentimental... e só.  
*(canta "Sentimental", de Chico Buarque, 1985)*

SENTIMENTAL, SENTIMENTAL  
 UM CORAÇÃO SALIENTE  
 BATE E BATE MUITO MAIS QUE SENTE  
 FICA DOENTE  
 MAS É NATURAL, NATURAL  
 QUE NUM COCHILO DE AGOSTO  
 SURJA UM OUTRO ALGUÉM DO SEXO OPOSTO  
 DO SEXO OPOSTO OUTRO ALGUÉM

ONTEM VI TUDO ACABADO  
 MEU CÉU DESASTRADO  
 MEDO, SOLIDÃO, CIÚME  
 HOJE EU CONTEI AS ESTRELAS  
 E A VIDA PARECE UM FILME

GEMINI, GEMINI, GEMINIANO  
 ESTE ANO VAI SER O SEU ANO  
 OU SE NÃO, O DESTINO NÃO QUIS  
 AH, EU HEI DE SER  
 TEREI DE SER  
 SEREI FELIZ  
 SEREI FELIZ, FELIZ

FAÇAM MUITAS MANHÃS  
 QUE SE O MUNDO ACABAR  
 EU AINDA NÃO FUI FELIZ  
 ATRAPALHEM OS PÉS  
 DOS EXÉRCITOS, DOS PELOTÕES  
 EU NÃO FUI FELIZ  
 DESMANTELEM NO CAIS  
 OS NAVIOS DE GUERRA  
 EU AINDA NÃO FUI FELIZ  
 PARALISEM NO CÉU  
 TODOS OS AVIÕES  
 É URGENTE, EU NÃO FUI FELIZ

TENHO DEZESSEIS ANOS  
 SOU MORENA CLARA  
 ATRAENTE E SENTIMENTAL  
 SENTIMENTAL... SENTIMENTAL

ELE (saindo)  
 Eu vou te ligar... eu vou te ligar...

BROTO  
 SENTIMENTAL... SENTIMENTAL...

*(Ele canta, no proscênio, a terceira estrofe de “O que será? - à flor da pele”):*

O QUE SERÁ QUE ME DÁ  
 QUE ME QUEIMA POR DENTRO, SERÁ QUE ME DÁ  
 QUE ME PERTURBA O SONO, SERÁ QUE ME DÁ  
 QUE TODOS OS TREMORES ME VÊM AGITAR  
 QUE TODOS OS ARDORES ME VÊM ATIÇAR  
 QUE TODOS OS SUORES ME VÊM ENCHARCAR  
 QUE TODOS OS MEUS NERVOS ESTÃO A ROGAR  
 QUE TODOS OS MEUS ÓRGÃOS ESTÃO A CLAMAR  
 E UMA AFLIÇÃO MEDONHA ME FAZ IMPLORAR

O QUE NÃO TEM VERGONHA, NEM NUNCA TERÁ  
 O QUE NÃO TEM GOVERNO, NEM NUNCA TERÁ  
 O QUE NÃO TEM JUÍZO

### **Cena 12**

*(ELA está no telefone, pondo um ponto final na Cena 8, em que Ele se despede dizendo: "Tchau... Adeus... Até um dia"):*

ELA

Alô... É você? Tudo bem...

Eu sei que é Sexta-feira Santa.

Como? Ah, você ligou pra pedir perdão.

O que? Mas então pra que me ligou?

Não era isso o que eu achei que você faria, mas... Tá certo, faz como você quiser. Tchau... Até qualquer dia... *(desliga e, em seguida, canta a segunda parte de "Todo o sentimento")*

PROMETO TE QUERER

ATÉ O AMOR CAIR

DOENTE

DOENTE

PREFIRO ENTÃO PARTIR

A TEMPO DE PODER

A GENTE SE DESVENCILHAR DA GENTE

DEPOIS DE TE PERDER

TE ENCONTRO, COM CERTEZA

TALVEZ NUM TEMPO DA DELICADEZA

ONDE NÃO DIREMOS NADA

NADA ACONTECEU

APENAS SEGUIREI, COMO ENCANTADO

AO LADO TEU

*(ORQUESTRA toca algo, ela se aproxima do pianista e fala com ele):*

ELA

Você sabe que pra mulher é bem mais difícil, não sabe?

PIANISTA

O que?

ELA

Tudo bem que os tempos mudaram, século XXI... Mas mulher é um bicho complicado quando tem que partir pra vida... dá um certo medo, sabe? Deve ter muitas por aí que resolvem isso super-bem, dão a volta por cima melhor do que muito homem... Mas eu... Cê tá me entendendo?

PIANISTA

Entendo. Tô aqui pra isso.

ELA

É, meu amigo... Mas eu vou sair dessa! Vou batalhar pra sair desse buraco numa boa, nem que eu tenha que inventar que eu tô bem... Mas eu vou sair!

*(Luz na cama. O Cafajeste fala com ELA)*

CAFAJESTE

E aí? Achou maneiro meu apê?

ELA

Simpático.

CAFAJESTE

Aí, pode ficar à vontade... Quer que eu bote um som? Curtes Frank Zappa?

ELA

Frank Sinatra?

CAFAJESTE

Frank Zappa, gata.

ELA

Ah, conheço pouco. Acho que te conheço muito pouco também.

CAFAJESTE *(lânguido, o que ficará cada vez mais evidente na cena)*

Mas você parecia vidrada em mim. Não parava de me olha. De mais a mais... *(com jeito assumidamente cafajeste)* pro que a gente vai fazer, não precisa se conhecer tanto assim, não é mesmo?

ELA *(fazendo força para não se horrorizar)*

É, talvez...

CAFAJESTE

O importante é a gente se entender aqui nesse território *(na cama)*.

ELA

Talvez.

CAFAJESTE

Me diz uma coisa: você se amarrou ou não se amarrou em mim?

ELA

Digamos que você me lembrou alguém. Alguém muito querido que eu devia esquecer.

CAFAJESTE

Então você encontrou o homem certo pra te fazer esquecer qualquer bobalhão. Tô aqui pra te fazer feliz.

ELA

Vê como são as coisas. Olhando assim, nem parece.

CAFAJESTE

Se você abrir um pouquinho esse seu coração sofrido, eu posso te mostrar um pouco do meu interior. Sou bom nisso. Acho que nossas energias vão se entender bem.

ELA

Pode ser, mas, pra evitar curto-circuito, vamos ficar só no exterior. No momento, o que está me interessando é o seu exterior mesmo.

CAFAJESTE

E o que você quer fazer? Quer bater um papo legal antes do lance?

ELA

Não, eu já faço análise. Cuida só do corpo.

CAFAJESTE

Como você quiser. Eu tô aqui pra te servir.

ELA

Pra me servir, é? E o que é que você tem pra me oferecer? Vamos ver... o que é que você faria?

CAFAJESTE *(cantando, como introdução, uma estrofe de “Se eu fosse o teu patrão”, 1977/1978)*

EU TE ENCURRALAVA  
TE DOMINAVA  
TE VIOLAVA NO CHÃO  
TE DEIXAVA ROTA, MORENA  
SE EU FOSSE O TEU PATRÃO

ELA *(quase horrorizada com a grossura)*

No chão! Dá pra não baixar muito o nível?

CAFAJESTE *(agora cantando “Tango do covil”, de Chico Buarque, 1977/1978):*

AI, QUEM ME DERA SER CANTOR  
QUEM DERA SER TENOR  
QUEM SABE TER A VOZ  
IGUAL AOS ROUXINOIS  
IGUAL AO TROVADOR  
QUE CANTA OS ARREBÓIS  
PRA TE DIZER GENTIL  
BEM-VINDA  
DEIXA EU CANTAR TUA BELEZA  
TU ÉS A MAIS LINDA PRINCESA  
AQUI DESTE COVIL

AI, QUEM ME DERA SER DOUTOR  
FORMADO EM SALVADOR  
TER UM DIPLOMA, ANEL  
E VOZ DE BACHAREL  
FAZER EM TEU LOUVOR  
DISCURSOS A GRANEL

PRA TE DIZER GENTIL  
 BEM-VINDA  
 TU ÉS A DAMA MAIS FORMOSA  
 E, OUSO DIZER, A MAIS GOSTOSA  
 AQUI DESTE COVIL

AI, QUEM ME DERA SER GARÇOM  
 TER UM SAPATO BOM  
 QUEM SABE ATÉ TALVEZ  
 SER UM GARÇOM FRANCÊS  
 FALAR DE CHAMPINHOM  
 FALAR DE MOLHO INGLÊS  
 PRA TE DIZER GENTIL  
 BEM-VINDA  
 ÉS TÃO GRACIOSA E TÃO MIÚDA  
 TU ÉS A DAMA MAIS TESUDA  
 AQUI DESTE COVIL

AI, QUEM ME DERA SER GARDEL  
 TENOR E BACHAREL  
 FRANCÊS E ROUXINOL  
 DOUTOR EM CHAMPINHOM  
 GARÇOM EM SALVADOR  
 E LOCUTOR DE FUTEBOL  
 PRA TE DIZER FEBRIL  
 BEM-VINDA  
 TUA BELEZA É QUASE UM CRIME  
 TU ÉS A BUNDA MAIS SUBLIME  
 AQUI DESTE COVIL

*(Cai sobre Ela. Black-out. Luz no proscênio, onde ELA canta a primeira parte de “Último blues”, de Chico Buarque, 1985):*

ELA  
 ESSA MENINA QUE VOCÊ SEDUZ  
 E UM DIA DEPOIS  
 SEM MAIS NEM MAIS, ESQUECE  
 ELA, NO FUNDO, É UMA ATRIZ  
 QUANDO BEIJA A SUA BOCA  
 E NADA ACONTECE

ESSA MENINA QUE VOCÊ SEDUZ  
 AGORA É UMA ATRIZ  
 SAÍDA DE OUTRA PEÇA  
 CHAMADA "DOCES ARDIS..."  
 QUANDO BEIJA A SUA BOCA  
 E NADA ACONTECE

**Cena 13**

*(Luz na cama. Lá, o Professor, tipo pragmático, cerebral, fala com ELA):*

PROFESSOR

Você tem condoms aí na bolsa?

ELA

Condoms?

PROFESSOR

Camisa de Vênus, vai. Camisinha! É tão idiota essa palavra em português... Mas você tem, não é?

ELA

Preservativo? Tenho, sim. Por que?

PROFESSOR

Bem, se você me trouxe até aqui, está mais do que claro que nós vamos ter um intercuro.

ELA

Um telecurso?

PROFESSOR

Um intercuro sexual... Uma relação, como se diz.

ELA

Olha, eu te trouxe até aqui porque aquela festa junina da faculdade estava insuportável. Aqueles estudantes me pareceram...

PROFESSOR *(corrigindo)*

Pareceram-me

ELA

A você também?

PROFESSOR

Não, não... Estava apenas corrigindo a próclise mal colocada.

ELA

Ah... a próclise. Mas eu dizia que pareceu-me...

PROFESSOR

Agora é "me pareceu". O que atrai o pronome oblíquo.

ELA

Sei, sei. Mas sem querer pôr os pronomes em lugar errado, eu achei os seus alunos muito chatos. Aquelas meninas, por exemplo. Só falavam de namorado, namorado, namorado o tempo todo.

PROFESSOR

Eles não sabem o que é amor. Esses jovens...

ELA (*interessada*)

E o que é o amor, afinal?

PROFESSOR

Uma ciência exata.

ELA

Ciência?

PROFESSOR

Exata. Uma reação química, uma equação matemática. Sabe como é: dois e dois são quatro e nada de filosofia. E não me venha com canções de Caetano Veloso que dizem que dois mais dois é igual a cinco.

ELA

Curioso. Quando você se aproximou de mim na semana passada, com aquele sorriso interessado, não me pareceu um cientista. Acha mesmo que o amor é isso?

PROFESSOR

Quem acha vive se perdendo, já dizia o grande Noel Rosa. Eu não acho. Tenho certeza.

ELA

É mesmo... Que interessante! E qual é a sua receita para ser feliz no amor... Ou melhor, na reação química?

PROFESSOR

Em primeiro lugar, nada de ardores, tremores, sabores, dissabores. Homens e mulheres, antes de serem sentimentais, têm de ser fortes, cerebrais. E acima de tudo, práticos. Para mim, a mulher ideal é a que não acredita em paixão, não delira, não vibra, não sente calafrios por causa de um homem.

ELA

Fria?

PROFESSOR

Antes fria que ferosa, menos nervos que músculos. Deve ser disciplinada. Em vez de bater o coração, que bata ponto. É preciso trabalhar duro para se tornar um dia uma bem-sucedida mulher nos negócios do amor.

ELA

Complicado... Eu realmente me enganei com você.

PROFESSOR (*canta "Viver de amor", de Chico Buarque, 1977/1978*)

PRA SE VIVER DO AMOR

HÁ QUE ESQUECER O AMOR

HÁ QUE SE AMAR

SEM AMAR

SEM PRAZER

E COM DESPERTADOR

- COMO UM FUNCIONÁRIO

HÁ QUE PENAR NO AMOR  
PRA SE GANHAR NO AMOR  
HÁ QUE APANHAR  
E SANGRAR  
E SUAR  
COMO UM TRABALHADOR

AI, O AMOR  
JAMAIS FOI UM SONHO  
O AMOR, EU BEM SEI  
JÁ PROVEI  
E É UM VENENO MEDONHO

É POR ISSO QUE SE HÁ DE ENTENDER  
QUE O AMOR NÃO É UM ÓCIO  
E COMPREENDER  
QUE O AMOR NÃO É UM VÍCIO  
O AMOR É SACRIFÍCIO  
O AMOR É SACERDÓCIO  
AMAR  
É ILUMINAR A DOR  
- COMO UM MISSIONÁRIO

*(ao fim da canção, ELA está saindo)*

ELA  
Cilada! Mais uma cilada, meu Deus!

PROFESSOR  
Espera aí...

ELA  
Tchau professor... Seu tubo de ensaio não combina com a minha bolsa térmica (Ela sai)

PROFESSOR  
Ora vejam só... que mulher mais esquisita!

*(Black-out. No proscênio, ELA canta segunda parte de "Último blues")*

ESSA MENINA QUE VOCÊ SEDUZ  
AGORA É UMA ATRIZ SAÍDA DE OUTRA PEÇA  
CHAMADA "DOCES ARDIS"  
QUANDO BEIJA SUA BOCA

ELA COMEÇA A FRAQUEJAR  
POR ONDE ANDA A SUA MÃO  
VOCÊ SÓ QUER SE APROVEITAR  
E ELA DELIRA

RODOPIANDO NO SALÃO  
OS DOIS PARECEM UM CASAL  
MAS É MENTIRA

**Cena 14**

*(Na cama, mais um personagem estende um embrulho para ELA. É o GAY, mas não se percebe isso no início)*

GAY

Love... Pra você. Pelos velhos tempos!

ELA

Pra mim? *(abrindo o embrulho)* Ai, não acredito que você ainda se lembra.

GAY

Como é que eu poderia esquecer?

ELA

Meu Deus, suspiros da Colombo! Há quanto tempo eu não como isso! É o sabor da minha adolescência.

GAY

Sabe que dia é hoje, love?

ELA

Ai, é tão engraçado ouvir “love” de novo.

GAY

Mas eu sempre te chamei assim.

ELA

Você e o Alfredinho... Se lembra? O Alfredinho era louco por mim no colégio. Ficou louco de ciúmes quando a gente começou a namorar. Meu primeiro namorado...

GAY

É mesmo... Mas então, sabe que dia é hoje?

ELA

Sei, 7 de setembro. Meu Deus! Era o nosso aniversário de namoro, que loucura!

GAY

Pois foi justamente por isso que eu te chamei aqui.

ELA

É mesmo?

GAY

É. Você sabe o quanto a nossa relação foi importante pra mim, não sabe?

ELA

Ai, você falando assim... Principalmente nesse momento que eu tô passando... Sabe, muitas vezes eu me lembro de você também. Foi tão bom, né? A gente era feliz e não sabia.

GAY

Love, eu tenho uma coisa pra te falar. Uma coisa pra te pedir.

ELA

Pede.

GAY

Tô meio sem coragem! Engraçado, ensaiei tanto esse momento, mas agora, aqui na sua frente...

ELA

Pode falar o que você quiser. Eu tô completamente aberta pra você.

GAY

Bom, você sabe que o Alfredinho se casou, não sabe?

ELA

Sei. E você tá pensando em se casar também?

GAY (*agitando-se*)

Você precisa me ajudar, love.

ELA

Calma, essas coisas não são assim...

GAY

Love, é uma coisa muito forte aqui dentro... Eu não tô aguentando mais. Tô sufocando, sofrendo... Eu preciso falar...

ELA

Fala, fala.

GAY

Eu não consigo mais viver sem...

ELA

Sem?

GAY

Sem... o Alfredinho.

ELA

Alfredinho?

GAY

Só você pode me ajudar... Você precisa dizer pra ele voltar pra mim, love...

ELA

Eu? Mas o que é isso?

GAY (*canta "Canto fundo de Frederico", de Chico Buarque, 1989*)

ALFREDINHO ME TORCEU O BRAÇO, LOVE  
ROUBOU MEU RELÓGIO, ME CHAMOU DE "TIA"  
EU QUE FIZ TUDO POR ELE, LOVE  
VOCÊ ESTÁ DE PROVA  
POR TUDO QUE É MAIS SAGRADO  
PEÇA A ELE PRA VOLTAR, AI, AI, AI

DIGA A ELE QUE EU IMPLORO, LOVE  
DIGA QUE EU LHE DOU A MINHA PRATARIA  
VOU FAZER TUDO POR ELE, LOVE  
VOCÊ ESTÁ DE PROVA  
CORTO OS PULSOS, CORTO AS VEIAS DA GARGANTA  
SE ELE QUER, AI, AI, AI  
ME JOGO NO CHÃO, ME RASGO O CORAÇÃO  
ME VISTO DE MULHER

ELA (*cheia de espanto*)

Mas eu jamais poderia imaginar...

GAY

Love, você é a única pessoa que pode me ajudar...

ELA

Eu quero ir embora...

ELE

Vai falar com ele, não vai?

ELA

Eu não vou falar nada com ninguém. Eu quero ir embora!

GAY

Como não vai falar? Então eu te trago aqui em casa, te dou suspiros da Colombo e você vai me negar um favor?

ELA

Você tá maluco? Tá achando que eu sou o quê? Cupido do movimento gay? É isso? Me deixa em paz...

GAY

Ora, sua horrorosa, cafona, mal-vestida, mal-amada. Saia já da minha casa, saia já...

SAIA JÁ DO MEU CAMINHO, LOVE,  
VOU JOGAR NA RUA TUAS PORCARIAS  
SAIBA QUE EU SOU PERIGOSA E LOUCA  
O MUNDO ESTÁ DE PROVA  
POSSO ESTAR ARMADA E NEM EU SEI DO QUE SOU CAPAZ  
EU SOMENTE SEI  
QUE NÃO PRONUNCIAREI TEU NOME NUNCA MAIS  
NUNCA MAIS...

(Black-out. No proscênio, ELA canta a última estrofe de “Último blues”)

ELA  
ESSA MENINA PODE IR PRO JAPÃO  
NA VIDA REAL  
VOCÊ É QUE ENLOUQUECE  
APAGA A ÚLTIMA LUZ  
E NO CANTO DO SEU QUARTO  
A FIGURA DELA FOSFORESCE  
AO SOM DO ÚLTIMO BLUES  
NA RÁDIO CABEÇA  
SE PUDER ESQUEÇA  
A MENINA QUE VOCÊ SEDUZ  
(Blackout. ELA sai)

### **Cena 15**

(Temporal. Entra ELE, vestindo capa e guarda-chuva, e vem até o proscênio)

ELE  
Ele, ex-solteiro insistente, ex-casado arrependido, atual:  
“pois é, fica o dito e redito por não dito”,  
é subitamente preso no meio de uma violenta tempestade de verão, antes do verão, como é  
comum na cidade do Rio de Janeiro.

(ELA entra também de capa e guarda-chuva)

ELA  
Ela, ex-sedutora insistente, ex-casada desencantada, atual:  
“não sei se ainda te amo, não me lembro”,  
é repentinamente apanhada por um tremendo temporal em pleno quase-verão do Rio de Janeiro.

ELE  
Mal sabe Ele que, em alguns segundos, vai estar cara a cara com seu ex-grande eterno amor...

(introdução musical, ELE & ELA caminha na direção um do outro até que se cruzam, se vêem  
e se afastam. E cantam “Olhos nos olhos”, de Chico Buarque, 1976)

QUANDO VOCÊ ME DEIXOU, MEU BEM  
ME DISSE PRA SER FELIZ E PASSAR BEM  
QUIS MORRER DE CIÚME, QUASE ENLOUQUECI

MAS DEPOIS, COMO ERA DE COSTUME, OBEDECI

QUANDO VOCÊ ME QUISER REVER  
 JÁ VAI ME ENCONTRAR REFEITA, PODE CRER  
 OLHOS NOS OLHOS, QUERO VER O QUE VOCÊ FAZ  
 AO SENTIR QUE SEM VOCÊ EU PASSO BEM DEMAIS

E QUE VENHO ATÉ REMOÇANDO  
 ME PEGO CANTANDO  
 SEM MAIS NEM PORQUÊ  
 E TANTAS ÁGUAS ROLARAM  
 QUANTOS HOMENS ME AMARAM  
 BEM MAIS E MELHOR QUE VOCÊ

QUANDO TALVEZ PRECISAR DE MIM  
 CÊ SABE QUE A CASA É SEMPRE SUA, VENHA SIM  
 OLHOS NOS OLHOS, QUERO VER O QUE VOCÊ DIZ  
 QUERO VER COMO SUPORTA ME VER TÃO FELIZ

*(black-out)*

### **Cena 16**

*(Grande vinheta de natal. Cenário, clima, situação mostra claramente que se passou do tempo indefinido entre o Sete de Setembro e o Natal para o natal propriamente dito. Como é festa de união de reunião, de lembrar de amigos, de família e – por que não? – de velhos amores, já não há motivo para que os dois hesitem e acabem não se falando ao telefone. Há pelo menos um bom motivo para ligarem um para outro: o se desejarem um Feliz Natal. Este velho costume é o salvo-conduto de que precisam para se telefonarem. ELE & ELA devem pegar o telefone ao mesmo tempo, não se sabendo quem ligou para quem):*

ELE & ELA  
 Feliz Natal...

ELE  
 Feliz mesmo?

ELA  
 E você?

ELE  
 Vou indo.

ELA  
 Quanto tempo, heim?

ELE  
 Tempo demais.

ELA  
 Demais.

ELE & ELA

Eu queria...

ELE & ELA (*outra tentativa*)

Eu queria te fazer uma pergunta...

ELE

Faz...

(*ELE & ELA cantam "Soneto", de Chico Buarque, 1972*):

POR QUE ME DESCOBRISTE NO ABANDONO?  
COM QUE TORTURA ME ARRANCASTE UM BEIJO?  
POR QUE ME INCENDIASTE DE DESEJO,  
QUANDO EU ESTAVA BEM, MORTA DE SONO?

COM QUE MENTIRA ABRISTE MEU SEGREDO?  
DE QUE ROMANCE ANTIGO ME ROUBASTE?  
COM QUE RAIOS DE LUZ ME ILUMINASTE,  
QUANDO EU ESTAVA BEM, MORTA DE MEDO

POR QUE NÃO ME DEIXASTE ADORMECIDA?  
E ME INDICASTE O MAR, COM QUE NAVIO?  
E ME DEIXASTE SÓ, COM QUE SAÍDA?

POR QUE DESCESTE AO MEU PORÃO SOMBRIO?  
COM QUE DIREITO ME ENSINASTE A VIDA,  
QUANDO EU ESTAVA BEM, MORTA DE FRIO?

### **Cena 17**

(*emendam com "Eu te amo", de Chico Buarque e Tom Jobim, 1980*)

AH, SE JÁ PERDEMOS A NOÇÃO DA HORA  
SE JUNTOS JÁ JOGAMOS TUDO FORA  
ME CONTA AGORA COMO HEI DE PARTIR

SE, AO TE CONHECER, DEI PRA SONHAR, FIZ TANTOS DESVARIOS  
ROMPI COM O MUNDO, QUEIMEI MEUS NAVIOS  
ME DIZ PRA ONDE É QUE INDA POSSO IR

SE NÓS, NAS TRAVESSURAS DAS NOITES ETERNAS  
JÁ CONFUNDIMOS TANTO AS NOSSAS PERNAS  
DIZ COM QUE PERNAS EU DEVO SEGUIR

SE ENTORNASTE A NOSSA SORTE PELO CHÃO  
SE NA BAGUNÇA DO TEU CORAÇÃO  
MEU SANGUE ERROU DE VEIA E SE PERDEU

COMO, SE NA DESORDEM DO ARMÁRIO EMBUTIDO

TEU PALETÓ ENLAÇA O MEU VESTIDO  
E O MEU SAPATO INDA PISA NO TEU

COMO, SE NOS AMAMOS FEITO DOIS PAGÃOS  
MEUS SEIOS INDA ESTÃO NAS TUAS MÃOS  
ME EXPLICA COM QUE CARA EU VOU SAIR

NÃO, ACHO QUE ESTÁS SÓ FAZENDO DE TONTA  
TE DEI MEUS OLHOS PRA TOMARES CONTA  
AGORA CONTA COMO HEI DE PARTIR

### **Cena 18**

*(mesmo clima de réveillon do início da peça. Contagem regressiva, fogos, etc... Mas ao final da contagem regressiva, já no número um, tudo parece cessar e só se ouvem os dois personagens, como se estivessem sozinhos neste réveillon)*

ELE  
Oi.

ELA  
Oi.

ELE  
Engraçado a gente se reencontrar num 31 de dezembro, não é?

ELA  
É. Mais um réveillon.

ELE  
Feliz Ano Novo.

ELA  
Pra você também. Feliz ano 2000.

ELE  
1999 foi um ano bobo, né?

ELA  
Você acha? Eu também. Quer dizer... no princípio, não.

ELE  
É. Até o carnaval foi maravilhoso.

ELA  
Feliz Ano Novo.

ELE  
Feliz, muito feliz, pra você também.

ELA  
Acho que eu já disse isso, não é?

ELE  
Isso o que?

ELA  
Feliz Ano Novo...

ELE  
Não faz mal ficar dizendo a toda hora. Vai ver, até pega.

ELA  
É

*(pausa)*

ELE  
Vamos lá...

ELA  
Lá onde?

ELE  
Na Beira d'água... Você pode ir de sapatos mesmo.

ELA  
Não, se você quiser eu fico descalça.

ELE  
Mas... e os tocos de vela? E os cacos de vidro de sidra cereser?

ELA  
É... eu tinha esquecido. Mas hoje não faria diferença.

ELE  
É... acho que não faria mesmo.

ELA  
Trinta e cinco milhões de pessoas nesta praia e eu sinto como se a gente estivesse...

ELE  
Sozinhos, só nós dois?

ELA  
É.

ELE  
Então... vamos? *(vão para a beira d'água)* Sabes? Eu estava a pensar agora há pouco...

ELA  
Agora há pouco onde?

ELE  
Lá no calçadão.

ELA  
Ah...

ELE  
Eu estava a pensar que... Sabe, as coisas não têm que ser como a gente espera que sejam...  
Algumas coisas são o que são, só isso...

ELA  
É... e não se esqueça de que estamos entrando no terceiro milênio. Tempo de mudança.

ELE  
Algumas coisas têm que ser quebradas pra que outras apareçam.

ELA  
A começar pelas grandes afirmações que tentam responder tudo.

ELE  
Mas não há respostas!

ELA  
Abaixo as afirmações?

ELE  
Abaixo!

ELA  
Um futuro em branco?

ELE  
Branco. Todo branco.

ELA  
E uma porção de belos pontos de interrogação.

*(cantam "Sem fantasia", de Chico Buarque, 1967):*

ELA  
VEM, MEU MENINO VADIO  
VEM, SEM MENTIR PRA VOCÊ  
VEM, MAS VEM SEM FANTASIA  
QUE DA NOITE PRO DIA  
VOCÊ NÃO VAI CRESCER  
VEM, POR FAVOR NÃO EVITES  
MEU AMOR, MEUS CONVITES

MINHA DOR, MEUS APELOS  
 VOU TE ENVOLVER NOS CABELOS  
 VEM PERDER-TE EM MEUS BRAÇOS  
 PELO AMOR DE DEUS  
 VEM QUE EU TE QUERO FRACO  
 VEM QUE EU TE QUERO TOLO  
 VEM QUE EU TE QUERO TODO MEU

ELE  
 AH, EU QUERO TE DIZER  
 QUE O INSTANTE DE TE VER  
 CUSTOU TANTO PENAR  
 NÃO VOU ME ARREPENDER  
 SÓ VIM TE CONVENCER  
 QUE EU VIM PRA NÃO MORRER  
 DE TANTO TE ESPERAR  
 EU QUERO TE CONTAR  
 DAS CHUVAS QUE APANHEI  
 DAS NOITES QUE VAREI  
 NO ESCURO A TE BUSCAR  
 EU QUERO TE MOSTRAR  
 AS MARCAS QUE GANHEI

NAS LUTAS CONTRA O REI  
 NAS DISCUSSÕES COM DEUS  
 E AGORA QUE CHEGUEI  
 EU QUERO A RECOMPENSA  
 EU QUERO A PRENDA IMENSA  
 DOS CARINHOS TEUS

ELE  
 Posso te ver amanhã?

ELA  
 Amanha?

ELE  
 Posso te ver pra...

ELA  
 Shhhh! Amanha!

*(beijam-se. Black-out)*

### **Finale**

*(De casa refeita, os dois se encaminham para os lugares onde estavam nas duas primeiras músicas da peça. Dizem o texto enquanto demonstram, através de movimentos e alterações na indumentária que estão voltando a ser os atores que eram no início):*

ELE

Ela, nossa ex-sedutora insistente, ex-casada desiludida, atual enamorada eternamente, prepara-se para seu merecido e inevitável “happy end”, que ninguém é de ferro.

ELA

Ele, ex-solteiro insistente, ex-casado desencantado, atual enamorado definitivo, prepara-se para seu redentor final feliz, que todo mundo é filho de Deus, claro.

ELE

A história deles foi assim.

ELA

A nossa... Qual será a nossa mesmo?

*(cantam trechos de “Choro bandido”, de Edu Lobo e Chico Buarque, 1985)*

ELE

MESMO QUE OS CANTORES SEJAM FALSOS COMO EU  
SERÃO BONITAS  
NÃO IMPORTA, SÃO BONITAS AS CANÇÕES.

ELA

MESMO QUE OS ROMANCES SEJAM FALSOS COMO O NOSSO  
SÃO BONITAS  
NÃO IMPORTA, SÃO BONITAS AS CANÇÕES.

ELE & ELA

MESMO SENDO ERRADOS OS AMANTES  
SEUS AMORES SERÃO BONS  
**(CORTINA**

## B. Entrevista com os autores da peça

Entrevista que me foi concedida, em 24 de maio de 2017, pelos autores da peça Luiz Fernando Vianna e João Máximo, por via de correio eletrônico.

### **Como e quando surgiu a vossa parceria para a escrita da peça?**

LFV – Eu e João Máximo nos conhecemos em 1992, na redação do jornal O Globo. Anos depois, quando os atores Cláudia Netto e Cláudio Botelho o convidaram para pensar num musical, ele se lembrou de um projeto em que tinha estado envolvido e que não foi adiante. Nele, os personagens seriam um casal e o repertório seria o do Chico. João me chamou para ajudá-lo a criar o roteiro e os diálogos do espetáculo a ser feito por Cláudia e Cláudio.

JM – Conheci Luiz Fernando quando comecei a trabalhar em O Globo, em 1992. Antes disso, sempre que se preparava para produzir um espetáculo (em dupla com Cláudia Netto e geralmente sobre música americana), Cláudio Botelho ia à minha casa para trocarmos ideias e, principalmente, ele recorrer à minha discoteca. Numa dessas visitas, ele me perguntou se eu conhecia algum musical “em português” para apenas dois personagens, ele e Cláudia. Conhecer eu não conhecia, mas tinha começado a trabalhar em um, sobre as canções de Chico Buarque, para uma atriz-cantora que acabou desistindo do projeto. Então, passei a ideia para o Cláudio e ele o inscreveu num projeto de patrocínio, do Estado do Rio. O patrocínio foi aprovado a apenas quatro meses da data marcada para a estreia no Teatro João Caetano. Como tinha pouco tempo para pesquisar as canções, fazer o texto e adaptar uma coisa à outra, convidei o Luiz Fernando, conhecedor da obra de Chico e dono de um texto que eu me permito chamar de brilhante. E assim foi.

### **Por que esta história de amor em específico? Houve algum fator de inspiração?**

LFV – Seguiu-se uma linha comum no musical americano, a do "boy meets girl": eles se conhecem, se desentendem e depois reatam. Como a obra do Chico é farta em situações amorosas, não faltaria matéria-prima para desenvolvermos o roteiro.

JM – A ideia, muito em cima dos musicais de Fred Astaire & Ginger Rogers, segue forma

clássica do velho musical americano. Desde o projeto abortado eu achei que era o modo mais simples de criar uma história só para dois.

**Como foi o processo de escolha para o repertório musical dentre tantas opções do compositor?**

LFV – Privilegiamos a função dramática das canções. Entraram as que se encaixavam melhor na história que queríamos contar. Mas é verdade que algumas se impuseram pela força intrínseca delas, caso de "Olhos nos olhos".

JM – O texto básico do musical é do Luiz Fernando. Era mais longo e, na minha opinião, literariamente melhor. Mas, como ele já tinha viagem marcada para o fim do ano, 1997, eu, Claudio, seu sócio Charles Moeller e o diretor Paulo Afonso de Lima nos reunimos para chegarmos à forma final. Concluiu-se pela necessidade de mais quatro esquetes para as cenas em que Ele e Ela (como eram chamados os personagens) tentavam, sem sucesso, novos parceiros. Com isso, a duração do espetáculo cresceu, levando-me ao crime de cortar ótimas falas que Luiz Fernando criara para as primeiras e últimas cenas. Quanto às canções acrescentadas, obedientes ao significado de cada cena, a seleção é 90% do Luiz Fernando e todo o restante... meu.

**Faria sentido para vocês a aproximação desta peça ao teatro épico de Brecht ou outra modalidade de teatro?**

LFV – Para ser sincero, não levamos isso muito em conta. Mas é claro que o teatro musical do Chico tem Brecht como referência. E, ao assumirmos que os personagens são vividos por dois atores (fica claro no início e no fim da peça), adotamos um princípio do teatro épico de Brecht.

JM – Não pensamos em Brecht, de cujo teatro, o musical, em parceria com Kurt Weill, gosto muito. Há política em todo ele, o que não acontece em “Na bagunça...” No que me diz respeito, Fred & Ginger foram a inspiração. Além de Chico, claro. Um Chico menos brechtiano e mais romântico.

**Como foi o contato com Chico Buarque? Há alguma curiosidade?**

LFV – João sempre teve bom trânsito com Chico, que também me conhecia. Ele autorizou sem problemas. E assisti a uma apresentação. Ficou surpreso ao ouvir “Canto fundo de Frederico”. Disse que não se lembrava de que a tinha feito.

JM – A autorização do Chico já me tinha sido dada, na casa dele, dois anos antes. A atriz-cantora que desistiu do projeto (e nunca se perdoou por isso) foi comigo e seu produtor para explicarmos o que tínhamos em mente. Chico aprovou na hora.

**Sobre a canção: “Canto fundo de Frederico?” é uma canção que nunca foi gravada? Como tiveram acesso à essa composição?**

LFV – A canção foi composta para "Suburbano coração", uma peça de Naum Alves de Souza, estrelada por Fernanda Montenegro, inspirada numa música de Chico também chamada "Suburbano coração". Claudio Botelho conhecia o diretor musical da peça, e este lhe mostrou a trilha. A canção é muito divertida e teatral, servia bem ao que queríamos. E ainda era desconhecida, surpreendia o público.

JM – Mais um achado do Luiz Fernando e do Claudio, perfeita para a cena do ex-namorado do Alfredinho. Uma das favoritas do público.

**Como autores e profissionais da escrita, como lidaram com as críticas, tanto positivas quanto negativas que houveram da peça?**

LFV – Houve poucas críticas negativas. Mas não estávamos tão preocupados com isso, pois não queríamos revolucionar o teatro musical. A ideia era fazer uma peça simples e que servisse às canções de Chico. Estas, sim, eram as estrelas.

JM – Está lá, na canção que encerra o espetáculo: “Mesmo que os romances sejam falsos como o nosso/São bonitas, não importa, são bonitas as canções...” Sou meio intruso como “autor teatral”. Não é este o meu ofício, embora minha paixão pelo teatro musical (Claudio Botelho é testemunha de que ela antecede em décadas a atual onda que ele e Charles deflagraram no Brasil) tenha me levado a viver algumas experiências. Em nenhum momento me preocupei com

as críticas, que, aliás, foram muito positivas. Eu sabia que as canções, sendo tão boas, como são, sustentariam o show. Além do que, por dever de ofício, já que por vezes atuamos como críticos, eu e Luiz Fernando não temos o direito de nos zangar com os colegas. Fui autor do texto de outros dois musicais, um elogiado e outro demolido, Merecidamente.

**Se tivessem que fazer um breve resumo da peça qual seria?**

LFV – Um homem e uma mulher se conhecem num réveillon, apaixonam-se, casam-se, separam-se, sofrem e se reencontram em outro réveillon. Uma história circular embalada pelas músicas de Chico.

JM – Ele & Ela se conhecem, se amam, se casam. Depois se separam e cada um vai tentar a sorte com outros parceiros. Não dão certo, se reencontram, se amam e são felizes para sempre. Careta, caretíssimo, mas, com as canções de Chico Buarque, bacana. Quem gosta de musicais, sobretudo os musicais mais antigos, sabe que é assim que funcionam. Os enredos são sempre ingênuos, óbvios, despretensiosos, sem surpresas. Não são feitos para pensar, mas para que a música entre em cena e transforme o careta em beleza.

**Como a peça dialoga com o mundo de hoje, exatamente em 2017?**

LFV – Atualizações podem e devem ser feitas, mas o eixo é atemporal. Sempre haverá pessoas se apaixonando, brigando e se reencontrando. E as músicas do Chico são completamente atemporais. Elas é que importam mais.

JM – Não tenho a menor ideia. A história, como eu disse, já era antiga em 1998. Já as canções... A “juvenília” talvez não aprecie tanto quanto os que sabem que são eternas.

**Na minha adaptação optarei (aguardando já a permissão de vocês para tal) por uma história de amor entre um português e uma brasileira. Vocês teriam algo a acrescentar no roteiro com relação à comunicação? Sendo a mesma língua, mas tão diferente?**

LFV – Não há problema em serem pessoas de nacionalidades diferentes. As músicas do Chico são patrimônios da língua portuguesa, funcionam bem em qualquer lugar em que se fale a

língua. Acho que vale incluir alguns diálogos em que se destaque as diferenças culturais entre os países, mas o principal (a história de amor e as canções) não muda.

JM – Tudo bem quanto ao casal luso-brasileiro. E quanto às alterações nas falas. Mas é preciso cuidado com as letras das canções. Os portugueses não gostam do nosso “você”. Carminho, em seu disco de canções de Tom Jobim, cantou “Se todos fossem iguais a você” em inglês só por causa do pronome. Imperdoável. A questão é: como o cantor português vai tratar, por exemplo, “Olhos nos Olhos”, em especial o verso “Você sabe que a casa é sempre sua...”?

### **Um breve resumo do percurso profissional.**

LFV – Luiz Fernando Vianna, nascido no Rio de Janeiro em 1970, é jornalista, com passagens por O Globo, Folha de S. Paulo, Jornal do Brasil e outros veículos. Fez com João Máximo o roteiro do musical "Na bagunça do teu coração". É autor do argumento do documentário "Batidas do samba". Publicou cinco livros sobre música popular: "Zeca Pagodinho - A vida que se deixa levar", "Geografia carioca do samba", "Heranças do samba", "João Nogueira - Sambabook" e "Aldir Blanc - Resposta ao tempo". Também publicou o livro autobiográfico "Meu menino vadio - Histórias de um garoto autista e seu pai estranho". Coordena a Rádio Batuta, a rádio de internet do Instituto Moreira Salles.

JM – João Máximo, nascido em Nova Friburgo, Estado do Rio de Janeiro, em 1935, vive no Rio desde os três anos de idade.

Jornalista desde 1960, atuou em praticamente toda a imprensa do Rio e de São Paulo. Desde 1992, em O Globo.

Produziu programas para as rádios Jornal do Brasil, Cultura de São Paulo, Roquete Pinto, MEC, Batuta e Nederland, de Hilversum, Holanda.

Coproduziu e apresentou programas musicais para a TV Educativa (atual Brasil).

Produtor, pesquisador, roteirista e apresentador de duas séries de especiais para o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB): “Para sempre Noel”, sobre Noel Rosa, e “Histórias do Cinema em questão” (com convidados).

Palestras ilustradas sobre música no Country Club do Rio de Janeiro; no Paysandu Sport Club, sede Leblon; na extinta loja de discos Modern Sound, em Copacabana; na Casa do Saber, na Lagoa; no Clube do Jazz de Friburgo; na Oficina de Música de Curitiba; na Semana Teixeira e Souza, de Cabo Frio; na Bienal do Livro, Rio de Janeiro, em 2013 e 2015; na Bienal do Livro, em Campos; no Festival Internacional de Biografias, em Fortaleza; na Escola de Inglês e em ciclo promovido pela Secretaria de Cultura, estas duas em Campinas, São Paulo.

Autor de 18 livros, cinco deles sobre música: “Noel Rosa, uma biografia” (com Carlos Didier), “O morro e o asfalto no Rio de Noel Rosa”, “A música do cinema – os 100 primeiros anos” (dois volumes); “Paulinho da Viola, sambista e chorão”. e “Sinfonia do Rio de Janeiro – 60 anos de história musical da cidade”.

Prêmio Esso de Jornalismo em 1967 e Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte de São Paulo (APCA) em 1993 pelo roteiro e apresentação da série de 32 programas sobre Vinicius de Moraes. Medalha do Mérito Pedro Ernesto, conferida pela Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro.

### C. Partitura “Eu te amo”

Este mesmo trabalho foi feito para cada canção executada no espetáculo. É apenas um exemplo do trabalho musical do projeto, há a grade (todos os instrumentos em uma partitura) e a partitura individual para cada instrumento: piano, guitarra, contrabaixo e bateria; sendo que, nesta canção, a bateria não participa.

### REPERTÓRIO

- “Valsa Brasileira” de Chico Buarque e Edu Lobo
- “A mais bonita” de Chico Buarque
- “Dueto” de Chico Buarque
- “Canção do Pedroca” de Chico Buarque e Francis Hime
- “Casamento dos pequenos burgueses” de Chico Buarque
- “Medley de Carnaval” de Chico Buarque
  - “Noite dos Mascarados”
  - “Rio 42”
  - “Até segunda-feira”
  - “Samba do grande amor”
  - “Quem te viu, quem te vê”
  - “Ela desatinou”
  - “Sonho de um carnaval”
- “De todas as maneiras” de Chico Buarque
- “Todo sentimento”, de Chico Buarque e Cristóvão Bastos
- “Sob medida” de Chico Buarque
- “O que será? – à flor da pele”, de Chico Buarque
- “Não sonho mais” de Chico Buarque
- “Sentimental”
- “Tango do covil” de Chico Buarque
- “Último blues” de Chico Buarque
- “Viver de amor” de Chico Buarque
- “Canto fundo de Frederico” de Chico Buarque
- “Olhos nos olhos” de Chico Buarque
- “Eu te amo” de Chico Buarque e Tom Jobim
- “Sem fantasia” de Chico Buarque
- “Choro bandido” de Chico Buarque e Edu Lobo

## C.1. Grade

Grade

Versão cênica de Carolina Puntel  
Texto original de João Máximo e Luiz Fernando Vianna**Eu te amo**  
*Na bagunça do teu coração*Uma obra de Chico Buarque de Holanda  
Arranjos de Heberth Souza

**Harp feel** (♩ = 100)

Piano *mp*

Guitarra *mf*

Contrabaixo

Pno. *molto rall.*

Gtr.

Cb.

**Pesado** (♩ = 85)

9 10 11 12

Bmaj7 A7 Amaj7(#5) G#13

Gtr. arco

Cb. *mp*

2

Grade

Versão cênica de Carolina Puntel - Eu te amo

Gmaj7(#5) 13      F#13 14      Dm/F 15

Pno.

Gtr.

Cb.

C#m/E 16      D#maj7 17      F#7(b13) 18

Pno.

Gtr.

Cb.

*mf*

Bmaj9 19      G#m9 20      A#9(sus4) 21      A#7(b9) 22

Pno.

Gtr.

Cb.

D#m(maj7) 23      G#13 24      B#°/C# 25      C#m11 26

Pno.

Gtr.

Cb.

Emaj7 27 D#7(b13) 28 Dmaj7(#5) 29 C#7(b13) 30

Pno.

Gtr.

Cb.

Cmaj9 31 B7(b9) 32 A#maj7(#5) 33 A#6 34

Pno.

Gtr.

Cb.

Bmaj7 35 G#m7 36 C#9(#11) 37 C#m9 38 Am6

Pno.

Gtr.

Cb.

C#m9 39 F#13 40 F#/E D#7(SUS4) 41 D#7(b13) 42

Pno.

Gtr.

Cb.

Emaj7 43 D#7(b13) 44 Dmaj7(#5) 45 C#7(b13) 46

Pno.

Gtr.

Cb.

Cmaj9 47 B7(b9) 48 A#maj7(#5) 49 A#6 50

Pno.

Gtr.

Cb.

Bmaj7 51 G#m7 52 C#9(#11) 53 C#m9 54 Am6

Pno.

Gtr.

Cb.

C#m9 55 F#13 56 F#/E D#7(SUS4) 57 D#7(b13) 58

Pno.

Gtr.

Cb.

Chords: E<sup>m</sup>aj7 59, D<sup>#</sup>7(b13) 60, D<sup>m</sup>aj7(#5) 61, C<sup>#</sup>7(b13) 62

Pno. Gtr. Cb.

=

Chords: C<sup>m</sup>aj<sup>9</sup> 63, B7(b9) 64, A<sup>#</sup>maj7(#5) 65, A<sup>#</sup>6 66

*rall.*

Pno. Gtr. Cb.

=

Chords: B<sup>m</sup>aj7 67, B<sup>6</sup> 68, 69

Pno. Gtr. Cb.

C.2. Piano

Piano

Versão cênica de Carolina Puntel  
 Texto original de João Máximo e Luiz Fernando Vianna

**Eu te amo**  
*Na bagunça do teu coração*

Uma obra de Chico Buarque de Holanda  
 Arranjos de Heberth Souza

Harp feel (♩ = 100)

Pesado (♩ = 85)

B<sup>♭</sup>/C<sup>♯</sup> C<sup>♯</sup>m<sup>11</sup> E<sup>maj7</sup> D<sup>♯</sup>7(b13) D<sup>maj7</sup>(<sup>♯</sup>5)

C<sup>♯</sup>7(b13) C<sup>maj9</sup> B7(b9) A<sup>♯</sup>maj7(<sup>♯</sup>5) A<sup>♯</sup>6

□ B<sup>maj7</sup> G<sup>♯</sup>m7 C<sup>♯</sup>9(<sup>♯</sup>11) C<sup>♯</sup>m<sup>9</sup> A<sup>m6</sup> C<sup>♯</sup>m<sup>9</sup> F<sup>♯</sup>13 F<sup>♯</sup>/E

D<sup>♯</sup>7(sus4) D<sup>♯</sup>7(b13) 6 A<sup>♯</sup>maj7(<sup>♯</sup>5) A<sup>♯</sup>6

□ D B<sup>maj7</sup> G<sup>♯</sup>m7 C<sup>♯</sup>9(<sup>♯</sup>11) C<sup>♯</sup>m<sup>9</sup> A<sup>m6</sup> C<sup>♯</sup>m<sup>9</sup> F<sup>♯</sup>13 F<sup>♯</sup>/E

57  $D\#7(sus4)$  58  $D\#7(b13)$  59  $E\text{maj}7$  60  $D\#7(b13)$  61  $D\text{maj}7(\#5)$

62  $C\#7(b13)$  63  $C\text{maj}9$  64  $B7(b9)$  65 *rall.*  $A\#maj7(\#5)$

66  $A\#6$  67  $B\text{maj}7$  68  $B^6$  69

## C.3. Guitarra

Guitarra

Versão cênica de Carolina Puntel  
Texto original de João Máximo e Luiz Fernando Vianna**Eu te amo**  
*Na bagunça do teu coração*Uma obra de Chico Buarque de Holanda  
*Arranjos de Heberth Souza***Harp feel** (♩ = 100)

1 **F#9(SUS4)** **D/F#**  
*mf*

2 3 4

5 **F#9(SUS4)** **F#7(#11)**  
*molto rall.*

6 7 8

**Pesado** (♩ = 85)

9 **Bmaj7** **A#7** **Amaj7(#5)** **G#13** **Gmaj7(#5)**  
*p.*

10 11 12 13

14 **F#13** **Dm/F** **C#m/E** **D#maj7** **F#7(b13)**  
*p.*

15 16 17 18

19 **Bmaj9** **G#m9** **A#9(SUS4)** **A#7(b9)** **D#m(maj7)** **G#13**  
*p.*

20 21 22 23 24

25 **B#°/C#** **C#m11** **Emaj7** **D#7(b13)** **Dmaj7(#5)**  
*p.*

26 27 28 29

30 **C#7(b13)** **Cmaj9** **B7(b9)** **A#maj7(#5)** **A#6**  
*p.*

31 32 33 34

V.S.

**C**

Bmaj7 G#m7 C#9(#11) C#m9 Am6 C#m9 F#13 F#/E

35 36 37 38 39 40

D#7(sus4) D#7(b13) Emaj7 D#7(b13) Dmaj7(#5)

41 42 43 44 45

C#7(b13) Cmaj9 B7(b9) A#maj7(#5) A#6

46 47 48 49 50

**D**

Bmaj7 G#m7 C#9(#11) C#m9 Am6 C#m9 F#13 F#/E

51 52 53 54 55 56

D#7(sus4) D#7(b13) Emaj7 D#7(b13) Dmaj7(#5)

57 58 59 60 61

C#7(b13) Cmaj9 B7(b9) *rall.* A#maj7(#5) A#6

62 63 64 65 66

Bmaj7 B6

67 68 69

## C.4. Contrabaixo

Contrabaixo

Versão cênica de Carolina Puntel  
Texto original de João Máximo e Luiz Fernando Vianna**Eu te amo**  
*Na bagunça do teu coração*Uma obra de Chico Buarque de Holanda  
Arranjos de Hebert Souza

Harp feel (♩ = 100)

*molto rall.* . . . 2

Pesado (♩ = 85)



## D. Folha de sala

**TEATRO ARMANDO CORTEZ**  
**CHICO BUARQUE**  
**NA BAGUNÇA DO TEU CORAÇÃO**  
 COMÉDIA ROMÂNTICA MUSICAL CONTADA A PARTIR DAS CANÇÕES DE  
**MÚSICAS AO VIVO**  
**2 ACTORES = 8 PERSONAGENS**  
**RICARDO DE SÁ** **CAROLINA PUNTEL**  
 APRESENTA  
**YELLOW STAR COMPANY**

25 DE OUT A 29 DE NOV  
 TERÇAS E QUARTAS-FEIRAS ÀS 21H30

DE CASTELO BRANCO  
 ESCOLA SUPERIOR DE ARTES  
 APLICADAS | INSTITUTO POLITÉCNICO  
 DE CASTELO BRANCO  
 PRODUÇÃO YELLOW STAR COMPANY

**FICHA ARTÍSTICA** \\ *Na Bagunça do teu coração* ‹

**EQUIPA**

- › texto
- › músicas
- › encenação
- › arranjo musical
- › coreografia
- › elenco
- › banda
- › cenografia
- › figurino
- › desenho de som
- › desenho de luz
- › design gráfico

**PRODUÇÃO**

Equipa da ESART  
 Coordenadores

**PROFESSORES RESPONSÁVEIS:**

cenografia  
 figurino  
 design gráfico  
 fotografia

João Máximo e Luiz Fernando Vianna  
**Chico Buarque**  
**Paulo Sousa Costa**  
**Heberth Souza**  
**Bruno Duarte**  
**Carolina Puntel | Ricardo de Sá**  
**Rita Pires - piano**  
**Alfredo Almeida - guitarra**  
**Eduardo Caldeira - contrabaixo**  
**Vasco Fazendeiro - bateria**

**Beatriz Costa, Sérgio Simões**  
**Carla Mileu | Patrícia Laureano**  
**Liliana Afonso | Mariana Cardoso**

**João Soares**  
**Ricardo Guerreiro**  
**Ana Cristina Braz, Ana Maria Cardoso,**  
**Sofia Teixeira, Carlos Eduardo Martins**

**Yellow Star Company e Escola**  
**Superior de Artes Aplicadas Castelo Branco**

**Ana Margarida Fernandes, Nelson**  
**Antunes e Sérgio Simões.**

**Nelson Antunes, Sérgio Simões e Tiago Silva**  
**Ana Margarida Fernandes**  
**Carlos Reis, José Gago Silva**  
**Heider Milhano**

**Elenco**

› *Ela, Carolina Puntel*  
 Atriz, cantora e bailarina brasileira, vive em Portugal, em Lisboa, há dois anos. No Brasil participou em grandes espetáculos como **O Fantasma da Ópera, Cats, Hair, My Fair Lady, The Sound of Music, Grey Gardens e Nuncense**. Em Portugal dobrou a série *Alias Grace* para NETFLIX e participou nos espetáculos teatrais **Don Giovanni e A Bela e o Monstro**. Está a terminar o Mestrado em Teatro - Artes Performativas - na Escola Superior de Teatro e Cinema.

› *Ele, Ricardo de Sá*  
 Ator, cantor e produtor português. Já participou em várias novelas como **A Única Mulher, Mundo ao Contrário, Doce Tentação**, em peças de teatro como **Plaza Suite**, séries televisivas como **Morangos com Açúcar** e filmes como **O Inferno e Carne**. Já foi nomeado e premiado várias vezes.

**Agradecimento**

**Carlos Puntel, Suely Puntel, Cláudio Kumar, Fernando Mota Soares, José Raimundo, José Caiado, Ana Paula Rocha, António Joaquim Oliveira Cavaco.**

**A estreia deste espetáculo aconteceu em 14 de outubro de 2017 no Cine-Teatro Avenida em Castelo Branco.**

## números e cenas musicais

<i>Prologo</i>	"O tempo e o Artista"	<i>Cena 8</i>	<i>Os relacionamentos d'Ele</i> "Todo sentimento"
<i>Cena 1</i>	<i>A apresentação</i> "Valsa Brasileira" "A mais bonita"	<i>Cena 8A</i>	<i>O Galanteador (Páscoa)</i> "Tango do covil"
<i>Cena 2</i>	<i>O encontro</i> "Dueto"	<i>Cena 8B</i>	<i>O Professor (Dia de Santo António)</i> "Viver de amor"
<i>Cena 3</i>	<i>A união</i> "Canção do Pedroca"	<i>Cena 8C</i>	<i>O Primeiro (Independência do Brasil)</i> "Canto fundo de Frederico" "Último blues"
<i>Cena 4</i>	<i>A briga</i> "Casamento dos pequenos burgueses"	<i>Cena 9</i>	<i>O desencontro</i> "Olhos nos olhos"
<i>Cena 5</i>	<i>O carnaval</i> "Medley de Carnaval"	<i>Cena 10</i>	<i>O Natal</i> "Eu te amo"
<i>Cena 6</i>	<i>A separação</i> "De todas as maneiras"	<i>Cena 11</i>	<i>O Reencontro</i> "Sem fantasia"
<i>Cena 7</i>	<i>Os relacionamentos d'Ele</i> "Todo sentimento"	<i>Cena 12</i>	<i>O Final Feliz</i> "Choro bandido"
<i>Cena 7A</i>	<i>A Mulher (Páscoa)</i> "Sob medida"		
<i>Cena 7B</i>	<i>A Nordestina (Dia de Santo António)</i> "Não sonho mais"		
<i>Cena 7C</i>	<i>A Adolescente (Independência do Brasil)</i> "Sentimental" - "O que será? - à flor da pele"		

(OBS: Algumas músicas foram compostas em parceria com Cristóvão Bastos, Edu Lobo, Francis Hime e Tom Jobim.)

Na *bagunça do teu coração* é uma comédia romântica musical escrita a partir do legado de Chico Buarque, onde dois atores interpretam oito personagens, acompanhados por quatro músicos ao vivo. Após 20 anos desde sua primeira estreia no Rio de Janeiro, *Na bagunça do teu coração*, chega a Portugal, levando à cena uma atriz brasileira e um ator português, Carolina Puntel e Ricardo de Sá, respetivamente, que emprestam um cunho multicultural ao texto e à música de um dos "monstros sagrados" da Música Popular Brasileira, que continua a atravessar gerações. Este projeto inaugura o protocolo entre a Yellow Star Company e o Instituto Politécnico de Castelo Branco - Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco, onde há o intercâmbio artístico entre as duas instituições, com os alunos a participarem na criação do projeto, ao nível de figurinos, cenografia, design gráfico, além dos quatro músicos ao vivo.

### notas do encenador

Envolver a marca Yellow Star Company num projeto que permite a alunos de artes "pisarem as tábuas" é um enorme privilégio, assim como uma grande responsabilidade. Sei que depois desta experiência, os alunos ficarão mais enriquecidos, em termos artísticos. Mas também sei que nós, profissionais do ramo, aprendemos sobremaneira ao conviver com o "sangue novo" que os alunos trazem para o mundo das artes. Se a tudo isto juntarmos a incrível oportunidade de desenvolvermos um projeto sob a "babata" das músicas de um dos "monstros" da música popular brasileira, então é caso para dizer que desta "bagunça" ficamos com o coração pleno de amor... à arte! Deito uma palavra de agradecimento à equipa da ESART que esteve envolvida neste projeto, assim como à fantástica e incansável equipa do Cine-Teatro Avenida. (Paulo Sousa Costa)

### notas do coordenador do projeto na esart

"A mente que se abre a uma nova ideia jamais voltará ao seu tamanho original"  
Albert Einstein  
O projeto "Bagunça no teu Coração" surge com o intuito claro de contribuir na formação pedagógica dos nossos alunos com uma experiência em contexto de trabalho com a exigência profissional do mercado atual. Os nossos alunos cresceram, vivendo esta experiência intensa. Adorámos a experiência e voltaremos a repetir. (Sérgio Simões)

### notas da criadora do projeto

este projeto nasceu como um trabalho final de mestrado em teatro, na escola superior de teatro e cinema e teve por objetivo principal sair da exposição académica e chegar ao público, numa sala de espetáculo. esta ideia foi abraçada pela yellow star company e, aos poucos, tomando forma e vida, a partir da colaboração e entusiasmo das várias equipas envolvidas pela esart, de forma que, agora, com o espetáculo em cena, as palavras se tornam pequenas diante de toda experiência vivida durante todo este processo criativo. mas uma coisa é certa: o sentimento de gratidão por todos os envolvidos e colaboradores do projeto só crescer a cada dia. (Carolina Puntel)

### notas do ator

sou um artista que não teme elevar a sua própria fasquia. desde que me conheço que sou teimoso, insistente e determinado em querer levar as minhas ideias avante. acredito mesmo que seja possível ser levado a sério como ator e como músico. espero que o público goste do espetáculo e que se identifique com a mensagem. obrigado (Ricardo de Sá)

E. Cartaz

E.1. Cartaz definitivo

**YELLOW STAR COMPANY  
APRESENTA**

**NA  
BAGUNÇA  
DO TEU  
CORAÇÃO**

**2 ACTORES = 8 PERSONAGENS**

**CAROLINA PUNTEL**  **MÚSICOS AO VIVO**  **RICARDO DE SÁ**

**M/12 ANOS**

COMÉDIA ROMÂNTICA MUSICAL CONTADA A PARTIR DAS CANÇÕES DE

**CHICO BUARQUE**

**ENCENAÇÃO DE  
PAULO SOUSA COSTA**      **TEXTO DE  
JOÃO MÁXIMO E  
LUIZ FERNANDO VIANNA**      **DIREÇÃO E ARRANJO MUSICAL  
HEBERTH SOUZA**

**TEATRO ARMANDO CORTEZ**

**TERÇAS E QUARTAS-FEIRAS ÀS 21H30**  
**25 OUT A 29 DE NOV**

PRODUÇÃO **YELLOW STAR COMPANY**  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES APLICADAS | INSTITUTO POLITÉCNICO DE CASTELO BRANCO

PRODUÇÃO  
**YELLOW  
STAR  
COMPANY**

**TAPS**  
TEATRO ARMANDO CORTEZ  
CASTELO BRANCO

**APIARTE**  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES APLICADAS  
CASTELO BRANCO

  yellowstarcompany

**RESERVAS 938 667 315**  
**reservas@yellowstarcompany.com**

E.2. Cartaz inicial e provisório.



NA BACUNÇA  
DO TEU CARACÃO

COMÉDIA ROMANTICA MUSICAL  
CONTADA A PARTIR DAS CANÇÕES DE

**CHICO  
BUARQUE**

**RICARDO DE SÁ  
CAROLINA PUNTEL**

ENCENAÇÃO DE PAULO SOUSA COSTA  
TEXTO DE JOÃO MÁXIMO E LUIZ FERNANDO VIANNA  
DIREÇÃO E ARRANJO MUSICAL HEBERTH SOUZA

PRODUÇÃO  
YELLOW STAR COMPANY  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES APLICADAS  
INSTITUTO POLITÉCNICO DE CASTELO BRANCO

EM CENA NO TEATRO  
ARMANDO CORTEZ  
TERÇAS E QUARTAS-FEIRAS

**25 OUT** A **21:30**  
**29 NOV**

## F. Figurinos



*Figura 1. ELE e a MULHER  
Fotografia: Bruno Rondinelli.*

*Figura 2. a NORDESTINA  
Fotografia: Bruno Rondinelli.*

*Figura 3. a ADOLESCENTE  
Fotografia: Bruno Rondinelli.*



*Figura 4. o ENGATADOR e ELA  
Fotografia: Bruno Rondinelli.*



*Figura 5. ELA e o PROFESSOR  
Fotografia: Bruno Rondinelli.*

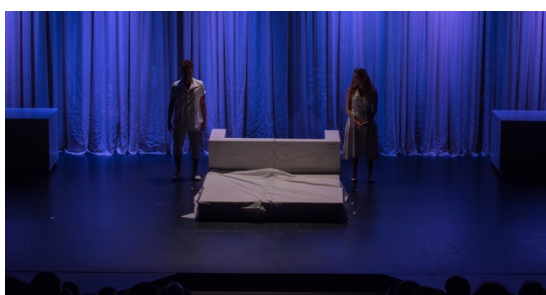


*Figura 6. o PRIMEIRO e ELA  
Fotografia: Bruno Rondinelli.*

## G. Cenário



*Figura 7:* Posição inicial dos blocos.  
Do prólogo à cena 2.  
Fotografia: José Correia.



*Figura 8:* Cama do casal.  
Da cena 3 à cena 6.  
Fotografia: José Correia.



*Figura 9:* Sofá dos relacionamentos.  
Na esquerda do palco, os relacionamentos d'ELE – da cena 7 à 7<sup>C</sup>.  
Na direita do palco, os relacionamentos d'ELA – da cena 8 à 8<sup>C</sup>.  
Fotografia: José Correia.



*Figura 10:* Momento em que estão separados.  
Fotografia: José Correia.



*Figura 11:* Encontro ao acaso no temporal.  
Cena 9.  
Fotografia: Bruno Rondinelli.



*Figura 12:* Telefonema de Natal  
Cena 10.  
Fotografia: Bruno Rondinelli.



*Figura 13:* O reencontro  
Cena 11.  
Fotografia: José Correia.



*Figura 14:* Fim Narrativo dos atores com a  
banda.  
Cena 12.  
Fotografia: Bruno Rondinelli.

## H. Desenho de Luz



RICARDO GUERREIRO  
Luminotécnico

ricardoguerreiro@yellowstarcompany.com

yellowstarcompany.com YellowStarCompany

Teatro Armando Cortez - Estr. da Pontinha 7  
1600-153 Lisboa - Portugal

## "NA BAGUNÇA DO TEU CORAÇÃO"

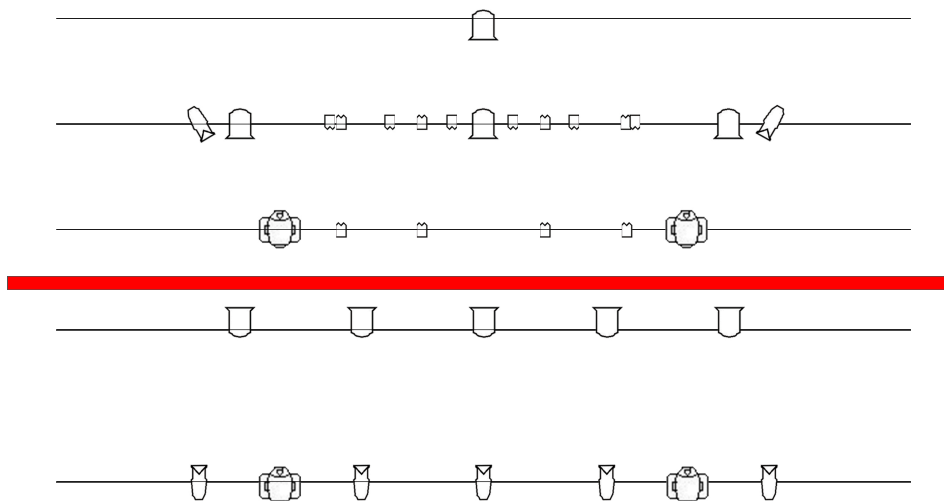
Venue: Teatro Armando Cortez, Lisboa  
Designer: Ricardo Guerreiro

X 14 PAR LED

X 9 PC 1000W

X 7 RECORTE 750W

X 4 MOVING HEADS



## I. Rider técnico

### **Palco**

- Largura mínima: 12 mt
- Fundo Negro min.: a 9 mt
- Cortina de projeção min. a 7 mt
- Respetivas pernas e bambolinas
- Pano de Boca

### **Som**

- P.A. com potência adequada à sala
- 1 Mesa de mistura (min. 16 vias, de preferência digital)
- 1 Stage Box (min. 12 vias)
- 5 Monitores de palco (dos quais 2 para side fill)
- 3 microfones headset (preferência shnheiser, ou qualidade similar)
- 1 Kit Mic Contrabaixo
- 1 Kit Mic Bateria
- 1 Kit Mic Piano
- 2 D. I. BOX
- 1 Mic Shure SM57
- 20 Cabos XLR 5mt
- 1 cabo Jack macho – macho 5mt
- 2 cabos RCA – Mini jack
- 4 estantes
- 5 cacetas

### **Iluminação**

- 20 Canais Dimmer
- Mesa de iluminação
- 10 PCs 1000W
- 10 Recortes 1000W
- 14 PAR Leds
- 4 Robots Moving Head

### **Vídeo**

- Vídeo projetor com entrada HDMI adequado à sala

## J. Clipping do espetáculo

Este material foi recolhido entre 17 e 30 de outubro.

*Revista YVI online.* 17-10-2017

<https://www.revistayvi.com/pt/eventos/clowncare-iniciativa.html>

*Distrito Online.* 18-10-2017.

<http://www.districtonline.pt/cultura/724-estreia-25-de-outubro-21h30-na-bagunca-do-teu-coracao-a-partir-da-obra-de-chico-buarque>

*RTP.* “A Praça”. 20-10-2017.

<https://www.rtp.pt/play/p3026/e311649/a-praca/609801>

*Cultura de borla.* 22.10.17.

<http://culturadeborla.blogs.sapo.pt/estreia-25-de-outubro-21h30-na-5180621>

*Lux.* “Agenda de espetáculos e Exposições. 23-10-2017.

CISION

ID: 71806668

Lux

23-10-2017

Meio: Imprensa

País: Portugal

Período: Semanal

Âmbito: Sociedade

Pág: 90

Cores: Cor

Área: 15,17 x 15,29 cm²

Corte: 1 de 1



## ESPETÁCULOS E EXPOSIÇÕES



### “As Naus de Verde Pinho”

LISBOA  
Após o “Portugal por Miúdos”, de José Jorge Letria,

Vasco Letria cria agora este poético espetáculo sobre a travessia de Bartolomeu Dias pelo Cabo das Tormentas. No ano em que o autor e poeta Manuel Alegre recebe o maior dos prémios da Literatura – Prémio Camões – é, pela primeira vez, recriado no teatro pela Foco Lunar e de forma a cativar toda a família. No Museu Nacional de Arqueologia, no Mosteiro dos Jerónimos. Domingos, às 16h. Reservas: 916 762 706 / 931 764 975.

### “Por Falar Noutra Coisa”

VÁRIAS CIDADES

O primeiro espetáculo a solo de Guilherme Duarte, autor do blogue Por Falar Noutra Coisa, vai andar por aí, por várias cidades do país. Durante uma hora, o comediante promete fazer o público rir com o seu humor carregado de ironia e sarcasmo, onde

falará de várias e até diversas coisas. Guilherme Duarte diz que “é possível que haja momentos de hip hop, feitos por um gajo que apesar de ser da Buraca, é branco, não tem flow nem qualquer ouvido musical. É, ainda, possível que contenha vestígios de nozes e humor ofensivo, que pode causar alergia a pessoas que se ofendem por tudo e por nada”. [www.ticketline.pt](http://www.ticketline.pt)



### “Carminho Canta Jobim”

LISBOA E GUIMARÃES

A 30 de novembro no Meo Arena, em Lisboa, e a 2 de dezembro, no Multiusos de Guimarães, Carminho dará dois concertos únicos e irrepetíveis, que contam com a participação de Marisa Monte, e que encerram a digressão “Carminho Canta Jobim”. O disco que agora chega aos palcos, começou a ser desenhado em 2016, quando, a convite da própria família de Tom Jobim,

Carminho aceitou mergulhar no cancionero do compositor. A cantora, que nasceu no meio das guitarras e vozes do fado, é hoje uma voz aclamada, dentro e fora de Portugal.



### “Na Bagunça do Teu Coração”

LISBOA

A partir da obra de Chico Buarque, “Na Bagunça do Teu Coração”, dois atores, Ricardo de Sá e Carolina Puntel, interpretam oito personagens numa peça que está quase a completar 20 anos. A primeira montagem foi em 1998, encenada por Bibi Ferreira, tem por base 22 canções do músico brasileiro e apresenta no seu repertório tanto músicas de sucesso como outras menos conhecidas do grande público. Estreia dia 25 de outubro, às 21h30, no Teatro Armando Cortez, em Lisboa. Com música ao vivo. Entre €12 e €15. [www.ticketline.pt](http://www.ticketline.pt)

Jornal de Notícias. “JN recomenda”. 24-10-2017

CISION  
ID: 71677899

Jornal de Notícias  
24-10-2017

Melo: Imprensa  
Púb: Portugal  
Púb: Diária  
Ambiz: Informação Geral

Pág: 99  
Cores: Cor  
Área: 8,83 x 29,71 cm²  
Cotas: 1 de 1

JN recomenda



**CINEMA O Castelo de Vidro**  
Realizador: Destin Daniel Cretton. Com: Bri Larson, Woody Harrelson e Naomi Watts. Duração: 127 m.

Uma jovem atinge a maioridade numa família disfuncional de homens incomformados, com uma mãe que é uma artista excêntrica e um pai alcoólico, que tenta despertar a imaginação das crianças com a esperança de que se abstraiam da pobreza em que vivem... Um drama social intenso e de natureza autobiográfica. IA.



**CONCERTO Quarteto Verazim na Casa da Música**

A Casa da Música recebe hoje o Quarteto de Cordas residente do Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim. O grupo, constituído por Diogo Coelho no 1.º violino, Mano Sérgio, no 2.º violino, Fábio Vidago, na Viola d'arco, e Ana Luísa Marques, no violoncelo, já interpretou obras de autores conhecidos como Beethoven, Debussy e Brahms.  
Local: Casa da Música, Av. da Boavista, 694-610, Porto. Tel.: 229 120 220



**CINEMA Princesa no Teatro Avelãs**

O filme de Tali Shalom-Ezer "Princesa - O lado oculto da família" - está hoje em exibição no Teatro Avelãs, em Aveiro. O enredo conta a história de uma jovem de 12 anos, Adair, que é abusada pelo namorado da mãe. O drama de 2014 marca a estreia na realização da israelita Tali Shalom-Ezer, que até agora só tinha feito curtas e médias-metragens.  
Local: Teatro Avelãs, Rua Sá da Bandeira, 1, Aveiro



**TEATRO "Na Bagunça do teu coração" no Teatro Armando Cortez, em Lisboa**

O Teatro Armando Cortez recebe hoje, em musical "Na bagunça do teu coração". A história é contada a partir das cartas de Chico Buarque (na foto). Uma comédia romântica que conta a vida de um casal durante um ano, no qual passam por vários encontros, desencontros e reencontros, até que surge o inesperado final feliz.  
Local: Teatro Armando Cortez, Estr. da Penitente 7, Lisboa

**EXPOSIÇÃO "Também nós" no Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto**

Também nós está a decorrer até dia 26 de novembro, no Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto. No evento estão patente uma exposição produzida ao longo da concretização de vários projetos cinematográficos, misturas de filmes de cinema de animação realizados por alunos. A exposição tem como objetivo questionar o papel da arte e do cinema no meio escolar.  
Local: Museu Nacional Soares dos Reis, Rua D. Manoel II, 44, Porto. Tel.: 22 339 3770



SIC Notícias. “Edição da manhã. 24-10-2017.

”<http://sicnoticias.sapo.pt/programas/edicaoamanha/2017-10-24-Na-Bagunca-do-Teu-Coracao-a-partir-de-hoje-em-cena>

SIC Mulher. “Faz Sentido”. (14h15). 24-10-2017.

<http://sicmulher.sapo.pt/programas/faz-sentido/videos/2017-10-24-Faz-Sentido---Clips-de-24-de-outubro#2017-10-24-Hypersex>

Jornal O Globo. Rio de Janeiro. “Ancelmo Gois”. 24-10-2017.



SIC Radical. “CC All Stars”. às 14h15. 26-10-2017.

RTP 1. “Sociedade Secreta”. 29-10-2017.

Rua de Baixo. 30-10-2017.

<http://www.ruadebaixo.com/na-bagunca-do-teu-coracao-30-10-2017.html>

C&H Revista online de cultura, lazer e viagens. “Teatro em geral”. 30-10-2017.

<http://canelahortela.com/na-bagunca-do-coracao-historia-amor-ao-som-chico-buarque/>

Jornal de Notícias. “JB recomenda”. 30-10-2017.

CISION

ID: 71973928

Jornal de Notícias

30-10-2017

Meio: Imprensa  
País: Portugal  
Período: Diária  
Âmbito: Informação Geral

Pág: 42  
Corre: Cor  
Área: 8,62 x 29,42 cm²  
Corte: 1 de 1



**JN recomenda**



**CINEMA Thor: Ragnarok**  
Realizador Taika Waititi **Atores** Chris Hemsworth, Tom Hiddleston, Cate Blanchett **Duração** 130 min

Thor encontra-se preso do outro lado do universo, sem o seu martelo poderoso, vendo-se numa corrida contra o tempo para voltar a Asgard e para Ragnarok e impedir a destruição do seu mundo e o fim da civilização Asgardiana, que se encontra nas mãos de uma novo e poderosa ameaça, a implacável Hela...A.





**CONCERTO Peter Evans na Casa da Música**  
A Casa da Música recebe hoje o trompetista Peter Evans, uma referência do jazz mais experimental. O músico utiliza a improvisação livre como uma ferramenta de composição, explorando as possibilidades simultâneas de afirmação individual e de desenvolvimento colaborativo.  
**Local** Casa da Música  
Av. da Boavista, 604-610, Porto  
Tel.: 229 129 229

**TEATRO Na Bagunca Do Teu Coração em Lisboa**  
A peça de teatro “Na bagunca do teu coração”, de Chico Buarque, está a partir de amanhã, no Teatro Armando Cortez, em Lisboa. A comédia musical conta a história de vida de um casal no período de um ano, durante o qual passam por vários encontros, desentendimentos e reencontros até que têm, por fim, o inesperado final feliz.  
**Local** Teatro Armando Cortez  
Estr. da Fronteira 7, Lisboa  
Tel.: 21 711 0095



**EXPOSIÇÃO Manuel de Oliveira na La Vie Porto**  
O Centro Comercial La Vie Porto Baixa expõe, até amanhã, mais de 50 caricaturas e cerca de 30 jornais e revistas sobre o cineasta Manuel de Oliveira. A mostra sobre Manuel de Oliveira aborda dois ângulos, publicações e humor, e contém uma seleção de recortes de revistas de cinema, nacionais e internacionais, com matéria sobre o cineasta e caricaturas elaboradas por carbonistas de todo o Mundo.  
**Local** La Vie Porto Baixa  
Rua de Fernandes Tomás, Porto  
Tel.: 22 203 7045



**CONCERTO God Save The Queen na Coliseu do Porto**  
Os God Save The Queen regressam ao nosso país para dois concertos. O grupo, conhecido por ter em palco muita energia, criatividade e originalidade, atua amanhã no Coliseu Porto. A melhor banda de tributo do Mundo aos Queen promete surpreender com a World Tour “Don’t stop me now”.  
**Local** Coliseu Porto  
Rua Passos Manuel, 137, Porto  
Tel.: 223 394 940

## K. Material Videográfico

Esta filmagem foi feita na estreia de Lisboa, dia 25 de outubro de 2017, no Teatro Armando Cortez.