

POR UM REINO

de

PATRICIA ZANGARO

TEXTO, PESQUISA E PRÁTICA TEATRAL

Marcos Alexandre
Sara Rojo

POR UM REINO

de

PATRICIA ZANGARO

TEXTO, PESQUISA E PRÁTICA TEATRAL

Marcos Antônio Alexandre
Sara del Carmen Rojo de la Rosa
Organizadores

POR UM REINO

de

PATRICIA ZANGARO

TEXTO, PESQUISA E PRÁTICA TEATRAL

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2000

Copyright © 2000 by
Marcos Alexandre e Sara Rojo

Capa, projeto gráfico
e editoração eletrônica:
Marco Antônio e Alda Durães

Revisão:
Ana Lúcia Esteves dos Santos

Ficha catalográfica:

Z29p.Ya-p

Alexandre, Marcos Antônio

Por um reino de Patricia Zangaro : texto, pesquisa e prática teatral / Marcos Antônio Alexandre, Sara del Carmen Rojo de la Rosa. – Belo Horizonte : UFMG/FALE, 2000.

68 p. : il.

ISBN: 85-87470-05-1

1. Zangaro, Patricia. Por um reino – Crítica e interpretação. I. Rojo, Sara. II. Título.

CDD : Ar862.4

AGRADECIMENTOS

- a Patricia Zangaro por permitir a tradução e montagem do seu texto pelo Mayombe e pela disponibilidade em nos conceder uma agradável entrevista, da qual extraímos idéias para a concretização desse trabalho.
- ao Grupo Mayombe pelo seu esforço para a realização da montagem de *Por um reino* e pelas valiosas contribuições para o estudo e a tradução.
- ao Departamento de Letras Românicas e, especialmente, ao Setor de Espanhol pelo apoio dado ao trabalho teatral do Mayombe tanto no nível teórico como prático.
- à diretoria da Faculdade de Letras por nos possibilitar a publicação deste livro.
- a Ana Lúcia Esteves pela presteza na realização da revisão.
- ao Centro de Extensão da Fale, que a partir de 1996 acolheu o Mayombe.
- a todas as pessoas que, de uma maneira ou de outra, apóiam nosso trabalho.

Marcos Alexandre e Sara Rojo

SUMÁRIO

Apresentação
Mayombe: seu encontro com
Patricia Zangaro e sua obra *Por um reino* 9
Marcos Alexandre e Sara Rojo

Montagem
A obra *Por um reino*
e a montagem do grupo Mayombe 11
Marcos Alexandre e Sara Rojo

Iluminação
Por um reino: por uma proposta
de iluminação da montagem 29
Wal Souza

Fotografias 33
Norma Hernández

Tradução 37
Por um reino de Patricia Zangaro
Marcos Alexandre, Jane D'Arc,
Graciela Ravetti e Sara Rojo

Apresentação

Mayombe: seu encontro com Patricia Zangaro e sua obra *Por um reino*

Marcos Alexandre
Sara Rojo

O grupo Mayombe surgiu em 1995 a partir de dois cursos optativos de teatro de caráter teórico-prático ministrados por Sara Rojo na FALE-UFMG, que culminaram com a montagem das peças *Decir Sí*, da dramaturga argentina Griselda Gambaro, e *Cinema Utopia*, do chileno Ramón Griffero. Em 1996, o grupo encenou *El Continente Negro*, do dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra. Com essa montagem, o Mayombe participou de um festival de teatro hispânico em São Paulo e começou a mostrar seu trabalho em teatros de Belo Horizonte. Em 1997, foi montada a peça *Saga Real*, de Graciela Ravetti (argentina, professora na UFMG) e, em 1998, *Fluxo Invertido*, de autoria de Denise Pedron e Graciela Ravetti.

Em 1999, o Mayombe optou pela montagem da peça *Por um reino*, da dramaturga argentina Patricia Zangaro. A obra foi escrita em 1991 e estreada em 29 de outubro de 1993 no “Teatro de La Campana”, Argentina, sob a direção de Graciela Spinelli. Falar da importância da montagem de *Por um reino* para nós, integrantes do Mayombe, é gratificante, porque cada projeto do grupo é um desafio que envolve novos questionamentos e reflexões.

Faz-se necessário ressaltar a importância da escolha desse texto de Patricia Zangaro, dramaturga cuja obra é reconhecida,

através de prêmios e publicações, não só na Argentina, como também em outros países. Entre os prêmios se destacam:

- “Premio Concurso de Teatro Semimontado” (Teatro Nacional Cervantes, 1990);
- “Mención en el Concurso de Dramaturgia Rioplatense Alberto Candeano” (Montevideú, 1990);
- “Premio Leónidas Barletta: Revelación autoral (FUNCUN, 1991)”;
- “Segundo Premio Nacional de Iniciación, 1987/1988”.

O interesse do Mayombe pela obra desta escritora se insere dentro dos objetivos que vêm direcionando o grupo: estabelecer uma ponte que ligue o Brasil à América-hispânica, difundindo a cultura hispânica e fazendo do teatro um ponto de encontro inter-cultural.

Este livro apresenta um estudo teórico que abrange desde o processo da tradução da peça até a pesquisa de produção da montagem. O estudo foi realizado pelos professores da UFMG Sara Rojo e Marcos Alexandre, que também são os responsáveis pela direção e assistência de direção, respectivamente, da montagem de *Por um reino*, em Belo Horizonte.

A estudante da Faculdade de Letras, Wal Souza, fez uma proposta de iluminação para essa montagem, da qual apresentamos um texto, produto de suas reflexões.

Norma Angélica Hernández Bernal, estudante de pós-graduação em geografia da UFMG e fotógrafa, contribuiu com o grupo fazendo uma pesquisa fotográfica da peça, da qual apresentamos uma mostra.

Finalmente, a equipe de tradução, que esteve constituída pelos professores da Faculdade de Letras Graciela Ravetti, Marcos Alexandre e Sara Rojo, e pela estudante do Mestrado em Estudos Literários, da referida Faculdade, Jane D’Arc, realizou uma intensa pesquisa cultural e lingüística, buscando colocar em evidência as nuances do texto original em português.



Montagem

A obra *Por um reino* e a montagem do grupo Mayombe

Marcos Alexandre
Sara Rojo

Quando o grupo Mayombe decidiu montar a peça *Por um reino*, decidiu igualmente fazer a tradução do texto para o português, uma vez que sempre queremos estabelecer novas formas de encontro entre a cultura hispânica e a cultura brasileira.

Por um reino já foi traduzido para o francês e publicado na França e agora, através dessa publicação, pretendemos difundir-lo em português. Segundo a autora, seu texto surgiu de uma cena original presenciada por ela quando caminhava pelas ruas de Buenos Aires: “una chiquita en medio de la basura en cuanto su madre recogía de allí alimento para comer”.¹ Presenciar essa cena pode ser lido como o *leitmotiv* que levou Patricia Zangaro a escrever sua obra, buscando naquela imagem as personagens de seu texto. Em 1991, tal cena era uma realidade pouco freqüente em Buenos Aires. Hoje, entretanto, faz parte da cidade sem comovê-la. A própria autora evidencia que “con los años se creó una coraza y las personas ya no sienten nada al ponerse frente a tal imagen.”²

¹ Entrevista realizada com a autora, 1999.

² Idem.

Ao definir a equipe que traduziria a obra (dois brasileiros, duas hispanas), começamos a pensar nas estratégias para levar a cabo tal tradução. Obviamente, era imprescindível estabelecer um diálogo com a obra original. A primeira pergunta que nos veio a mente foi: que pretendemos com a tradução desse texto? Depois de muita discussão, concluímos que nossas estratégias básicas seriam:

- 1) realizar, mediante a transferência lingüística, a primeira aproximação contextual na elaboração da montagem;
- 2) reproduzir a liberdade lingüística das personagens na língua dos atores para produzir uma introspecção textual;
- 3) oferecer novas ferramentas para o trabalho das personagens e para a discussão do texto durante o processo de criação da montagem.

Segundo Walter Benjamin, “a tradução é uma forma. Para apreendê-la deve-se retornar ao original. Pois nele está encerrada a lei de sua traduzibilidade.”³ É justamente essa traduzibilidade que nos possibilita ver no original caminhos que nos conduzam a sua tradução, a sua sobrevivência histórica. Estamos de acordo com o autor quando ele diz que “a tradução tem por fim exprimir a relação mais íntima entre as línguas. A tradução não pode, por si só, manifestar e restituir essa relação atualizando-a seminal ou intensivamente.”⁴ A essa afirmação, acrescentamos que cabe ao tradutor questionar seus princípios culturais e históricos para poder conseguir com que seu texto seja um “reflexo” do original, ainda que esse “reflexo” seja modificado, uma vez que as palavras mudam, que o sentido está sempre sujeito à modificações e questionamentos com o decorrer dos tempos.

Quando nos referimos à tradução de textos dramáticos, surgem algumas inquietações. A primeira, e talvez a mais importante, nos remete à questão da linguagem com sua dupla dimen-

³ BENJAMIN, 1992. p. VI. (o grifo é nosso)

⁴ Op. cit. p. IX.

são: a de texto escrito e a de texto falado. Esse mesmo aspecto pode ser observado com a poesia: muitas vezes, o poema só adquire dimensão poética quando é declamado. Com isso, queremos enfatizar que é imprescindível para o tradutor de textos teatrais ler todo o texto em voz alta antes de traduzi-lo, reconhecendo toda a dimensão das falas. Dessa forma, é estabelecida uma primeira aproximação com o texto – seu léxico, tempo, espaço, tom, etc. Assim, ler o texto em voz alta possibilita ao tradutor marcar o ritmo da obra, facilitando, depois a sua tarefa, quando da execução da tradução. Em *Por um reino*, decidimos manter, sempre que possível, a marcação rítmica da dramaturga ainda quando esta reflita uma utilização de pontuação pessoal. Essa opção se justifica na medida em que entendemos a pontuação como marca da oralidade presente no texto escrito para o teatro. O fato de usar ou não uma vírgula, reticências, um ponto final, na nossa visão do texto em português tem como objetivo reproduzir o “desembaraço” lingüístico que é peculiar ao texto desta dramaturga.

Uma outra preocupação diz respeito à opção pela tradução dos nomes próprios. Os tradutores, algumas vezes, decidem mudá-los buscando uma aproximação com o público alvo. Este procedimento foi, em parte, utilizado por nós na tradução de *Por um reino*, onde as únicas personagens que tiveram os nomes traduzidos foram *Antonio El Rapiña* (*Antonio O Rapina*) e *Tatita* (*Paizinho*). Isso porque queríamos chamar a atenção do público brasileiro para os significados presentes nesses nomes.

Raquel L. M. Alvares, ao distinguir tradução de adaptação do texto dramático, nos diz:

El término **adaptación**, suele identificarse con un cierto tipo de trasvase interlingüístico en el que algunos elementos culturales han sido tratados de forma específica. Se referiría al proceso por el que un texto extranjero se adecúa a un determinado país, público o época, tanto en lo referente a cuestiones lingüísticas como culturales.⁵

⁵ ALVARES, 1994. p. 25 – o grifo é da autora.

Ao traduzir *Por um reino*, tivemos problemas para aproximar o texto em espanhol de seu correspondente em português porque a autora, além de usar a linguagem coloquial argentina, coloca em seu texto, gírias locais de Buenos Aires. Mesmo tendo na equipe de tradução uma argentina e uma chilena, tivemos dificuldades para encontrar os termos apropriados. Daí, a necessidade de pesquisar, de voltar-se para as línguas maternas, de buscar em nossas culturas e em nossas histórias um termo que se adequasse às duas línguas, que pudesse colocar em diálogo nosso lugar de enunciação com o da autora, a língua falada e reproduzida nas ruas de Belo Horizonte, que e apesar de apresentar traços comuns com a espanhola, é diferente. Este processo significa, de certa forma, apropriar-se do estrangeiro.

Ao trabalharmos com a linguagem no texto teatral tentamos manter uma “fidelidade” ao original. Trabalhando com a noção de diferença (de suplemento), recriamos um novo texto que, por sua vez, tem um vínculo permanente com o “original”. Um novo texto que por si, como a língua, tem a intenção de significar, de convergir em uma só cultura, transparente e tão fidedigna quanto o original, sem ofuscá-lo, mas sim complementá-lo. Otávio Paz nos diz:

O ponto de partida do tradutor não é linguagem em movimento, matéria prima do poeta, mas a linguagem fixa do poema. [...] Sua operação é inversa à do poeta: não se trata de construir com signos móveis um texto inamovível, mas de desmontar os elementos desse texto, pôr os signos de novo em circulação e devolvê-los à linguagem.⁶

Octavio Paz se refere, aqui, ao papel do tradutor de poemas. Suas palavras, entretanto, podem ser aplicadas no contexto que nos interessa. O poema pode ser relacionado, aqui, com o texto teatral original que é adaptado para a linguagem do teatro e esta tradução requer do tradutor/adaptador a capacidade de lidar com o domínio da palavra, dos acontecimentos, do tempo e do espaço,

⁶ PLAZA, 1987. p. 97.

criando novos códigos que contemplem o lugar de enunciação do texto reescrito sem deturpá-lo, mas, ao contrário, resgatando em nossa língua, a língua do outro.

Entendemos a língua também como uma forma de estabelecer o diálogo entre texto e contexto, e para tal foi necessário vincular a linguagem “desavergonhada” do texto com formas de linguagem desses setores em Belo Horizonte (moradores de rua, mendigos, etc.) estabelecemos as relações de poder também através da linguagem, entre aqueles que sustentam as decisões e aqueles que as acatam. As personagens masculinas são as que constroem as estratégias de sobrevivência; por isso falam português, que é a língua dominante em nosso lugar de enunciação. A personagem feminina, assumindo sua condição subalterna entre os marginais, fala uma língua estranha mas não incompreensível – o espanhol. Isso permite trabalhar a questão genérica e fálica a partir do código escolhido.

Com essas afirmações, queremos reforçar que o texto em si necessita ser lido no contexto de sua situação de enunciação, observadas suas características intertextuais em relação à cultura na qual ele está inserido. Neste sentido, temos que levar em consideração que a tradução para teatro⁷ não deve ser considerada como uma simples decodificação lingüística, mas sim, antes de tudo, como uma decodificação semântica, estilística e, sobretudo, cultural. Queremos enfatizar que o texto é apenas um dos elementos da representação, porém dentro do contexto teatral e da tradução é nele que se situa um grande número de dimensões ideológicas, culturais e etnológicas que deverão ser colocadas no palco para que o mesmo possa parecer “visível” (susceptível de ser concretizado no cenário pelos atores). Isso nos permite apropriar-nos das palavras de Patrice Pavis quando ele conclui a respeito dos problemas da tradução para a cena:

⁷ Estamos nos referindo à tradução teatral, entretanto os pontos abordados também devem ser considerados quando estivermos lidando com qualquer tipo de tradução literária.

... A esta inquietante circularidad se le viene a agregar el hecho de que la traducción para el teatro nunca está donde uno espera que esté: no está en las palabras, sino en el gesto; no está en la letra, sino en el espíritu de una cultura, inefable pero omnipresente.⁸

Em relação à montagem, assim que o grupo deliberou quais seriam as prioridades do trabalho, passamos a buscar a fundamentação para executá-la. Percebemos, que com a montagem de *Por um reino*, o Mayombe quer desenvolver um projeto em termos multiculturais, sendo que as bases teóricas surgem do resgate das formas teatrais históricas e intertextualidades propostas pelo texto: a *picaresca*, o *esperpento*, o *grotesco argentino* e *Shakespeare* assim como, da teorização própria desenvolvida pelo grupo em seu conjunto e das atividades realizadas com o objetivo de contextualizar essas formas no âmbito da realidade de Belo Horizonte.

Em relação à vinculação do *esperpento* com a sociedade atual, entendemos o mesmo que Victoria Martínez:

“Creemos válido pensar, por una parte, que lo que reflejan los esperpentos valleinclanianos de la España finisecular, sirve como reflejo de nuestra situación. Los esperpentos reflejan una sociedad en crisis, que permite y alienta la supervivencia de los más aptos – y los más aptos suelen ser los más inescrupulosos”.⁹

O expressionismo estabelece um diálogo com o *esperpento* na deformação em direção ao feio. As pinturas de Velázquez e Goya nos permitem situar seus antecedentes. O claro-escuro está presente nessa estética e não só no que se refere à presença ou não da cor, como também na psicologia das personagens. Acreditamos que essas características deveriam fazer parte do processo de concepção da montagem.

⁸ SCOLNICOC & HOLLAND. 1991. p. 62.

⁹ MARTÍNEZ, <http://www.ucm.es/info/speculo/nemero10/bautista.html>

Sobre a *picaresca* podemos dizer que o *pícaro* não nasceu como uma ficção literária, mas como pertencente a uma realidade social concreta e vinculada a um momento determinado da vida europeia. No contexto histórico, essa figura está inserida em um momento chave, não só para a Espanha como também para todo o mundo ocidental. O período é o da Contra-reforma, do apogeu do mercantilismo, do absolutismo, da depressão da Igreja Católica que buscou de todas maneiras defender seus interesses questionados pela Reforma. A Igreja estava envolvida em um “mar de corrupção” e por isso se mostrava mais preocupada com os bens materiais que com a espiritualidade de seus seguidores. A negociação da fé que se dava sob a cobrança de taxas e vendas de indulgências trazia insatisfação a todas as classes sociais. A repressão política, social e religiosa na Espanha era muito intensa e vinha acompanhada das dificuldades financeiras vividas pela população.

Percebemos que ao tratar de temas tão presentes no cotidiano da sociedade espanhola da época, o romance *picaresco* estabelece um diálogo entre realidade e literatura. Por isso, dizemos que o *pícaro* não é uma particularidade do século XVI, podendo ser entendido como um conceito de caráter universal estendido no espaço e no tempo. Assim sendo, pode-se afirmar que a sociedade que é retratada no romance *picaresco* existiu em todas as partes e em todas as épocas. Isso nos leva a associar as personagens da obra de Patricia Zangaro com a figura do *pícaro*, pois sabemos que em nossa sociedade atual (brasileira e/ou argentina) também vivemos problemas sociais provenientes de um sistema político segregador, onde se privilegiam alguns setores da sociedade enquanto outros são deixados de lado. Em *Por um reino*, alguns traços da figura *picaresca* surgem através das personagens *Tatita/Paizinho* e *Antonio*, mostrando a luta de “duas forças opostas” susceptíveis de existir na cidade: os mendigos e os ladrões, que disputam entre si a posse de um mesmo território. Dentre os motivos que nos levaram a associar a figura do *pícaro* à obra, podemos destacar:

- a) O pícaro supõe uma ruptura ou degeneração do herói clássico. Não é o herói literário da antiguidade, aquele protagonista que traz as virtudes físicas e morais inerentes a seu nome. A imagem que surge quando analisamos alguns traços de *Antonio* e *Tatita/Paizinho* é exatamente a de duas personagens que, a seu modo, lutam pelo domínio sobre o submundo da cidade. *Tatita/Paizinho* era quem detinha o “controle”, até a chegada de *Antonio*:

“¡El diablo! (*Arrojándose sobre El Rapiña y pateándolo con saña*) ¡Esta mierda les robó el pan de la boca! ¡Por esta rata tuve que apretar los dientes cuando lloraban de hambre y frío! Pero ya se acaba el reino del bandido, hijos míos... Por fin vuelven los tiempos de la caridad...”¹⁰

- b) A vida da personagem pícaro apresenta, em grande parte, certo determinismo como nos mostra Emilio Carrilla na Introdução ao *Lazarrillo de Tormes*:

“La vida del pícaro está impulsada desde sus primeros años por estos dos ejes fundamentales: *el hambre y el engaño*. Mejor dicho, el hambre que la vida minúscula e irregular le presenta, trata de vencerla con el engaño. [...]”¹¹

No decorrer da peça, notamos que as personagens já estão determinadas mesmo antes de nascer. Inclusive *Tatita/Paizinho* marca fisicamente cada “cria” visando a causar piedade para conseguir alimento. Está claro, a partir desta leitura, que essa estética do romance *picaresco*, e em certa medida da peça *Por um reino*.

- c) Os romances *picarescos* empregam uma linguagem clara, precisa e popular. Refletem com sagacidade, humor e ironia as misérias de uma sociedade castigada pelas crises econômicas e atormentada pelos preconceitos sociais. A peça apresenta essas características e, em nossa montagem, essa lingua-

¹⁰ ZANGARO, 1997. p. 72.

¹¹ CARRILLA, 1995. pp. 67/68.

gem será trazida para o contexto da realidade brasileira/ belorizontina, já que no trabalho de tradução do texto para o português, buscamos as particularidades da língua portuguesa, fazendo uso da linguagem da rua, própria de nossa cidade. Silvia Karina López, ao se referir à obra, utiliza a expressão “pornografia lingüística” (termo empregado pelo crítico Juan Carlos Martinini Real, a partir da leitura da peça). Segundo Silvia “la imagen de degradación física aparece fortalecida por el uso de un lenguaje degradado que acentúa especialmente la deshumanización de estos seres y su animalización.”¹² Essa linguagem pode ser percebida na fala de todas as personagens da peça, principalmente na de *Tatita/Paizinho* que levanta sua voz na defesa de seu espaço, de seu “lar”, demonstrando que tudo ao seu redor lhe pertence:

¡A fornicar, mis monstruos, mis quebrados! ¡A fornicar porque yo lo ordeno! ¿Para qué quieren ojos, brazos y malditas piernas! (*Se toca el miembro, grandilocuente*) ¡Esta es la única pierna que sirve, porque es la que hace caminar el mundo! Es la única que puede echar a andar millares de vidas sobre esta tierra infecta, millares de mutilados que se unan a mi corte, y hagan retroceder de espanto a la humanidad. (*Implacable*) ¡A fornicar, carajo, que quiero que alumbren lagartijas, ratas y culebras... mis hijos... mis siervos! ¡Yo voy a llevarlos hasta las puertas de la ciudad que será nuestra! Mis armas son nuestras llagas, muñones, pústulas y bocas mordidas por la lepra. Ante el horror de nuestros cuerpos se rendirán los que hoy gozan de amparo contra la naturaleza enfurecida.”¹³

Ainda em relação à linguagem, outro aspecto que trabalhamos é o humor negro na atuação, que, de uma certa maneira, aparece nas entrelinhas do texto da dramaturga. Sabemos que esse está presente no cotidiano da figura picaresca, que ganha

¹² LÓPEZ, 1997. p. 178.

¹³ ZANGARO, 1997. pp. 71-72.

sua vida jogando com os enganos que essa lhe oferece. Em alguns momentos do espetáculo, o humor estará presente na fala e atitudes de Fratacho que, apesar da situação de pobreza em que vive, está sempre sonhando em ser um cantor de tango.

- d) Diego Germán Huber diz que “o pícaro representa, no fundo, os desejos do povo de triunfar sobre o poderoso. Na sociedade medieval de Lázaro havia diversas utopias que traduziam os anseios do povo por uma vida melhor.”¹⁴ Isso nos remete também à obra *Por um reino*, onde *Antonio*, *Tatita/Paizinho* e sua prole são os representantes desse povo que tenta conquistar, por caminhos tortuosos, um espaço que lhes é negado dentro do sistema. Espaço ocupado por aqueles que realmente possuem o poder e que, muitas vezes, são os responsáveis pela degradação da identidade das personagens como as da peça de Patricia Zangaro, assim como pela violência que essa degradação implica. A montagem busca produzir um impacto revelando o que queremos esconder, “varrendo para debaixo do tapete”, tudo aquilo que não desejamos falar.

Em relação ao *grotesco criollo*, para entender o conceito devemos nos reportar tanto a sociedade argentina com seu projeto liberal iniciado no século XIX, como às características do teatro argentino e da sua evolução a partir das influências do teatro italiano (o humorismo de Pirandello) e de outras formas artísticas como o sainete: “El grotesco aparece como la interiorización del sainete. O si se prefiere, es la forma superior de contenido de una forma interior que, en este caso, representa el sainete”.¹⁵ Em relação à estrutura, o grotesco “desnaturaliza” o sainete e uma das formas de fazê-lo é através da linguagem. Essa idéia foi a que justificou, em grande medida, nossa pesquisa nessa área.

¹⁴ HUBER, 1996. p. 17.

¹⁵ VIÑAS, 1997. p. 11.

El pasaje del “lunfardo asainetado” al “lunfardo grotesco” implica, pues, el tránsito del mimetismo divertido de lo pintoresco a la expresión de una contradicción social. Ya no hay búsqueda costumbrista ni demostración regocijada del “subdesarrollo lingüístico”; no hay tampoco “antropologismo teatral” [...] Entendido así, el lunfardo se va recortando como una suerte de barroco. O, mejor aún, el grotesco – en tanto flexión o distorsión dificultosa y ornamental – puede interpretarse como el “barroco del sainete”: como queja, como agresión, como infracción del “equilibrio de la regla oficial”.¹⁶

Trata-se de uma forma artística com um ritmo de ruptura que estabelece uma analogia com uma determinada perspectiva ideológica: a denúncia de uma determinada unidade nacional inexistente e de formas de sobrevivência desumanas, perspectiva que podemos reconhecer na peça *Por um reino*. De certa maneira, podemos dizer que o grotesco “dramatiza la única posibilidad de sobrevivir situaciones invivibles”.¹⁷

Osvaldo Pellettieri diz, em relação a um dos mais importantes representantes do *grotesco criollo*, Armando Discépolo, algumas considerações que nos permitem tecer uma rede entre essa estética e a de Zangaro:

El motor de la acción aparentemente sentimental ha sido transgredido por Discépolo. Como en el “grotesco”, el triángulo sentimental – sujeto – objeto del deseo – opositor – es sólo un medio para probar ciertas tesis relativistas del autor: la simulación en la lucha por la vida, la imposibilidad de comunicarse con los demás y de cambiar su realidad vital.¹⁸

Finalmente, gostaríamos de fazer referência às conexões que estabelece o texto com duas peças de Shakespeare: *Hamlet* e *Rei Lear*.

¹⁶ VIÑAS, 1997. p. 64.

¹⁷ VIÑAS, 1997. p. 13.

¹⁸ PELLETTIERI, 1994. p. 86.

Com *Hamlet*, podemos aludir à problemática existencial do protagonista que se relaciona com a de *Tatita/Paizinho*, personagens que se sentem questionadas pelo peso da história, que exige deles uma conduta de força frente à problemática do poder. Lembremos que as duas personagens enlouquecem tentando responder às solicitações dos fantasmas dos Pais.

QUEEN: [...] O gentle son, 122
Upon the heat and flame of thy distemper
Sprinkle cool patience. Whereon do you look?
HAMLET: On him, on him! Look you, how pale he glares 125
His form and cause conjoined, preaching to stones,
Would make them capable. — Do not look upon me,
Lest with this piteous action you convert
My stern effects. Then what I have to do
Will want true color; tears perchance for blood. 130
QUEEN: To whom do you speak this? [...]
HAMLET: Why, look you there! Look how it steals away
My father, in this habit as he lived! 135
Look where he goes now out at the portal!¹⁹

Tatita, de rodillas sobre sus piernas entumecidas, mira obsesivamente el suelo.

El viento empuja el precario ventanuco y se arremolina dentro de la casilla. Tatita, desencajado, comienza a escarbar el suelo hasta desenterrar una calavera, ante cuya visión se inclina reverente.

TATITA: Tata... ¿Ha visto a mis hijos? Se acostaron con la panza llena... y se relamen de gusto... Pero no fui yo... ¡no!... Fue la rata, la mierda, el maldito!... El que nos robó el pan, ahora quiere robarnos la vergüenza con sus billetes roñosos de sangre... ¡Ai, tata, por qué me mira así, por qué me acusa (*Penitente*) Perdí a la ciudad, sí, perdí a la puta. ¡Escúpame, maldígame, québreme de nuevo las piernas si quiere! Pero la culpa es suya. Por haberse dejado comer por los gusanos. Por haberme dejado solo, y perdido. Padre, Tata, ¿por qué me abandonó? Ya no tengo

¹⁹ REINERT, ARNOTT, 1978. p. 148. (SHAKESPEARE. Act III, Scene 4)

fuerzas, apenas me derrumbo sobre los atrios con la mano extendida... ¿Se acuerda de cuando nos cogíamos la ciudad? ¡Aquel ejércitos de leprosos en todas las plazas, mercados y estaciones! Vomitábamos nuestra peste en todos los rincones. Y la puta nos largaba la limosna. Eran los tiempos de la caridad, Tata... Y nosotros éramos dueños del reino...²⁰

Ao compararmos as personagens *Tatita/Paizinho* e *Hamlet*, podemos fazer referência à fala clássica de *Hamlet to be or not to be*, e através dessa fala associar as outras personagens da peça *Por um Reino*, que buscam se encontrar no meio de um mundo fragmentado que não os contempla. *Pochi* e *Fratacho* são resultados dessa fração da sociedade que não queremos ver como evidencia a própria Patricia Zangaro. São personagens que vivem os momentos de suas vidas como se fossem os últimos, que têm sonhos, mas sabem da impossibilidade de concretizá-los: *Pochi* morre e deixa seu filho nas mãos de *Antonio*, certamente essa criança terá o mesmo futuro de *Antonio* – viver pelas ruas da cidade. Já *Fratacho*, depois da morte do pai, assume o seu tão sonhado “reino” e pode agora colocar a “cidade a seus pés”.

No que diz respeito ao *Rei Lear*, a intertextualidade se estabelece através da apresentação da problemática do poder no seio da família, enfatizando-se assim todos os aspectos tormentosos e pessimistas que envolvem os relacionamentos humanos. Silvio D’Amico diz:

Entre los grandes dramas de Shakespeare, nos quedaría por citar por lo menos *El rey Lear*. Es el más vasto, tormentoso y sublime; y también el más desesperado y pesimista. Porque en *Otelo*, en *Macbeth*, en el mismo *Hamlet*, el hombre lucha sobre todo con la maldad ajena, o con su propia debilidad; mientras que aquí todos los seres humanos son perseguidos por una fatalidad hostil que parece descender sobre ellos desde lo alto por una naturaleza horriblemente enemiga. La doble intriga de la obra propone un tema grandioso, el de las relaciones entre padres e hijos: ingratitud de los hijos, incomprensión de los padres; ley permanente y terrible.²¹

²⁰ ZANGARO, 1997. p. 64.

²¹ D’AMICO, 1954. p. 245.

Em relação a essa, como a todas as intertextualidades que pesquisamos para a construção da nossa montagem de *Por um reino*, é importante enfatizar que utilizamos só alguns aspectos, pois entendemos que estamos falando, ou fazendo teatro no Brasil, mais especificamente em Belo Horizonte, e esse lugar de enunciação está presente dialogicamente na concepção global do espetáculo assim como especificamente na atuação ou nas imagens produzidas. Como exemplo, durante a peça é projetado um vídeo de Belo Horizonte e suas múltiplas facetas.

Nossa concepção estética não se sustenta em um realismo stanislavskiano, ainda que sejam utilizadas técnicas de Stanislavski (nas linhas de memória, observação, trabalho textual, concentração, atmosfera criativa, subconsciente, comunhão), unidas a um trabalho que segue Schechner (nas linhas de improvisação, *performance*, ritual, ambiente, ritmo e tempo), Barba (nas linhas de equilíbrio, pré-expressividade e cultura) e Grotowski (nas linhas de gravidade, coluna motora, concentração e relaxamento, máscara facial, voz, respiração) para a construção das personagens. Pretendemos, através desses exercícios, conseguir improvisações e até mesmo marcações, que permitam criar uma forma teatral que coloque em diálogo as propostas do texto e o contexto da montagem, criando um fio condutor entre as diversas linguagens. Metodologicamente realizamos um processo de inversão na cidade. Esse estudo serviu para o processo de construção das personagens e para as imagens produzidas através do vídeo.

Essa concepção estética se conecta necessariamente com todos os aspectos da montagem. Dessa forma, a música é gutural e animalésca, nunca harmoniosa. A música entra em *off* nas cenas das imagens do vídeo, de atmosferas criadas a partir de situações dramáticas específicas ou da presença em latência d' *Os Pequenos Monstros*. O figurino não é realista, embora siga em alguns casos, como o de *Antonio O Rapina*, algumas marcações da autora; em outros, como o dos indigentes, poderá ser construído com resíduos. A maquiagem está em consonância com o figurino, funcionando quase como uma continuação do mesmo e tem a

característica de ser uma máscara que oculta o ator e revela sua personagem. Para isso, realizamos pesquisas relacionadas à construção das personagens e às intertextualidades assinaladas. A iluminação é a responsável pela criação dos espaços e atmosferas pois o cenário é mínimo: consiste de um espaço vazio nas primeiras cenas, dois tambores velhos alojados estrategicamente no palco e de lotes de jornais velhos que servem alternativamente como assentos, camas, lugar de tortura, etc. A luz revela e oculta produzindo a deformação *esperpéntica* a partir do ponto de vista estético. Para ilustrar nossa visão nesse aspecto específico, apropriamo-nos da estética de Antonin Artaud:

[...] é o ator, com seus gestos, seus movimentos e seu olhar, que estrutura o espaço e lhe dá vida.

Vejam os clowns, eles constroem o cenário com a direção de um olhar.

É necessário compreender o texto em sua cor e vê-lo em suas dimensões, seu nível, seu volume, suas perspectivas, sua específica densidade.

O cenário será estruturado pelas próprias personagens [...] por paisagens de luzes em movimento interceptando objetos e máscaras em perpétuo movimento.²²

Com a montagem de *Por um reino* e com a tradução do texto, o grupo Mayombe não espera resolver os problemas sociais que existem em Belo Horizonte ou em nosso país. Esperamos somente que a nossa tradução e montagem sejam um sinal. Estamos de acordo, mais uma vez, com Zangaro quando diz: “el artista no da respuesta. Yo vi y aquello me conmovió, el gobierno es quien tiene que dar la respuesta.”²³

Através de *Por um reino*, estamos questionando a função da memória, pois pretendemos com a tradução e a montagem

²² RATTO. 1999. p.59. [Entrevista a Raymond Cognat, publicada na revista *Comoedia* em 1923, *apud* Danièle Pauly, *Théâtre anné 20 - La rénovation scénique en France* (Paris: Norma Édition, 1995), p. 215.]

²³ ZANGARO. 1999.

do texto mexer com a memória do leitor/espectador, singularizar a leitura e estabelecer, então, uma função interativa na recepção das idéias do “outro”. O leitor/espectador poderá ampliar seu horizonte de expectativas e também seu universo transdisciplinar, uma vez que terá se confrontado com duas culturas distintas. A tradução, aqui, é vista como cultural, onde as idéias de cópia, traição, diferença, “estrangeiridade”, tradição, suplemento, língua, Babel, todas, filiam-se a um só objetivo: a necessidade de significar, de comunicar.

Dentre essas idéias merecem destaque:

- as de traição – porque ao se deparar com o texto do outro, o tradutor de uma obra teatral certamente vai valorizar aspectos que, na sua concepção teatral, são mais relevantes para a leitura ou para uma determinada concepção da montagem com a qual está trabalhando como referente hipotético. Dessa forma, o original poderá ser até “adulterado” para ressaltar algum elemento que mereça destaque segundo o ponto de vista do tradutor, seja esse lingüístico, semântico ou mesmo técnico, colocando em questionamento a noção de cópia e suplemento, visto que o texto receberá um outro “olhar” que poderá estar em consonância ou não com o original.
- as de diferença e de “estrangeiridade” – como marcas de aproximação e apropriação. O tradutor necessita apropriar-se do texto que lhe é alheio e fazer dele o seu. Se não há um “olhar estrangeiro” sob o texto do outro, não é possível a assimilação das idéias desse outro, não é possível marcar a diferença que, por ventura, pretenda (ou não) ser retratada, nem mesmo a idéia de manutenção da tradição advinda do original.
- as de língua, de Babel – que deve ser vista, aqui, na concepção do tradutor, não somente como o local para marcar a diferença, mas como a possibilidade de promover o reencontro entre duas línguas, entre duas culturas, no texto e no palco. Esse encontro pode ser harmonioso ou conflituoso, mas sempre dialógico.

Walter Benjamin ao se referir à tradução, nos fala da noção de *Fortleben*²⁴ (de sobrevivência), no sentido mais literal possível, enfatizando, em outras palavras, que a tradução funciona como a sobrevivência do texto, o “original é descanonizado, dessacralizado”, uma vez que o texto é reescrito, mantido em circulação e lido por diversas pessoas. Neste sentido, vemos a tradução não apenas como um modo de ler o original, mas como uma forma capaz de mostrar e revelar na outra língua até as falhas inerentes a esse original. Uma tradução que pressuponha significado e busque no leitor a necessidade de se fazer significar, que faça que as portas de uma língua não se fechem e aprisionem o tradutor no silêncio, mas sim possibilitem que ele e a sua tradução sejam vistos como um “eco” que sirva para manter vivo o texto no diálogo entre a semântica original e a que é adquirida através da tradução cultural.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDRE, Marcos; D'ARC, Jane e ROJO, Sara. Entrevista realizada com Patricia Zangaro. Buenos Aires, 07/08/1999.
- ALVARES, Raquel L. M. Traducción, Tradición y Manipulación: Teatro Inglés en España 1959-1990. León: Universidad de León/Lejona: Universidad del País Basco, 1994.
- BENJAMIM, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Karlheinz Barck. *Cadernos do Mestrado-UERJ*, Rio de Janeiro, n. 1, 1992.
- CAMPOS, Haroldo. Para além do princípio da Saudade – A teoria benjaminiana da tradução. In: *Folbetim – Folha de São Paulo*, 09/12/1984.
- CARRILLA, Emilio. *Estudios de literatura española*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1995.

²⁴ DE MAN. 1990. p. 150.

- D'AMICO, SILVIO. *Historia del teatro universal*. Buenos Aires: Ed. Losada, 1955.
- DE MAN, Paul. Conclusiones: La tarea del traductor de Walter Benjamin. *La Resistencia a la teoría*. (trad. Elena Elorriaga y Oriol Francés) Madrid: Visor Ediciones, 1990.
- GERMÁN HUBER, Diego. Ideologia e utopia em *Lazarillo de Tormes*. *Lazarillo de Tormes e a picaresca espanhola*. (org. Maria de Lourdes Martini). Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- LÓPEZ, Karina Silvia. Por un reino o la ley de la caencia: Una práctica de la recepción. *Teatro y margen*. Buenos Aires: Ediciones Amaranta, 1997.
- MARTÍNEZ, Victoria. *La esperpentización de la realidad en la cabeza del bautista*. Melodrama para marionetas, de Ramón Valle Inclán <http://www.ucm.es/info/speculo/nemero10/baustista.html>
- MELO MIRANDA, Wander. *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.
- PELLETTIERI, Osvaldo. *De Goldoni a Discépolo*. Buenos Aires: Galerna, 1994.
- PLAZA, Julio. *A tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, Brasília: CNPq, 1987.
- RATTO, Gianni. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.
- REINERT, Otto; ARNOTT, Peter. *Thirteen Plays - An Introductory Anthology*. Boston, Toronto: Little, Brown and Company, 1978.
- VIEIRA, Else Pires Ribeiro. *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. Tese de Doutorado Belo Horizonte: UFMG, 1992.
- VIÑAS, David. *Grotesco, inmigración y fracaso. Armando Discépolo*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.
- ZANGARO, Patricia. Por un reino. *Teatro y margen*. Buenos Aires: Ediciones Amaranta, 1997.



Iluminação

Por um reino: por uma proposta de iluminação da montagem

Wal Souza

As disputas acontecidas no mundo por reinos, pequenos ou grandes, não foram feitas, somente, sob os raios de luz forte. Muitas guerras foram travadas no escuro ou mesmo na sombra e na penumbra da fome, da dor, da penúria e da miséria. As disputas, ainda, podem ser divididas em duas: as que são feitas nos gabinetes políticos e as que são feitas nas ruas por soldados, ou melhor, por homens de carne e osso, e, nesta última, os que sobrevivem às guerras e às disputas de enormes reinos, ficam submersos nas suas disputas por espaços já cercados, já demarcados, já retalhados e nas suas guerras particulares. Considerando que a disputa particular de cada soldado desertor ou lacaio de cadáver é num (sub)lugar da guerra, e que lá se mata, se rouba, se constróem estratégias de vitórias. Essa guerras por espaços não está tão longe do nariz, dos ouvidos, da boca, do corpo mas está longe das vistas da cidade, que abaixa os olhos para não ver o que acontece. Longe das vistas dos cidadãos que fingem não ver a ferida crescendo, nem sentir o seu mau cheiro, enquanto as disputas (menores) avançam pelas ruas, com muletas e facas.

Os sentidos negados para perceber a invasão da rua por pessoas sem direitos são fundamentais para percepções do

mundo e, aqui, importantíssimos para o ingresso do espectador, não no teatro, mas na peça. Os elementos sensíveis têm o papel de puxar pela memória do observador que, guiado por esses elementos, passa a ocupar o espaço "diegético" da peça *Por um reino* com os atores. E sente, como cada personagem, as emoções de viver sozinho em uma rua imunda. Essa interação com o público visa à condução desse último para a mudança de espaço cênico, que acontece no fim da peça, quando alguns personagens entram pela tela de vídeo adentro criando um terceiro espaço, ele, o espectador, precisa construir vários elementos de percepção sensitiva, precisa estar atento as alterações de espaço para transitar, com o ator, pelos lugares cênicos da peça *Por um reino*. Para que possam acontecer as migrações que o levam do auditório para o palco e depois para a tela, é importante construir, no teatro, as sensações que se teria em qualquer rua de Belo Horizonte.

As sensações não são vividas só pelo sentido visual, como também pelo auditivo e o olfativo. Esses sentidos são os transportadores do público para cima do palco, rompendo com a opinião de que o espectador deve ficar sentado e quieto, enquanto o ator desfia o seu rosário. A idéia é de que o palco italiano seja invadido pelo corpo e pelo entendimento do espectador. No final da peça, esse espectador é, de novo, guiado, agora simplesmente pelo sentido visual, a transportar-se para dentro de uma tela de vídeo.

Os instrumentos cênicos tentam seguir essa orientação, que é a que norteia a direção da peça, com a expectativa de construir e propiciar a sensibilização do público.

A luz, elemento fundamental para a possibilidade de realização da cena dentro de um teatro de arquitetura italiana, tenta existir como um fenômeno artístico e não só um fenômeno óptico, como estamos acostumados a considerá-la. Lançamos mão do aproveitamento das sombras como recurso teatral e estético, pois sem luz direta, as linhas se atenuam e as fronteiras dos reinos se confundem, propiciando os choques. Com isso, as tensões vão aumentando até que uma mudança brusca aconteça;

nesse momento, a luz precisa estar firme, presente ou ausente, mas firme, revelando, como um novo levantar de cortinas, as intenções, removendo barreiras, diminuindo as distâncias.

As cores também são importantes nessa brincadeira de aranha, na qual a peça é a teia e o espectador é o emaranhado. A temperatura da cor pode sugerir muitas situações que aguçam a percepção do espectador, ou pelo menos, tentam conduzi-lo por um caminho que, normalmente, imagina já conhecer: o das sensações. Nessa peça, também se misturam o trágico, o dramático e o cômico e as cores não podem deixar de brincar com essas possibilidades de tons, sem esquecer a luta entre o claro e o escuro pela posse do espaço, mesmo com luzes quentes ou frias. Existem personagens fortes que dialogam com toda uma tradição dramática do teatro, ao passo que existem outras que suavizam a peça, com sua presença cômica, permitindo esses jogos na degradação da luz e na confecção do cenário-mapa, pois, como em toda guerra, a cartografia é fundamental, ainda mais quando se disputa um reino.

O mapa de luz visa a alertar o espectador para a cilada, ao mesmo tempo que é o seu maior condutor para ela. Além de construir esse mosaico sensitivo, está preparando-o para a intervenção da luz branca e forte da tela do vídeo, que se apresenta oito vezes no decorrer do espetáculo. Esse é um espetáculo multimídia, onde o espectador é chamado a contracenar, nas vivências mediáticas, com os atores/mendigos presentes no espetáculo. Esses seres que, muitas vezes, nem olham quando estão a caminhar pelas ruas de sua cidade, perdendo de vista as disputas que acontecem por reinos, no meio da sua cidade.

Essa experiência pode suscitar questões tanto a nível de espaço, quanto ao da relação com o outro. E a luz, como devassadora de olhares, vai misturando as impressões porque permite que, em espaços onde dois grupos sociais, tão diferentes, não se encontrariam, eles se achem, se meschem, se olhem e se convertam em homens iguais. Sendo com isso derrubadas todas as barreiras de espaços sociais, todos os homens são iguais aos reis, ladrões ou mendigos.

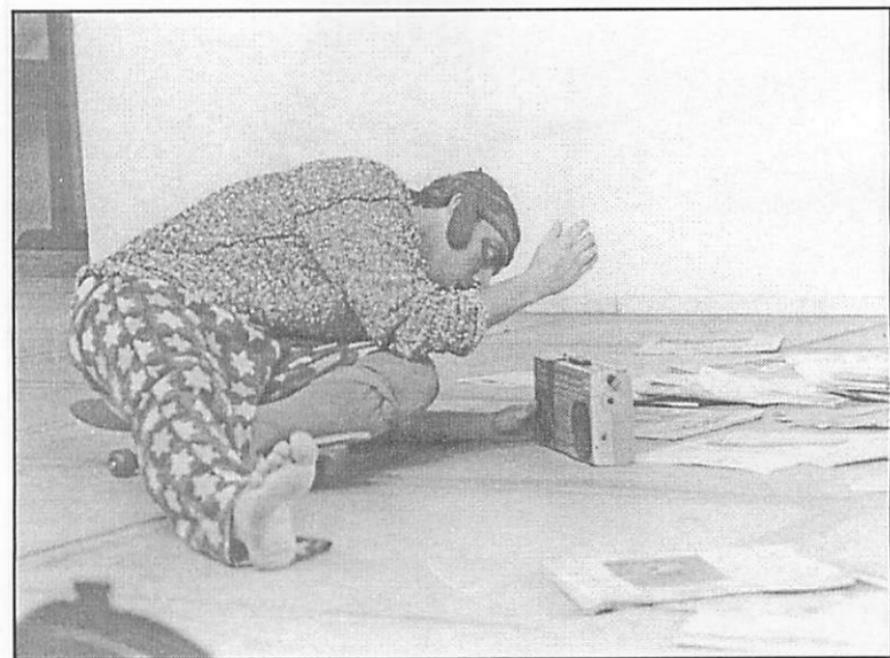
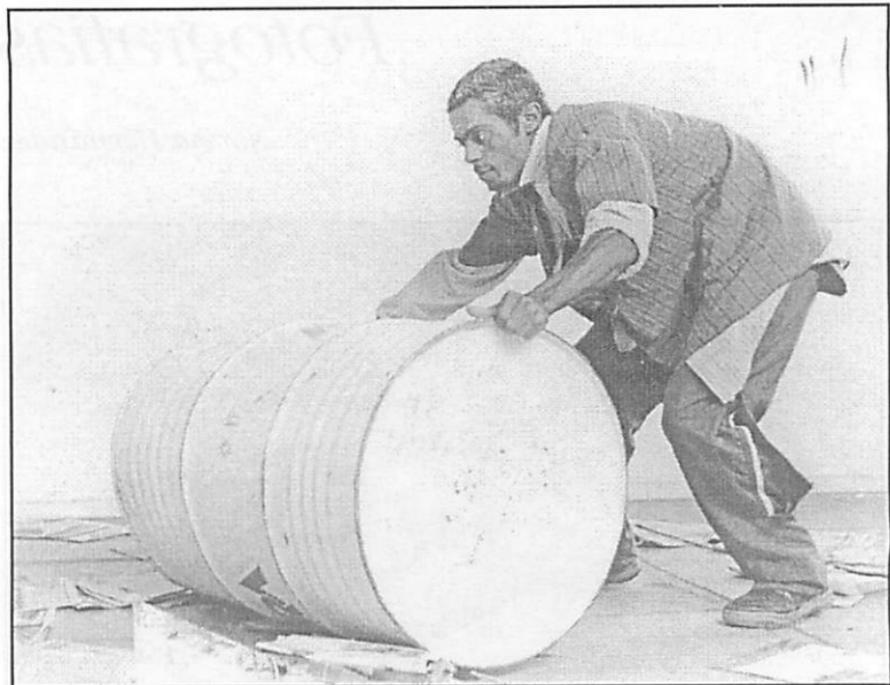
Essa é a perspectiva da equipe técnica da peça *Por um reino*: que os espaços se mesquem e que a diversidade de homens e lugares seja possível. Mas uma simples peça não tem a função de educar ninguém e, sim, através do teatro, apresentar outros espaços e levar outros problemas como os das ruas de Belo Horizonte e das pessoas que nelas vivem.



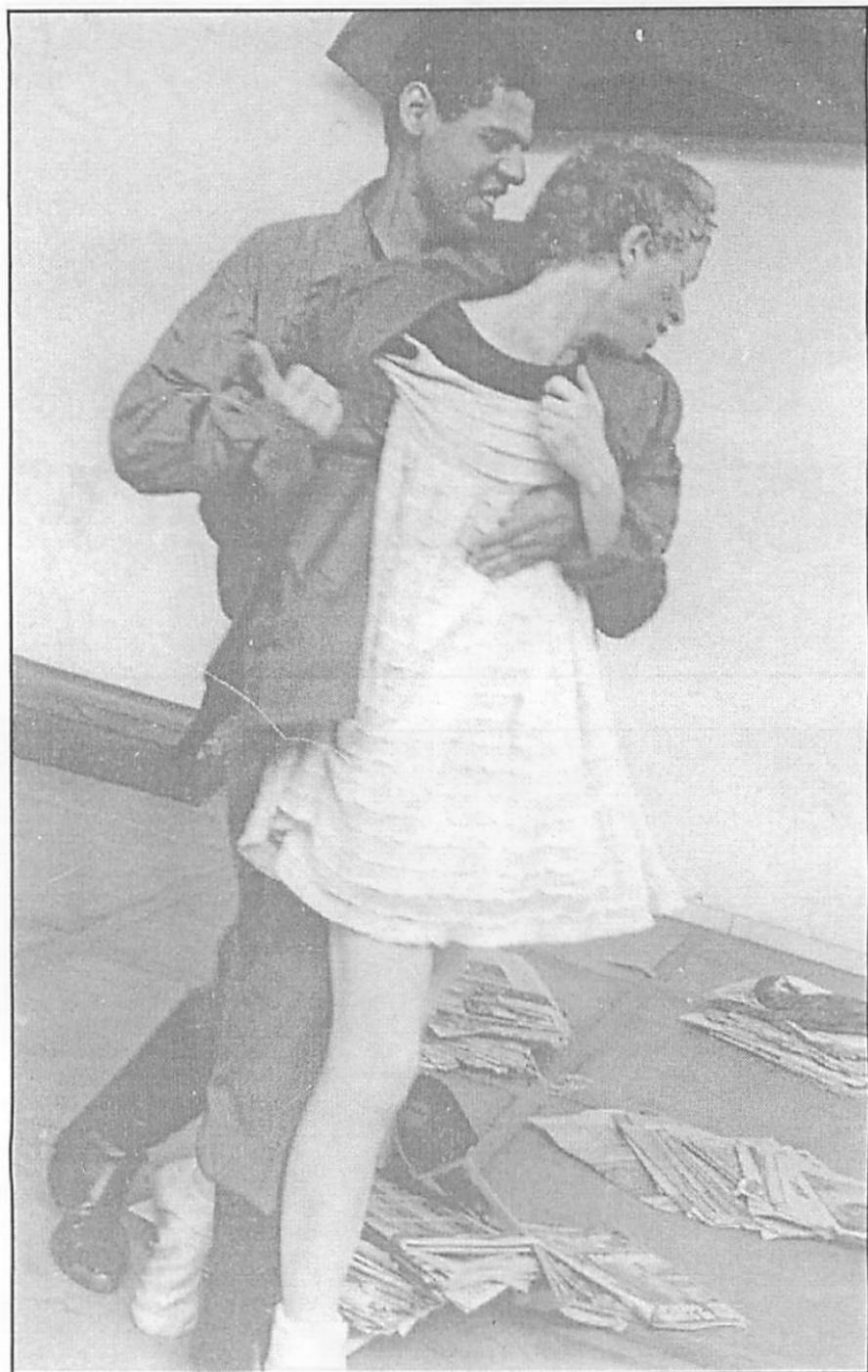
Fotografías

Norma Hernández









Tradução

Marcos Alexandre

Jane D'Arc

Graciela Ravetti

Sara Rojo

POR UM REINO

de

PATRICIA ZANGARO

POR UM REINO

de Patricia Zangaro

Por um reino estreou em 29 de outubro de 1993, no *Teatro de La Campana*, Argentina.

FICHA TÉCNICA DA MONTAGEM EM BELO HORIZONTE – BRASIL

PAIZINHO	<i>Bellini Milano, Ton Guimarães</i>
POCHI	<i>Jane D'arc, Sandra Maura</i>
FRATACHO	<i>Sandro Sigmund</i>
ANTONIO O RAPINA	<i>Marcos Alexandre</i>
OS PEQUENOS MONSTROS	<i>música de Juan Cristóbal</i>
Preparação Corporal	<i>Bellini Milano, Marcos Alexandre</i>
Música	<i>Juan Cristóbal, Bellini Milano, Ton Guimarães</i>
Figurino	<i>Wander Fernández, Bellini Milano</i>
Iluminação	<i>Mayombe, Ton Guimarães</i>
Maquiagem	<i>Wander Fernández, Bellini Milano, Sandra Maura</i>
Vídeo	<i>Mayombe, Wal Souza</i>
Cenografia	<i>Mayombe</i>
Assistente de Direção	<i>Marcos Alexandre</i>
DIREÇÃO	<i>SARA ROJO</i>

POR UM REINO

fábula em treze estampas



PERSONAGENS

PAIZINHO

A POCHI

FRATACHO

ANTÔNIO O RAPINA

e as vozes d'OS PEQUENOS MONSTROS

a Eduardo "Cholo" Ruderman

ESTAMPA PRIMEIRA

Encruzilhada de dois caminhos. À distância piscam os cartazes luminosos da cidade.

A sombra esfarrapada de uma mulher respira ofegante depois de uma longa peregrinação, e se aconchega atrás de uma árvore quando percebe a chegada de uma outra sombra. É Antônio O Rapina, que vem, febril e sem fôlego, procurando proteger-se da lua debaixo das árvores. Usa uma camisa de seda rasgada, calças de couro e as botas com espora sujas de barro. Antônio sacode as crinas e espreita a cidade distante. Seus dedos imundos, entulhados de anéis agarram o saque: uma bolsa com dinheiro, jóias entre mechas de cabelo e sangue. Antônio retira do cinto uma lata de cerveja que abre com os dentes e bebe com avidez; logo depois, limpa o suor com a manga da camisa, e está pronto para fugir quando descobre o vulto maltrapilho entre as sombras.

ANTÔNIO: *(Levando instintivamente a mão ao punhal)* Quem é?

O vulto mal se move e Antônio O Rapina desembainha o punhal, soberbo.

ANTÔNIO: Quando Antônio O Rapina fala, quer resposta.

MULHER: *(Com voz fraca)* ... Não tenho dinheiro...

ANTÔNIO: *(Excitado)* Uma fêmea! Está com sorte esta noite Toninho O Rapina... *(Antônio a apalpa, lascivo, e sob sua mão a mulher treme).*

MULHER: *(Agarrando o bolso da saia)* Eu só tenho umas moedas!

ANTÔNIO: *(Tratando de descobrir sua cabeça)* Quero te ver.

MULHER: Me matam se você me roubar a esmola!

Antônio consegue descobrir o rosto da Mulher entre os trapos que a cobrem, e dispara a rir ao perceber que ela é caolha.

ANTÔNIO: Que canhão minha filha! Quem te comeu esse olho?
Humm!!! a fome?

MULHER: *(Raivosa)* De fome tenho as tripas comidas, mais nada.

ANTÔNIO: *(Jogando-lhe um maço de notas)* Aproveita, coruja!

A Mulher aperta o dinheiro e olha Antônio com seu único olho, enfeitiçado.

ANTÔNIO: Cai fora, antes que eu me arrependa!

MULHER: *(Mostrando as pernas penosamente)* Não vai... cobrar?

ANTÔNIO: *(Dando palmadas no seu traseiro)* Vamos, coruja, não quero ter uma indigestão. *(Como a mulher ainda o olha)* Sai, vamos!

A mulher começa a se perder na noite, indecisa.

ANTÔNIO: *(Chamando-a)* Um conselho de Antônio: não estenda a mão, a não ser para empunhar uma arma!

A Mulher vira e o olha confusa.

ANTÔNIO: Que o diabo te abençoe, filha!

A Mulher desaparece na escuridão e Antônio dispara numa corrida, rápido como um duende.

ESTAMPA SEGUNDA

Interior de um casebre. Entre o caos carregado de sucatas e madeiras, destaca-se a figura de Paizinbo, um velho gigante de pernas com artrose e longos cabelos grisalhos. O cenho franzido e o rosto duro como um deus fundido em bronze, olha obstinado o chão de terra.

Abraçado a um rádio inaudível, Fratacho segue o compasso de um tango, as pernas desarticuladas como as de um boneco de pano.

Atrás de um biombo colorido gemem Os Pequenos Monstros, como Paizinbo gosta de chamar a sua prole e a prole de seus filhos.

PAIZINHO: *(Com a cabeça meio inclinada para o biombo)* Se não calam a boca hoje serão degolados... Fratacho!

Como Fratacho não escuta, Paizinbo lhe arranca com um chute o rádio.

FRATACHO: *(Arrastando-se para recuperar o rádio)* Justamente quando tocava um tango de Darienzo...

PAIZINHO: *(Feroz)* Manda eles calarem a boca, já disse!

Fratacho percebe as queixas dOs Pequenos Monstros.

FRATACHO: Estão com fome...

PAIZINHO: Que se agüentem! Quem quer comer, que se vire.

FRATACHO: Como se fosse fácil. Nem um puto copo de vinho cai do céu...

PAIZINHO: *(Temível)* Para que eu marquei vocês, seus inúteis!

Fratacho abaixa a cabeça, sombrio.

PAIZINHO: *(A Os Pequenos Mostros)* Silêncio, caralho!

Os Pequenos Monstros se calam. Silêncio de um templo.

PAIZINHO: Que mais que eu tenho que fazer para que aprendam a causar compaixão?

FRATACHO: *(Num sussurro)* Já não existe mais compaixão, Paizinho...

PAIZINHO: Olha que eu vou arrancar a sua língua!

Fratacho se encolhe como um bicho assustado.

PAIZINHO: *(Aplacada sua fúria observa o vazio, lúgubre)* Alguém me roubou a cidade... e eu aqui de braços cruzados...

A porta se abre e entra A Pochi, a mulher que cruzou seu caminho com o de Antônio O Rapina. Ao tirar o casaco comprido e esfarrapado, descobre-se sua avançada prenhez. Com as mãos trêmulas deixa o dinheiro que lhe entregara O Rapina aos pés de Paizinho. Fratacho se aproxima surpreso. Os três se inclinam, silenciosos e graves, como diante de uma imagem sagrada.

Os olhos de Paizinho se enfurecem repentinamente e dá um tapa na cara de A Pochi.

PAIZINHO: Você roubou.

A POCHI: *(Com um chiado de uma rata)* Foi um homem... Um homem que teve dó de mim... *(ainda enfeitiçada)* A coisa pior que um homem como esse pode sentir por uma mulher...

PAIZINHO: Dó?! *(Repentinamente exultante)* Todos os dias vocês tinham que me agradecer por aleijar vocês!

Paizinho começa a guardar o dinheiro na braguilha ante o olhar ávido de A Pochi e Fratacho. Finalmente, joga-lhes umas moedas e ri de como se arrastam para pegá-las.

A POCHI: Esta noite os meus filhos comem graças a Antônio O Rapina...

Ao escutar este nome, o riso de Paizinho se entenebrece.

PAIZINHO: Maldição!

ESTAMPA TERCEIRA

O casebre. Noite. O assobio do vento.

Os Pequenos Monstros roncam atrás do biombo.

Sobre um tapete de desperdícios, Fratacho e A Pochi fazem a rotina do amor, cheios de sonho e fúria.

Paizinho, ajoelhado sobre suas pernas entumecidas, olha obsessivamente o chão.

O vento empurra a janelinha precária e forma um redemoinho dentro do casebre.

Paizinho, fora de si, começa a escavar o chão até desenterrar uma caveira, diante da qual se inclina reverente.

PAIZINHO: Papai... Viu os meus filhos? Dormiram com a pança cheia... e se lambuzaram... Mas não fui eu... Não! Quem encheu suas tripas... Foi a ratazana, a merda, o maldito!... Aquele que nos roubou o pão, agora quer nos roubar a vergonha com seu dinheiro sujo de sangue...

Ai pai, por que você me olha assim, por que você me acusa! (*Penitente*) Perdi a cidade, sim, perdi a puta. Me cospe, me amaldiçoa, quebra de novo as minhas pernas se quiser! Mas a culpa é sua. Por ter se deixado comer pelos vermes. Por ter me deixado sozinho, e perdido. Pai, papai, por que você me abandonou? Já não tenho forças, só me desmonto nas escadarias das igrejas com a mão estendida... O senhor se lembra de quando fodíamos a cidade? Aquele exército de leprosos em todas as praças, mercados e estações! Vomitávamos a nossa peste em todas as esquinas. E a puta nos jogava a esmola. Eram os tempos da caridade, Papai... e nós éramos os donos do reino...

Fratacho ejacula sobre o corpo cansado da Pochi.

A POCHI: (*Empurrando-o para um lado, com um bocejo de fastio*) Me deixa... quando chegará o dia que um homem inteiro vai me comer!

PAIZINHO: *(Sombrio)*... Até que chegou o malandro com seus capangas armados até os dentes, para se meter em nossos cantos e roubar a bolsa com pistolas... Já não tem caridade, Papai... Agora a puta tem medo e raiva... E eu estou velho, muito velho, para recuperar um reino...

O vento ruge ao redor da cabeça exausta de Paizinho.

A POCHI: *(Como cuspiendo um sonho)* Um bom macho... que não lhe falte nada... como Antônio O Rapina.

Pela segunda vez o rosto de Paizinho se escurece ao escutar este nome.

PAIZINHO: Maldição!... Se eu tivesse força, Papai, se eu pudesse vingar os meus filhos antes que os meus ossos se juntem com os seus... Então, tenho certeza que seus olhos deixariam de me acusar... tenho certeza que o senhor estaria orgulhoso de mim... não é, Papai?

Os olhos de Paizinho procuram lunáticos, as pupilas negras da caveira.

Paizinho acredita sentir uma resposta e seu corpo treme, prazeroso, por uma gargalhada.

ESTAMPA QUARTA

Montinho de lixo na porta do casebre. Entardecer. A cidade brilha ao longe. Mais próximo, um espaço atravessado por fogueiras e ratazanas.

Fratacho, deitado sobre suas pernas inertes, rascunha um papel e arrotta sua embriaguez. Paizinho, de pé e ereto como um titã sobre o lixo, corta e lixa as bengalas e muletas de sua prole.

A Pochi arrasta um balde de água para limpar o banheiro.

PAIZINHO: *(Exibindo seu trabalho, orgulhoso)* Que bela muleta! *(mostra o ventre da Pochi)* Para o que vai chegar...

A POCHI: *(Irada)* Nem pense nisso!

PAIZINHO: *(Dando gargalhada)* Pobre Pochi! Sempre com frescura na hora de marcar a cria... *(Deixando de rir, atroz)* Mulher preguiçosa e mesquinha! Como toda fêmea. Pensa na feiúra dos filhos que vê com o seu único olho, mas não dá a mínima ao futuro da prole. *(Mostra a cidade distante)* Vamos chupar o sangue dos que têm misericórdia. Isso é o que você vai fazer, os seus filhos, e os filhos dos seus filhos.

A POCHI: *(Raivosa, repete para si mesma as palavras de Antônio O Rapina)* Nunca estenda a mão, a não ser para empunhar uma arma...

PAIZINHO: *(Como uma sentença)* Se for fêmea, vou arrancar a sua língua.

A Pochi treme, com temor reverente, afunda-se de novo na imundície.

FRATACHO: Ei Paizinho, escuta o tango que eu escrevi! *(Lendo um papel impregnado de gordura)*

“Aos meus cambitos:
Nas minhas noites de álcool e boemia,
Começo a beliscar as minhas pernas mortas,
e sonho que meus cambitos acordam,

que calço uns sapatos brilhosos,
e agarrando uma negra pela bunda
espalho a serragem de puro tango,
e que entre lustradinhas e rodopios
deixo os ossos sacolejando..."²⁵

FRATACHO: O quê o senhor acha, Paizinho?

PAIZINHO: *(Petrificado)* Bosta.

FRATACHO: *(Buscando entre seus papéis, com infantil ansiedade)*
Tenho outro... Escuta! Onde está? *(recita)* "Aos meus
pés..."

PAIZINHO: *(Furioso)* Para isso cortei os seus pés? Para escrever
versos de merda?

FRATACHO: *(Choroso)* Eu... tenho sonhos, Paizinho... Não custa
nada...

PAIZINHO: Então sonha. Mais de verdade! Para que você quer
pés casquentos? Se eu posso te dar uma cidade!
*(Misterioso, volta seus olhos remelentos em direção à
cidade distante)* Eu quero a cidade, toda a cidade, aos
meus pés.

Fratacho segue o olhar de Paizinho, com um sorriso idiota.

PAIZINHO: *(Febri)* Eu vou reconquistar o reino de meu pai...
Quando voltar os tempos da compaixão...

FRATACHO: Como eu gostaria que tivessem compaixão! Já
imaginou, Pochi? Eu podia ser o rei da cidade! *(Rindo
da sua embriaguez)* Fratacho, o rei entrevado do
tango! *(Tira A Pochi para dançar)*

A POCHI: *(Empurrando-o)* Me deixa em paz!

FRATACHO: *(Suspirando, ressentido)* Um dia desses eu te quebro
as pernas... Bela puta: tem cambitos e não gosta de
tango...

¹ Este tango foi escrito fazendo uso da gíria de Buenos Aires. Procuramos adaptá-lo
à linguagem coloquial brasileira.

ESTAMPA QUINTA

Noite. Vagão de Antônio O Rapina. Por fora, ferros oxidados de vagão em ruínas. Por dentro, o luxo maneirista de uma estrela: paredes forradas com papéis extremamente coloridos, tapetes com estampas de tigres, luz avermelhada, mesa de bar com whisky, enormes alto-falantes que espalham música flamenca.

Paizinho, escondido nas sombras, desliza-se furtivo até o vagão. Com maestria degola de uma só facada o cão de guarda e entra na semi-penumbra do vagão para encontrar Antônio que dorme profundamente. Sobre o dorso desnudo, uma grossa corrente de ouro. A braguilha aberta, e a calça molhada de álcool e sêmen. Antônio ronca sobre um leito de troféus femininos: calcinhas, sutiãs, meias, cintas de agressivas cores.

Paizinho caminha fascinado até Antônio e se detém ante ele, como diante de uma aparição.

PAIZINHO: Antônio O Rapina! Quanto caminharam esses olhos de velha raposa para conseguir te ver... Não é a sua beleza que ofusca, mas a negritude da sua alma...

ANTÔNIO: *(Mal abrindo os olhos, vencido pela embriaguez)* Venham com Antônio, filhas da minha alma, que ainda gozarei esses cuzinhos em flor!

Paizinho, aterrorizado, bate no Rapina, que cai e volta a roncar profundamente.

PAIZINHO: *(pálido de medo e raiva)* Você comeu um par de éguas, não Rapina? Bebeu até o último gole de pinga e de gozo... Que pena!... Que pena, Rapina, porque você já não vai mais poder fazer isso! A partir de amanhã eu fodo a grande puta, eu faço gemer a melhor égua. Eu volto a ser o rei da cidade!

Paizinho abre a braguilha, e jorra mijo sobre as peças femininas. Ri, com feroz satisfação, e começa a remexer em seus bolsos até encontrar o cabo com o qual o ata e o amordaça. Paizinho espreita a mesinha do bar, encoraja-se com um trago, e logo após carrega nas costas o homem que dorme. O gigante adentra na noite com o cigano nas costas, como um ladrão de crianças. Ao longe brilha a cidade.

ESTAMPA SEXTA

Um céu negro de papelão sobre um campo devastado. Raios e trovões, e um vento de furacão que ameaça arrancar de uma só vez o teto do casebre.

No horizonte aparece, fantasmagórica, a figura de Paizinbo, carregando sobre seus ombros Antônio, que dorme profundamente. Paizinbo afunda os pés no chão pegajoso e caminha contra o furacão até o casebre. Quando abre a porta, o vento o empurra para dentro e lhe arrebatada dos ombros o vulto, que cai ruidosamente. Paizinbo se volta furioso para a porta e a fecha com uma barra de ferro.

PAIZINHO: *(Com voz cavernosa)* Bem vindo à casa, malandro de merda...

Paizinbo se encosta, exausto, num canto.

PAIZINHO: Chegou a sua hora, Rapina... Eu volto a ser o rei!... Como quando vivia o Pai, nos tempos em que as coisas estavam no seu devido lugar: os senhores nas suas casas, e a gente se arrastando como vermes para morder suas consciências... Até que você chegou, capanga do lixo, com os seus cães armados e faminhos de sangue, e afastou eles de mim... roubou suas almas junto com a bolsa e eles já não dão mais nada. Já não existe a culpa. Nem mesmo o nojo para dar para gente! Exibimos nossas amputações, nossas pupilas secas, nossas pernas infeccionadas... e eles agarram os bolsos e olham dentro dos nossos olhos... podem ver a gente!... e cuspir o seu ódio sem um mínimo de vergonha... Chegou a sua hora, seu mão leve. Tudo volta a ser como era antes. E eu vou roer a alma dos senhores até ficar sem sangue.

Um relâmpago ilumina os olhos de Paizinbo. No meio do trovão se arrasta até a cama de Fratacho, agasalha-o e o beija na testa.

PAIZINHO: Dorme tranqüilo, meu filho. Seu pai volta a pôr um reino a seus pés.

Paizinho se aproxima da Pochi e a apalpa com lasciva ternura.

PAIZINHO: Outra vez as senhoras vão cobrir de oferendas a minha caolhinha! (*Voltando-se para o chão de terra, beato*) Até que enfim, Pai... Tudo volta a seu devido lugar.

ESTAMPA SÉTIMA

Noite de tormenta sobre o casebre.

A Pochi e Fratacho dormem. Por detrás do biombo roncam Os Pequenos Monstros. Paizinho, lunático, invoca a natureza de pé sobre seu catre destroçado. Antônio O Rapina acordou e seus olhos febris espreitam Paizinho detrás da mordaça.

PAIZINHO: Acordem, caralho, porque o Paizinho quer gritar e vocês têm que escutar! Porque vão me honrar como Deus manda, porque vocês não têm outro pai a não ser eu!

Fratacho e A Pochi rolam nos seus leitos, e mal se levantam, sonâmbulos.

PAIZINHO: A fornicar, meus monstros, meus aleijados! A fornicar porque eu mando! Para que querem olhos, braços e malditas pernas! (*Agarra o pênis, grandiloqüente*) Esta é a única perna que serve, porque é a que faz caminhar o mundo! É a única que pode fazer a gente fornicar, caralho, que quero que dêem à luz lagartixas, ratazanas e cobras... os meus filhos... os meus servos! Eu vou levar vocês até as portas da cidade que será nossa! As minhas armas são chagas, amputações, pústulas e bocas comidas de lepra. Ante o horror dos nossos corpos se renderão os que hoje gozam de amparo contra a natureza enfurecida.

Um raio ilumina o casebre e Fratacho e A Pochi se levantam aterrorizados quando descobrem o corpo do Rapina.

PAIZINHO: (*Rindo descaradamente da sua façanha*) Vamos fornicar, filhos meus... este e os de sua ralé não vão fazer isso nunca mais.

A POCHI: *(Incrédula)* Antônio...

PAIZINHO: O diabo! *(Jogando-se sobre O Rapina e o chutando com ira)* Esta merda tirou o pão de vocês! Por causa desta ratazana tive que engolir calado quando vocês choravam de fome e frio! Mas já acabou o reino do bandido, filhos meus... Até que enfim voltam os tempos da caridade... *(Repentinamente sério)* Amanhã, na primeira luz do dia, vou cortar pela raiz a maldição.

A Pochi corre instintivamente até Antônio O Rapina, mas Fratacho a alcança e se derruba sobre ela, disposto a cumprir as ordens de Paizinbo. Antônio O Rapina contempla Paizinbo, terrível como um Deus.

ESTAMPA OITAVA

Noite. Acalmou a tormenta.

Paizinho dormiu sentado, abraçando uma faca como se fosse um fuzil. Fratacho se arrasta até Antônio O Rapina, que recua alarmado. A Pochi espreita.

FRATACHO: E aí, sujeitinho, não vai dançar um tango? (*Ri, baba, e cospe*) Agora você está como Fratacho, eh? Bem fodido...

Fratacho, brincando, apalpa as pernas de Antônio e sobe até seu sexo. O Rapina tenta chutá-lo, mas as cordas o imobilizam.

FRATACHO: Não fica com tesão, sujeitinho... (*Apalpa-o*) Sobra esta outra perna: a que faz caminhar o mundo, como diz o Paizinho... (*Ri com vontade*) Viu como são as coisas? Agora Fratacho, o verme, vai ser rei... e até você gostaria de estar no meu lugar! Eu sempre quis ser rei, sabe? Sempre sonhei com o meu nome nos letreiros dos teatros, com luzinhas de cores: Fratacho, o rei do baile. E agora, vou conseguir... Embora no lugar do baile vão me dar uma cidade... e em lugar de *partenaire* esse exército de monstros que eu mesmo fabriquei com a minha única perna... (*Com resignação*) Bom... não se pode ter tudo na vida! Olha seu caso: até hoje não te faltava nada e no entanto, quando entrar um puto raio de sol por essa janela... (*Faz gesto de guilhotinar-lhe o pênis*) Zás! E vai cantar para Gardel... Vai cantar na casa do caralho... (*Agarra o sexo, desta vez violentamente*) Por que não aproveita agora, sujeitinho? O quê? Você não gosta?

Antônio geme furioso sob a mordança, e A Pochi se levanta, enfasiada.

A POCHI: Não toca nele, merda; senão o Paizinho te quebra as mãos!

Fratacho, assustado, volta até sua cama.

FRATACHO: Quando o Paizinho me entregar a cidade... ninguém vai se atrever a mexer com Fratacho!

ESTAMPA NONA

Todos dormem, menos Antônio O Rapina, cujo olhar alerta percorre uma e outra vez a escuridão do casebre, e A Pochi, que vigia da sua cama.

A Pochi se levanta silenciosamente, remexe a desordem que se amontoa sobre o colchão, e por fim encontra um restinbo de batom entre pedaços de algodão e sujeira. Pinta grosseiramente a boca, adivinhando os contornos na penumbra. Remexe a cabeleira oleosa. Tira os trapos, e acaricia lasciva sua esquálida nudez. Busca às apalpadelas uma lanterna, acende-a, e com um sorriso desdentado se desliza até O Rapina, e se deixa ver, remexendo-se de forma espectral. Ao vê-la, Antônio afoga um grito amordaçado.

A POCHI: Shiiii! Não é para tanto, homem... O que cai não é de velha... (*Aponta o biombo*) Pari toda essa prole.. e tem outro a caminho... Por que me olha com essa cara? Não me reconhece?

O Rapina a olha agora com curiosidade.

A POCHI: A caolha... A pedidora de esmola!

Antônio não parece reconhecê-la.

A POCHI: Lá, no caminho da cidade, você me deu uns trocados, e me rejeitou... Mas eu sonhei tanto com você, mas tanto, que o Paizinho te trouxe até mim de bandeja!

Antônio se esforça para indicar-lhe que lhe tire a mordação.

A POCHI: Quê! Quer abrir a boca? Para quê? Para rir outra vez de mim? Nem sonhando! Prefiro você assim, mudo e dominadinho.

A Pochi o acaricia, faminta. O Rapina finge entregar-se especulador.

A POCHI: Olha como você é lindo... e todo inteiro! Não te falta nada... Ai, como eu gostaria de ter os meus dois olhos para te olhar!

A Pochi se joga sobre ele, e lambe com ferocidade seu corpo amordaçado. Repentinamente, Antônio, elástico como um gato, salta sobre A Pochi apesar das ataduras, e se deita sobre ela, feroz e folgado.

A POCHI: *(Abraçando-o)* É assim que eu gosto! Você tem que se comportar bem com A Pochi, porque agora, você é meu, e tem que me fazer gozar... *(Ri, com prazer)* E como sonhei com você! A única coisa que falta é a sua língua... porque eu não sonhei com você mudo... Engraçado! Eu não ia sonhar com você cortado!... Me bolinava, e me falava no ouvido, e me cochichava coisas lindas... essas coisas que as fêmeas gostam... e me dava um friozinho na barriga... *(Aperta-lhe a garganta, ameaçadora)* Jura que vai falar para mim como se faz com uma boa fêmea! Porque se não... eu vou te castigar... e A Pochi é muito má quando se zanga... má como o Paizinho...

O Rapina consente, e A Pochi, lentamente, começa a retirar sua mordada.

ESTAMPA DÉCIMA

Madrugada. Antônio O Rapina, livre da mordação, espreita A Pochi, que o lambe da cabeça aos pés.

ANTÔNIO: *(Com um sorriso forçado)* Antônio O Rapina sempre gostou das fêmeas mansas, como cadelinhas...

A POCHI: *(Chutando seus genitais)* Cadela é a sua mãe! Eu mandei você falar coisas lindas...

ANTÔNIO: *(Boqueando)* Não grite, filha, que acorda a besta!

Paizinho grunbe e se remexe, abraçado à sua faca.

A POCHI: Se eu tivesse os dois olhos, você me abraçaria com prazer!

ANTÔNIO: Não são os seus olhos, mas estas cordas que me impedem de te abraçar. Me desamarra, e você vai ver como é o Antônio quando está livre e com tesão!

A POCHI: O Paizinho me picaria em pedaços...

ANTÔNIO: *(Temerário)* Me solta as mãos, e você vai ver que lindo picadinho faz o Antônio com o velho.

A POCHI: *(Tremendo)* O que seria de nós sem o Paizinho!

ANTÔNIO: *(Calculista)* Poderia ter seu filho... inteiro!

A Pochi leva as mãos ao ventre, com ansiedade.

A POCHI: Inteiro?!... *(Desolada)* E de que viveria?

ANTÔNIO: Com um punhal afiado e asas nos pés, ninguém morre de fome.

A POCHI: Eu não posso ensinar mais nada para o meu filho, além de arrastar os ossos e a estender a mão...

ANTÔNIO: Antônio te compra esse filho e ensina ele a fazer tremer a cidade!

A POCHI: Vender... minha cria?!

ANTÔNIO: *(Lúgubre)* Ou dá ao Paizinho para que ele mutile.

A POCHI: *(Cravando-lhe seu único olho, desconfiado)* Como ele vai te mutilar quando o sol raiar... Eu adivinho suas trapaças, cigano... Você quer me levar no papo para escapar, e me deixar sozinha para que me queimem no lixo! Mas eu não vou te soltar... Você não vai me foder! Porque prefiro que te cortem, prefiro que te tirem o sangue do que te perder! *(Começa a amordaçá-lo)*

ANTÔNIO: *(Um rugido aterrorizante)* Não feche a minha boca, por todos os diabos!

PAIZINHO: *(Sonhando, feroz)* Silêncio, caralho!

O Rapina e A Pochi se voltam sobressaltados.

ANTÔNIO: *(Num sussurro desesperado)* Não feche a minha boca! Quem sou eu sem a minha língua? O que seria das fêmeas sem a língua de Antônio? Não poderia lamber, nem falar em seu ouvido, nem sussurrar essas coisas que te fazem tremer as entranhas... Pochi... Não me amarre... Juro que não vou te abandonar!... Pelos seus filhos! Não me entregue ao açougueiro.

A POCHI: *(Surpresa)* Tem medo dele?

ANTÔNIO: *(Raivoso)* Eu nunca tive medo de ninguém!

A POCHI: Eu sim! *(Voltando-se para Paizinho)* Sempre...

ANTÔNIO: *(Resoluto)* Me desamarra Pochi, eu ajudo você e a sua cria: palavra de Antônio!

A POCHI: *(Olhando fascinada a Paizinho)* Desde sempre... medo...

ANTÔNIO: Merda! Me solta, e vai ver se Antônio se assusta com um fantoche.

A primeira luz do dia reflete, encarnada, na faca de Paizinho.

ESTAMPA DÉCIMA PRIMEIRA

Antônio O Rapina, banhado por um raio de sol, ergue-se livre das ataduras sobre Paizinho que dorme. A Pochi se esconde no canto com convulsões de espanto. Fratacho dorme plácido sua bebedeira. Os Pequenos Monstros roncam atrás do biombo. Quando Antônio empunha a faca de Paizinho e levanta o braço, o velho gigantão desperta apavorado.

PAIZINHO: Não me olha com esses olhos, Pai!

O Rapina volta-se surpreendido.

PAIZINHO: *(Pendurando-se penitente no braço de Antônio)* Do que você me acusa agora? Se eu caçei o malandro! Assim que entrar um raio de sol por esta janela vou recuperar o reino.

ANTÔNIO: Já amanheceu, "Paizinho"...

Paizinho olha a janela e quando vê a luz do sol, fora de si, volta-se e olha Antônio.

PAIZINHO: Não, seu mão leve, não... Isso é um sonho ruim... Você é uma ratazana na minha armadilha, e quando chegar amanhã vou te esfolar vivo. Porque eu sou o rei e eu mando! Mesmo armado até os dentes..., você, toda a sua canalhice, e a cidade inteira! Vão tremer diante da mão do Paizinho estendida... Te resta pouco, Rapina... Quando você acordar deste pesadelo, você vai se arrastar aos meus pés...

ANTÔNIO: *(Cuspindo-lhe com soberba)* Nunca me arrastei diante de ninguém! Antônio O Rapina nunca se humilhou! Porque antes mesmo de começar a andar já conhecia o cheiro do ouro, e aprendi a roubar a bolsa antes de piar. Porque nunca estendi a mão, a não ser para pegar numa arma e enfiar até a alma desses filhos da puta, se não soltam a grana!

PAIZINHO: *(Compreendendo imediatamente, volta-se até A Pochi com a ira de um deus ofendido)* Foi você! Cadela! Suja como toda fêmea! Vendeu seu pai em troca da cama imunda do malandro. E roubou o reino dos seus próprios filhos! De joelhos! De joelhos diante de mim!

A POCHI: *(Tremendo sobre seus pés)* Nunca mais vai me cortar um filho, Pai.

PAIZINHO: *(Levantando o braço ameaçador)* Que a maldição caia sobre os seus ossos e a sua prole! *(Voltando-se feroz em direção a Antônio)* Minha maldição, Rapina, até que te pendurem na forca, e toda a cidade beba o seu sangue.

ANTÔNIO: Que você apodreça antes que isso aconteça!

Antônio O Rapina enfia uma e outra vez a faca sobre a cabeça branca de Paizinho diante dos olhos espantados de A Pochi.

ESTAMPA DÉCIMA SEGUNDA

Os Pequenos Monstros uivam, famintos. Fratacho acorda sobresaltado. A Pochi observa petrificada o corpo ensangüentado de Paizinho.

Antônio O Rapina está de lado, ofegante e pálido.

FRATACHO: Vamos, Paizinho, já saiu o sol! A cortar o sujeitinho, e ganhar a cidade! Depressa, Pai, cumpra a sua palavra, hoje tenho que ser rei!

Fratacho se arrasta, ébrio, até Paizinho, e vê seu corpo inerte.

FRATACHO: Ei... Paizinho... chegou o dia... por que o senhor faz isso! Acorde!

Antônio O Rapina sai ao encontro de Fratacho de um canto escuro.

FRATACHO: *(Observando aturdido o braço ensangüentado de Antônio)* É você, sujeitinho? Viu as voltas que a vida dá! Justamente hoje, quando ia ser rei, o velho fica pregado no sono...

Com uma rápida unhada, Fratacho agarra o braço de Antônio, mas este pára o golpe com destreza e levanta ameaçante a faca.

A POCHI: Não! Ele não!

A faca de Antônio atinge as costas de Pochi quando esta abraça a Fratacho, para protegê-lo.

Antônio arranca raivoso a faca, e A Pochi cai, a seus pés.

Os Pequenos Monstros uivam com desespero.

ANTÔNIO: Merda!

A POCHI: *(Com um estranho sorriso de alívio)* Não é sua culpa, cigano... É a maldição do Paizinho, que cai sobre os meus ossos...

FRATACHO: *(Chorando como uma criança perdida)* Por quê, Pochi... por que deixou que esquartejassem o

Paizinho... se você sabia... se você sempre soube que eu queria ser rei... sonhava com meu nome... nos letreiros... Fratacho, o rei do baile...

A POCHI: Ele te roubou as pernas... não eu...

FRATACHO: Quem me dera que ele estivesse vivo para cortar elas de novo... Ele fez o que tinha que fazer... Para isso era nosso Pai... *(Voltando-se furioso para Os Pequenos Monstros)* Silêncio, caralho!

Os Pequenos Monstros se calam, como se tivesse falado Paizinho.

FRATACHO: Silêncio, já disse, porque Fratacho quer gritar e vocês têm que me escutar, porque vocês vão me honrar como Deus manda, porque vocês não têm outro pai a não ser eu!

A POCHI: Não fala assim! o Paizinho está morto!

FRATACHO: *(Rindo com vontade da Pochi)* Está bem vivo... nos meus cambitos, no seu olho frio... e nas chagas dos seus filhos... *(Grita, lunático)* Eu vou levar vocês até as portas da cidade que será nossa! Minhas armas são as nossas pústulas, amputações e bocas comidas pela lepra. A humanidade inteira se renderá diante do horror dos nossos corpos mutilados! Para a cidade, meus aleijados, porque finalmente voltaram os tempos da caridade!

Fratacho, com o ardor de um rei que sai para a guerra, abre as portas do casebre e se distancia até desaparecer, saltando como um sapinho sobre a pélvis. Atrás dele começa a se escutar um batido de muletas e pés que se arrastam. O som cresce, ensurdecedor, como o de uma multidão.

ANTÔNIO: Diabos! Parece que um exército segue Fratacho...

A POCHI: *(Sangrando)* São os meus filhos... que continuam fiéis ao seu rei... *(Amarga)* o Paizinho não roubou só as pernas, mas também a alma da minha prole...

Antônio se aproxima da Pochi e cobre a ferida com sua camisa. Ao longe o exército de mutilados profere dolorosos ais até elevar suas vozes como um cântico numa catedral.

ESTAMPA DÉCIMA TERCEIRA

Antônio O Rapina incendiou o casebre. As chamas sobem até um céu de carvão. A Pochi sangra diante do corpo de Paizinho, que arde com os olhos ainda abertos, como duas chagas.

A POCHI: Derretem as suas mãos... Com essas mãos destroçou a minha prole, e agora são um monte de cinzas... Quem me dera ter sido fogo para apagar as suas mãos, rei dos monstros! (*Chora*) Dos meus monstros...

ANTÔNIO: (*Olhando o horizonte*) Lá vai a sua prole, com Fratacho na frente...

A POCHI: Filhos meus... queria beijar as suas chagas... acariciar as suas amputações... mais uma vez...

ANTÔNIO: Já se lançam sobre a cidade...

A POCHI: Como quis o Paizinho...

ANTÔNIO: Insensatos! Enquanto viva Antônio O Rapina não haverá dor nem mãos suplicantes...

A POCHI: (*Destruída*) Aqui vem... o último...

ANTÔNIO: (*Tentando carregar A Pochi*) Vamos!

A POCHI: Não! Quero parir aqui mesmo, diante da cinzas do Paizinho... e que os seus olhos mortos vejam ele: inteiro!

ANTÔNIO: E feroz! Ele fará tremer a cidade.

As chamas crescem e o casebre se derruba com estrépito.

A POCHI: Estou morrendo, Antônio...

ANTÔNIO: Vamos, filha, força...

A POCHI: Pari os meus filhos sozinha, como as cadelas... não é que me falta coragem, cigano... é que estou morrendo... A maldição caiu sobre os meus ossos.

O choro de uma criança se eleva entre o caos do fogo.

Antônio se ergue sobre o corpo imóvel da Pochi, com a criança nos braços.

ANTÔNIO: Ele fará tremer a cidade.

Antônio fecha o único olho da Pochi e sai correndo como um duende por um campo devastado.

No horizonte, atrás das colunas de fumaça, pode-se ver Fratacho, marchando a saltos sobre sua pélvis, seguido pela corte dos milagres, que avança, cega, sobre a cidade.

FRATACHO: *(Como um deus bárbaro)* À cidade, meus aleijados!
A recuperar o reino, porque, finalmente, voltaram os tempos da caridade!



ISBN 85-87470-05-1



9 788587 470058