



UNILASALLE
CENTRO UNIVERSITÁRIO LA SALLE



PLÍNIO MÓSCA

ESPETÁCULO TEATRAL *INCÊNDIOS* DE WAJDI MOUAWAD E O ESTUDO DA
RELAÇÃO ENTRE TEATRO, MEMÓRIA E ESQUECIMENTO

Canoas

2015

PLÍNIO MÓSCA

**ESPETÁCULO TEATRAL *INCÊNDIOS* DE WAJDI MOUAWAD E O ESTUDO DA
RELAÇÃO ENTRE TEATRO, MEMÓRIA E ESQUECIMENTO**

Dissertação de Mestrado Profissional
Memória Social e Bens Culturais para a
obtenção do título de Mestre – Centro
Universitário La Salle.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Zilá Bernd
Coorientadora: Prof^a. Dr^a. Luciana Morteo Éboli

Canoas

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M894e Mósca, Plínio José Borges.

Espetáculo teatral Incêndios de Wadji Mouawad e o estudo da relação entre teatro, memória e esquecimento [manuscrito] / Plínio José Borges Mósca. – 2015.

101 f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado em Memória Social e Bens Culturais) – Centro Universitário La Salle, Canoas, 2015.

Bibliotecário responsável: Melissa Rodrigues Martins - CRB 10/1380



UNILASALLE

CENTRO UNIVERSITÁRIO LA SALLE



Credenciamento: Decreto de 29/12/98 - D.O.U. de 30/12/98
Recredenciamento: Portaria 626 de 17/05/12 - D.O.U. de 18/05/12

Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais BANCA EXAMINADORA

Prof.ª. Dr.ª. Zilá Bernd
UNILASALLE, Orientadora e Presidente da
Banca

Prof.ª. Dr.ª. Judite Sanson de Bem
UNILASALLE

Prof.ª. Dr.ª. Luciana Morteo Éboli
UFRGS

Prof. Dr. Clóvis Dias Massa
UFRGS

Área de Concentração: Estudos em Memória Social

Curso: Mestrado Profissional em Memória Social e Bens Culturais

Canoas, 19 de junho de 2015

*Que continuemos a nos omitir da Política é tudo o
que os malfeitores da vida pública mais querem.*
Bertolt Brecht.

*Os homens nascem todos iguais em direitos, mas
não em qualidades.*
Ferreira Gullar.

*A personagem Nazira fala para sua Nawall que ela
aprenda a ler, a escrever, a contar, falar e que
sobretudo aprenda a pensar.*
Wadji Mouawad

*Nas guerras há vidas destruídas e objetos que
sobrevivem aos combates, aos ataques. Que mundo
é esse onde os objetos têm mais esperança do que
a humanidade?*
Wadji Mouawad.

DEDICATÓRIA

Dedico o presente trabalho acadêmico aos meus queridos ausentes, que mesmo estando muito longe sob a visão da lógica e da ciência, estão sempre muito perto sob a visão da saudade, da memória, dos sentimentos e do amor.

AGRADECIMENTOS

É pertinente dizer o quanto sou grato às minhas orientadoras, professoras Luciana Éboli e Zilá Bernd, não somente pelos conhecimentos compartilhados, mas sobretudo pela disposição de nunca negar uma palavra de incentivo, de encorajamento ao longo deste tempo todo. Mais do que professoras, mais do que orientadoras, se tornaram parceiras num projeto de viabilizar intelectualmente esse “desorientado” que hoje conclui seu Mestrado.

Agradeço através dos professores, Patrícia Kayser, Cleusa Graebin e Lucas Graeff, a aposta que fazem diariamente na ampliação das fronteiras dos mestrados e doutorados da instituição, com o intuito de fazer no Unilasalle uma verdadeira casa dos saberes em diferentes degraus.

Agradeço a todos os demais professores pela contribuição generosa e espontânea que nos propiciaram desde o nosso primeiro dia na instituição.

Não posso deixar de agradecer às minhas primas, mais que primas, mais que irmãs, Moema Bertaso e Lucia Helena Bertaso Goldani, que não faltaram com seu apoio, carinho e solidariedade especialmente nos momentos mais difíceis, tanto no aspecto da saúde, como no aspecto material.

É com muita honra que posso agradecer, olhando nos olhos, aos meus amigos brasilienses, Gleide Firmino, Érika Guedes, Lídia Benjamin e Leonardo Flores. Eles, lá no nosso tempo das oficinas de teatro, praticavam sem saber exatamente o como e o porquê as recomendações da vó Nazira se fazem atuais. Ponha-se como cidadão aprendendo a ler, escrever, falar, contar e sobretudo aprenda a pensar. Aprenderam tão bem que agora quase todos são professores.

Um agradecimento à minha amiga, Regina Santos, a fotógrafa da minha vida, lembrando que a amizade é mais forte do que os quilômetros que nos separam.

Apreendi que quando começamos uma relação de trabalho ou de estudo, dentro de uma coletividade, sempre teremos muitos colegas. A convivência da sala

de aula, também é um aprendizado muito importante com o passar do tempo. E, com o passar do tempo, algumas relações de coleguismo vão se aprofundando e se transformando em relação de amizade fraterna, sincera e afetiva. Isso se dá no âmbito da convivência e, por isso, desejo mencionar os nomes dos colegas do Unilasalle que se transformaram em verdadeiros amigos estes são: Tanira Soares, Rosani Bittencourt Nicoletti, Vânia Gondim, Kellen Lazzari e Jucelino Viçosa. Dos tempos da graduação das faculdades Monteiro Lobato, a amizade foi se consolidando com o professor Antonio Holhfeldt, e com os amigos Jonas Picolli e Aline Zilli, do Grupo Ueba de Caxias do Sul, além de Helena Brentano, a responsável pela realização do meu primeiro trabalho teatral em Porto Alegre, com a sua Ong “Amar a Vida”. E por falar em colegas que se tornam amigos, menciono Natasha Centenaro, desde que nos conhecemos como jurados do Prêmio Tibicuera de Teatro Infantil, nos tornamos amigos e compartilhamos o mesmo amor pelo teatro.

Um especial agradecimento aos atores, Odila Bohrer, Cris Meutzling, Bruno Lima, e ao encarregado de cabine de som e de luz, Guilherme Moraes, que colocaram generosamente seu tempo, sua paciência, dedicação e memória e dias de descanso em função da preparação e apresentação da nossa encenação “Incêndios – teatro, memória e esquecimento”.

RESUMO

O presente projeto de pesquisa do consiste na realização do estudo da dramaturgia da peça da *Incêndios*, do dramaturgo canadense de origem libanesa, Wajdi Mouawad. Observa-se como a temática da peça pode se relacionar com a memória e o esquecimento, ao abordar a memória individual, originada pelo trauma das violências sofridas pela protagonista Nawal, perda do pai de seu filho, perda de seu primeiro filho, prisão, estupro, perda dos dois gêmeos nascidos dentro do presídio. A peça revela essa série de violências como nós de memória traumas, vergonhas. Esses nós de memória, serão desatados pelo desejo do personagem Nawal em forma de testamento. A análise fundamenta-se nas teorias de Maurice Halbwachs (2006) e Michael Pollak (1989), para aprofundar as questões memoriais, e de Raymond Williams (2002) e Peter Szondi (2004), para a análise do sentido trágico no teatro. Como produto da pesquisa, pretende-se apresentar à banca uma encenação adaptada da peça, com duração aproximada de 45 minutos, que retrata o julgamento dos acusados de crimes de guerra por uma corte internacional de justiça. A escolha desta cena se dá pelo fato de ser o momento da revelação, no enredo, em que Nawal, a mãe, descobre que seu esturador e carrasco era seu primeiro filho e também pai de seus gêmeos.

Palavras-chave: Memória, Esquecimento, Teatro, Nós de Memória.

ABSTRACT

This Master's dissertation consists of this work is to study the play *Incendies* (translated into English as *Scorched* by Linda Gaboriau) by Canadian playwright Wajdi Mouawad, who was born in Lebanon. One can see how the theme of the play relates to memory and forgetfulness when approaching to individual's memory whose origin is on the trauma of violent acts suffered by the main character: losing her son's father, losing her first son, being arrested, being raped, losing her twin children who were born inside prison. This series of violent acts generates memory ties, and the play reveals that this mother leaves the desire to undo these ties as her will. My analysis is based on theories by Maurice Halbwachs (2006) and Michael Pollak (1989) in order to deepen the discussion on memory, and on Raymond Williams (2002) and Peter Szondi (2004) for the analysis of the tragical sense in theater. As the research final product, my goal is to present a scene of the play (of approximately fifteen minutes), where the trial of the accused of war crimes on international court of justice. In this scene, Nawal, the mother, finds out that her rapist and her torturer is also her first son and father of her twin children.

Keywords: Memory, Forgetfulness, Theater, Memory ties.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 REFERENCIAL TEÓRICO	18
2.1 TEATRO, MEMÓRIA E ESQUECIMENTO E AS RELAÇÕES COM INCÊNDIOS	18
2.1.1 Nós de Memória	22
3 SOBRE O TRÁGICO NO TEATRO	25
3.1 A PEÇA <i>INCÊNDIOS</i> DE WAJDI MOUAWADE	27
3.1.1 Informações Biográficas sobre Wajdi Mouawad	28
3.1.2 Breve descrição do enredo da peça	29
3.2 A TRAGÉDIA MODERNA DE MOUAWAD	32
4 DIÁRIO DE BORDO	36
4.1 REFLEXÕES SOBRE O PERSONAGEM	61
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	64
REFERÊNCIAS	67
APÊNDICE	69
APÊNDICE A – Entrevista Semi-estruturada	70
APÊNDICE B – Adaptação da peça Incêndios para encenação no Unilasalle	80

1 INTRODUÇÃO

O teatro possui diferentes maneiras de expressão, diferentes gêneros e escolas estéticas convivem debaixo do mesmo guarda-chuva.

O estudo da relação entre o espetáculo *Incêndios* (2013) de Wajdi Mouawad (tradução de Ângela Leite Lopes) com a memória e o esquecimento é o escopo da dissertação. É um estudo que terá a sua produção teórica baseada em autores estudados durante a realização da disciplina teórica de Memória Social. O produto final, que complementa e realça a parte teórica, será uma apresentação de uma das cenas da peça teatral estudada e praticar no sentido teatral.

Será feita uma colagem das falas do personagem Nihad, o torturador e estuprador, constituindo-se como um monólogo, com duração de aproximadamente 45 minutos, interpretado por um ator, com a presença de uma atriz, interpretando a personagem de Nawal, em silêncio, no palco, como em silêncio devem ficar aquelas pessoas que assistem aos julgamentos.

O estudo da relação entre teatro, memória e esquecimento será bastante específico e pretende-se, com ele, atender as bases que nos possibilitem concluir o Mestrado.

O resultado final, o produto de um Mestrado Profissional, pode e deve promover um ambiente de saberes que, sem cair no didatismo, possa alcançar o público e oportunizar uma oferta de conhecimentos teóricos embutidos no conteúdo da fala da personagem e na expressão física de Nawal, que serão postos no palco.

Deve ser uma missão para os diretores de teatro, produtores de artes cênicas e gestores culturais realizarem a escolha de obras teatrais que sejam interessantes, ricas em conteúdo, simples na forma, viáveis na ótica da produção, concretamente falando, e que tais peças teatrais possam novamente cativar seus antigos apreciadores e, ao mesmo tempo, sejam capazes de ampliar seu alcance de público, formando plateias e educando novos frequentadores das salas.

Apresenta-se o estudo de uma peça contemporânea de teatro, escrita por um dramaturgo dito migrante da literatura canadense, para comprovar as relações entre teatro e os conceitos-chave estudados no mestrado em Memórias Social e Bens Culturais: memória, esquecimento, silêncio. O preparo, os ensaios e a apresentação das cenas adaptadas da peça *Incêndios* de autoria do dramaturgo libanês-quebequense Wajdi Mouawad, traduzida com sucesso no Brasil por Ângela

Leite Lopes, deverá comprovar nossa tese de que as questões ligadas ao silêncio, à memória e ao esquecimento estão no cerne da dramaturgia de todos os tempos e como se tentará comprovar também na contemporaneidade.

A apresentação da cena da peça deve ser vista como a etapa da realização de um produto de um Mestrado profissional e interdisciplinar. Será a nossa intenção fazer desse trabalho de conclusão do Mestrado, um estudo que tenha coerência e praticidade, sob qualquer uma das óticas observadas. A discussão do teatro, memória e esquecimento obrigará o mestrando a refletir sobre os temas inseridos no que ousamos (e perdão pela pretensão) chamar de “sopa de ideias”, sendo os ingredientes: o texto do espetáculo, os temas específicos tais como: memória coletiva, comunidade afetiva, memória nacional ou “memória oficial”, guerra civil do Líbano, chegada dos refugiados que fugiram de seus países durante a guerra, chegada de pessoas que estavam do “lado de lá” da guerra e, uma vez derrotadas, partem em busca do refazer suas vidas; a memória envergonhada de uma geração, a memória das associações de desertores, a memória do “apesar do que fizemos”, o dito e o “não-dito”, o mal do passado.

A preservação da memória vivida pelos excluídos e oprimidos deve ser percebida como uma espécie de caleidoscópio com suas variadas faces e, a partir de uma recuperação histórica e social do povo libanês, necessária e fundamental para se alcançar a contemporaneidade. De tal sorte que inúmeras dúvidas sobre a questão de teatro, memória e esquecimento deverão ser atendidas por características diferentes no que concerne a essa pesquisa.

O produto final do estudo, quando visto pelo lado da inclusão, caracteriza-se pela realização de uma cena teatral a ser apresentada no Unilasalle-Canoas posteriormente.

A escolha do tema para estudo deve-se à realidade do autor do presente Projeto de Pesquisa, que é um homem de teatro, um agente a realizar suas atividades profissionais de professor de teatro, de tecnólogo da produção cênica e de jurado de festivais de teatro (notadamente o Prêmio Municipal Tibicuera de Teatro Infantil de Porto Alegre), Prêmio Açorianos de Teatro 2015 mais especificamente como diretor de teatro que encena espetáculos que promovem o debate sobre questões pertinentes à nossa sociedade, como recentemente foi feito com o espetáculo *Rindo à Brasileira* que reunia textos de dramaturgos brasileiros dos séculos XIX, XX e XXI, e também com uma larga trajetória de alguns anos

encenando através de Oficinas de Teatro textos do dramaturgo alemão Bertolt Brecht.

O tema para estudo, com seu conjunto de detalhes, é bem recebido pelo público, uma vez que gerar o conhecimento sobre a memória e esquecimento não deixa de ser o fato de trazer uma série de informações ao público, com o intuito de que não corram os riscos de ficarem desconectados da realidade na qual estão inseridos.

A guerra civil do Líbano pode ser transmutada geográfica e cronologicamente falando? De qual guerra civil estamos falando então? De quantas guerras, de quantas famílias esmigalhadas, de quantas mães destroçadas podemos nos lembrar?

No contexto atual, em que a grande maioria das pessoas está mais conectada às informações breves, sem profundidade, sem reflexão, contentando-se em beber da Internet o fugaz comunicado passageiro, faz-se mais do que necessária a realização de estudo sobre a memória e o esquecimento, e que este estudo possa posteriormente ser contemplado através da preparação, ensaios e apresentação de uma encenação de cenas adaptadas da peça de teatro *Incêndios* do dramaturgo libanês-quebequense Wajdi Mouawad.

A incomensurável produção de textos teatrais leves e rasos, que apenas divertem o público durante aquele espaço de tempo da sua apresentação, afirma a nossa vontade de sair em busca da realização de um estudo mais aprofundado sobre temas tão pertinentes com o nosso mestrado, como a memória e o esquecimento, e tecer esse estudo com a nossa prática profissional exercida desde os anos de 1980, que seria o desaguar na viabilidade de uma cena teatral para que o tema se torne suculento além das paredes da academia universitária.

Conforme J. Candau (2012, p. 59) nos dá a robustez para assumirmos essa preocupação quando afirma em sua obra *Memórias e Identidade* que:

‘Os homens morrem porque não são capazes de juntar o começo ao fim’ dizia Alcmeón de Crotona. Somente *Mnemosyne*, divindade da memória, permite unir aquilo que fomos ao que somos e ao que seremos, preocupação que evoca “o bom vinho” de Rabelais, esse vinho de memória que permite ao homem saber ao mesmo tempo o que ele foi e o que será. Evocando, no segundo de seus *Passeios*, uma queda que o teria feito desmaiar, Rousseau conta que, ao retomar a consciência, não se lembrava de nada, tendo como consequência perder a noção de si próprio. A perda de memória é, portanto, uma perda de identidade. Ao chegar ao campo de concentração Buchenwald, Armand Gatti tenta superar a provação

carcerária montando clandestinamente uma peça de teatro intitulada Ich Bin, ich war, ich werde sein (Eu sou, eu era, eu serei), ato de resistência significando que, para ele, “a vontade de um futuro devia partir do presente e intercalar um retorno em direção ao passado, quer dizer um ato de prática de memória. Sem memória um sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece. Não produz mais do que um sucedâneo de pensamento, um pensamento sem duração, sem a lembrança de sua gênese que é a condição necessária para a consciência e o conhecimento de si.

A proposta de trabalho foi exequível tanto em recursos, quanto em tempo para ter o seu produto pronto e foi apresentado no dia 19 de junho de 2015. O acadêmico autor do projeto dirigiu um elenco e apresentou uma encenação da adaptação da peça que pode ser entendida como uma micro peça de teatro inteira e teve como duração algo em torno de 45 minutos, com apenas 3 atores e um cenário simples e único. O autor também conta com tempo suficiente para a construção da pesquisa e experiência nas áreas de produção cênica e de direção teatral.

Foi explorado o processo de convivência da memória individual (memória de Nawal) em obrigado estabelecimento de diálogo com a memória coletiva, aquela composta por um desenho criado pelas linhas que delimitam as fronteiras geográficas de sua cidadela em seu país de origem, naquele momento histórico preciso.

Tem-se como problemas de pesquisa:

- a) De que maneira é possível utilizar o teatro, sendo esse uma forma de arte, como um veículo que propicie o conhecimento e o debate sobre a Memória Social?
- b) A partir desse texto teatral, quais as análises possíveis de se fazer tendo em vista as informações históricas, sociais e políticas inseridas no contexto mundial daquela época?
- c) A apresentação de uma cena adaptada da peça teatral *Incêndios*, de autoria do dramaturgo libanês-quebequense Wajdi Mouawad, pode ser vitrine para as questões teóricas pensadas?

O objetivo geral é Identificar como a encenação da adaptação da peça teatro *Incêndios*, do dramaturgo libanês-quebequense Wajdi Mouawad, na tradução para o português de Ângela Leite Lopes, valoriza a memória social. Já os objetivos específicos são: Analisar pelo viés do estudo histórico, social, político e econômico, fatores que revelem a existência/recuperação da memória social; Refletir sobre a

temática que se apresenta a partir dos conflitos verificados nos rastros presentes na memória individual dos personagens da peça de teatro; Estudar a memória como fator de motivação para a geração de uma manifestação artística; Destacar aspectos presentes na memória dos personagens estudados e sua correlação com fatos históricos do Líbano, em especial na cena do julgamento, a ser encenada e avaliar a tentativa dos personagens de desatar os nós de memória surgidos a partir da separação entre a mãe e seu filho durante a guerra e dos atos de tortura sofridos na prisão.

O método representa o caminho que o pesquisador irá desenvolver ao longo de seu trabalho para conseguir alcançar os objetivos a que se propõe (GERHARDT; SILVEIRA, 2005).

O presente estudo irá desenvolver como linha de pesquisa a pesquisa bibliográfica, tendo por base registros feitos em livros, artigos científicos e páginas eletrônicas localizadas em web sites, buscando-se a visão de diversos autores com relação ao tema que está sendo desenvolvido (GERHARDT; SILVEIRA, 2005).

De acordo com Gerhardt; Silveira (2005), a pesquisa bibliográfica pode ser definida como:

[...] mãe de toda pesquisa, fundamenta-se em fontes bibliográficas, ou seja, os dados são obtidos a partir de fontes escritas, portanto, a uma modalidade específica de documentos, que são obras escritas, impressas em editoras, comercializadas em livrarias e classificadas em bibliotecas (GERHARDT; SILVEIRA, 2005, p. 73).

A pesquisa bibliográfica que, para LAKATOS; MARCONI (1995, p. 190), “a pesquisa teórico bibliográfica abrange toda a bibliografia publicada em relação ao tema do estado: boletins, revistas, livros, monografias, etc”. Sua finalidade é colocar o pesquisador em contato direto com tudo o que foi escrito, inclusive conferência seguidas de debates que tenham sido transcritos de alguma forma.

A pesquisa bibliográfica não é uma mera repetição do que já foi dito ou escrito sobre certo assunto, mas propicia o exame de seu tema sobre novo enfoque ou abordagem, chegando a conclusões inovadoras. Segundo Lakatos; Marconi (1995), estas pesquisas têm como objetivo proporcionar maior familiaridade com os problemas, visando construir hipóteses, bem como aprimorar as idéias, envolvendo análises, levantamento de dados, pois:

A Pesquisa bibliográfica é um procedimento reflexivo, sistemático, controlado e crítico, que permite descobrir novos fatos ou dados, relações ou leis, em qualquer campo do conhecimento. Esta pesquisa implica o levantamento de dados de variadas fontes, quaisquer que sejam os métodos ou técnicas empregados. Os dois processos pelos quais se podem obter os dados são a documentação direta e indireta (LAKATOS; MARCONI, 1995, p. 43).

Além da pesquisa bibliográfica, será realizada uma entrevista semi-estruturada, com o diretor da versão brasileira da peça *Incêndios*, Aderbal Freire Filho, com vistas a obter informações a respeito de todo o contexto que envolveu a direção e montagem do espetáculo, salientando-se que no entender de Gerhardt; Silveira (2005) a entrevista é uma técnica destinada a que o pesquisador consiga obter dados pertinentes ao objeto de pesquisa e que não estão documentados.

Com a entrevista semi-estruturada, busca-se identificar, junto ao diretor, sua visão a respeito da temática desenvolvida na peça e seus reflexos frente à realidade mundial.

Como produto, o pesquisador irá realizar a apresentação da encenação para a banca de professores: a encenação da adaptação da peça foi feita por: Odila Bohrer, Cris Neutzling e Bruno Lima, respectivamente nos papéis da mãe Nawal, no papel do carrasco e outro como narrador, que explicará ao público esse universo que antecede ao nosso recorte. O Relatório e o Diário fazem parte da Dissertação.

O Escopo da Dissertação do presente Mestrado é o estudo entre a peça teatral *Incêndios* (2013) de Wajdi Mouawad (tradução de Ângela Leite Lopes) com a memória e o esquecimento.

Nossa intenção secundária é comprovar as relações entre teatro e os conceitos-chave estudados no Mestrado em Memória Social e Bens Culturais: memória, esquecimento e silêncio.

A terceira parte do nosso escopo está no estudo da tríade teatro, memória e esquecimento partindo das noções trazidas no: texto dramático, memória coletiva. O resultado da soma da memória histórica e social com os valores mais antigos em comum transmitidos como valor de importância semelhante para certo grupo ou classe social mais aquelas lembranças que fazem parte da nossa memória compartilhadas ou apenas vividas como indivíduos. A memória coletiva de Nawal, a personagem principal do texto dramático da peça escolhida, está localizada no saguão do desembarque do que é individual e do que é a vivência coletiva, uma mescla do subjetivo com o social. Memória nacional, como sendo os feitos, as datas

nacionais, as celebrações criadas pelos países para celebrar fatos de sua memória coletiva que deseja por em destaque em com o intuito de enfraquecer memórias que por motivos políticos desejam apagar.

Também está sendo proposto nessa terceira parte do escopo da dissertação uma visão sobre a memória envergonhada de uma geração que sofreu tanto com o conflito armado da guerra civil do Líbano, que mesmo mudando de país não se dão conta que sua vitimização os impedia como cidadão a realizar outros procedimentos de vida que não aqueles; nós de memória, nos quais os perdedores de contendas concretas ou abstratas, os excluídos, os imigrantes em busca de salvação, recontam suas vidas excluindo das mesmas aqueles coágulos de tristezas, ou de erros ou até mesmo de crimes. Não abordar os seus podres pessoais ou coletivos, varrê-los para debaixo de um longo e pesado tapete chamado silencio e com a proteção desse estado de desconhecimento exato de sua existência, passar a vivenciar e até mesmo a verbalizar apenas os pontos que lhes parecem interessantes.

Também podemos dizer que a memória coletiva é um tema que pode receber diferentes visões. Vai além do olhar para os fatos sociais como coisas acontecidas e busca saber como esses fatos sociais se tornaram coisas acontecidas, como fazem essa sorte de espiral, como se aglutinam e por quem esses fatos sociais são fortificados, estabilizados e municados de uma existência. De posse da resposta que provocamos, passaremos então a nos preocupar com os processos de construção dessas memórias e quem são os responsáveis pelo trabalho da formalização das memórias.

A contenda da memória oficial e dominante contra a memória dos excluídos, a memória subterrânea e um eventual silencio sobre o passado ,ao obrigatoriamente significa um contraste entre Estado dominador e sociedade civil. A contenda também existe no dia a dia dos grupos marginalizados e a sociedade dominante.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 TEATRO, MEMÓRIA E ESQUECIMENTO E AS RELAÇÕES COM INCÊNDIOS

Para Halbwachs (2006), existem pontos de referência que compõem a estrutura da nossa memória e são tão fortes, como se fossem pilares, que a inserem na memória do grupo comum ao que pertencemos. O autor menciona os monumentos, formas de expressão do patrimônio arquitetônico, prédios, construções, tumbas, as paisagens, enfim; bem como as datas e fatos históricos, com seus respectivos personagens e protagonistas, também as tradições e costumes nos servem como base, regras de educação, etiqueta e simbologia; por exemplo, o que é a cor do luto para um, não obrigatoriamente será para outro, a música e também as trajetórias culinárias servem de pés para o apoio do tampo desta mesa.

Pela metodologia durkheimiana, os fatos são tratados como coisas, de acordo com Pollak (1989) e tais itens são pontos de apoio da memória coletiva de um determinado grupo, uma memória dividida com método e detalhamentos e que, ao definir qual conjunto de coisas é mais próprio para um grupo, automaticamente separa o grupo indicado dos demais outros que compõem a humanidade, fazendo assim um aprofundamento do sentimento de pertencer a determinado grupo e de pertencer às suas fronteiras sócio-culturais. Seguindo a mesma metodologia, a efetivação dessa memória coletiva reafirma a duração, a continuação e a estabilidade do grupo indicado.

Vai contribuir para essa construção de memória coletiva o pensamento de Halbwachs (2006) que não vê nessa união de pontos convergentes uma imposição ou uma violência simbólica, e sim sublinha elogiosamente as funções positivas que a memória coletiva, memória comum, desempenha, provocando coesão social, não pelo medo, mas fazendo com que os indivíduos inspirados pelo afeto àqueles valores se formem como se fossem uma espiral que a cada volta que pratica, torna mais sólida a “comunidade afetiva”.

Segundo Pollak (1989, p. 3), a Europa do século XIX mostra que “[...] a nação é a forma mais acabada de um grupo e a memória nacional, a forma mais acabada de uma memória coletiva”. Essas duas possibilidades irão dialogar para fazer viver a memória como um todo e propor que individualmente existam bancas

de negociação com o intuito de rever os ajustes entre a memória coletiva e as memórias individuais.

A esse respeito, Halbwachs (2006) argumenta que:

Para que nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum (HALBWACHS, 2006, p. 39).

A memória coletiva é um tema que pode receber diferentes visões. Vai além do olhar para os fatos sociais como coisas, e busca saber como esses fatos sociais se tornaram coisas, como fazem essa sorte de espiral, como se aglutinam e por quem esses fatos sociais são fortificados, estabilizados e municiados de uma existência. De posse da resposta que a gente provoca, passará então a se preocupar com os processos de construção dessas memórias e quem são os responsáveis pelo trabalho da formalização das memórias.

Quando coloca debaixo do foco do refletor a análise dos excluídos, dos marginalizados, das minorias, dos descartados, a história oral engrandece o valor das memórias subterrâneas que, sendo do grupo das culturas minoritárias e subjugadas, opõe-se à “memória oficial”, no caso a memória nacional.

Numa primeira parte dessa análise, essa empatia com os excluídos observados cria uma regra metodológica na qual é dado um degrau aos descartados e desafortunados. Indo contra Halbwachs, Pollak (1989) afirma que esse degrau pode ser descendente, enfatizando o endurecimento do caráter opressor da memória coletiva nacional. Olhando o mesmo foco do refletor pelo seu outro lado, tais memórias subterrâneas, que vão engordando uma espécie de porão dos invisíveis, sobem a escada inteira e surgem na companhia de exageros e tempestades.

A memória entra em disputa. Os objetos de pesquisa saíram de dentro das zonas de conflito e zanga entre as memórias que se disputam. A preferência dos pesquisadores pelo conflito está relacionada com as disputas e as guerras travadas entre as memórias que podemos ver acontecer, por exemplo, na Europa nesses últimos vinte e cinco anos.

O despedaçamento de partes da Europa ensina que as memórias

subterrâneas podem chegar a invadir o espaço público, apresentar exigências diferenciadas, conflitantes até e quase sempre não previsíveis, como acontece quando são memórias de diferentes nacionalidades que se batem pela apropriação da memória nacional.

Existe a necessidade de, junto com uma profunda mudança na política de conduzir os estados, também ser praticada pelos dirigentes políticos uma revisão (auto) crítica do passado, menciona o nosso autor. Tal necessidade deverá enfrentar riscos que a revisão provocará, pois, conforme deduzimos de Pollak (1989), os dominantes não podem jamais controlar perfeitamente até onde as consequências das reivindicações levarão os estados e, ao mesmo tempo, os tabus mantidos pela antiga memória oficial terminarão caídos, mesmo tendo que esperar, às vezes, décadas de lembranças traumatizantes, de ódios contidos, de raivas abafadas, essas lembranças anseiam pelo momento de fazer seu grito de guerra ecoar. São tão fortes que venceram uma contundente doutrinação ideológica, através das lembranças transmitidas de uma geração a outra, oralmente, e não pelo viés das publicações, continuaram vivas.

Pollak (1989, p. 5) menciona: “O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais”. Assim, as lembranças dos excluídos permeiam no tecido familiar e na rede de amizades. Aqueles excluídos estão apenas esperando o momento oportuno para trocar as peças do tabuleiro de xadrez nos campos da política e da ideologia.

A contenda da memória oficial e dominante contra a memória dos excluídos, a memória subterrânea e um eventual silêncio sobre o passado não obrigatoriamente significa um contraste entre Estado dominador e sociedade civil. A contenda também existe no dia a dia dos grupos marginalizados e a sociedade dominante.

Pollak (1989) menciona o autor Freddy Raphael que, por sua vez, especifica as três grandes etapas que a memória pode ter nesses casos. A primeira seria a memória envergonhada, de uma ou mais de uma geração perdida. A segunda seria a memória das associações de desertores, fugidos, evadidos e recrutados a força e a terceira como sendo a memória dos “*Malgré nous*” (apesar do que fizemos) mostrando que se opuseram e resistiram. Essa memória se sente ultrajada e traça um combate de contestação e de militância.

Para compreender melhor a função do “não-dito”, Pollak (1989) detalha as três memórias que, aparentemente, não têm nada em comum, já que sabemos que a primeira aborda o surgimento de uma memória subterrânea que sobe os degraus para sair de seu esconderijo, uma vez que foi suscitada ou “abençoada” pela prática de reformas políticas oriundas da crise do Estado ou do partido político dominante.

Também sabemos que a segunda memória está relacionada com o silêncio dos deportados, dos que saíram correndo de seus lares, deixando para trás seus familiares e amigos, e agora enfermos, porque suas memórias não fazem mais parte da memória nacional; e ainda temos a terceira qualidade de memória dentro dessa função do “não-dito”, a memória dos recrutados à força de um lugar para o outro, é uma memória rica de revolta, pois emblemática no “mal amado” e no “incompreendido”, a memória do que pretende restabelecer a justiça, pois se sente excluído.

Esses três exemplos de memória simbolizam a perenidade das lembranças individuais e de grupos por décadas, e até mesmo por séculos. Essas memórias opõem-se à memória nacional, são perpetuadas no sistema familiar, em associações e em redes de comunicação social de caráter afetivo ou de caráter político. Serão memórias proibidas se relacionadas aos crimes de guerras internas, são memórias ditas indizíveis se relacionadas aos deportados e são memórias vergonhosas se relacionadas aos recrutados à força; cuidadosamente guardadas em processos de comunicação não oficial, não formatada e passarão invisivelmente pelo olho censor da sociedade dominante, assim, existirão “nas lembranças de uns e outros”, existirão em locais de sombra, pátios de silêncio e de “não-ditos”.

Pollak (1989) explana sobre as fronteiras desses silêncios e “não-ditos” com o esquecimento definitivo e o inconsciente reprimido, não são estanques e estão em perpétuo deslocamento.

Essa tipologia de discursos, de silêncios, de murmúrios e também de alusões e metáforas é moldada pela angústia de não encontrar uma escuta, de ser punido por aquilo que se diz [...]. No plano coletivo, esses processos não são tão diferentes dos mecanismos psíquicos [...], a linguagem é apenas a vigia da angústia... Mas a linguagem se condena a ser impotente porque organiza o distanciamento daquilo que não pode ser posto à distância. É aí que intervém, com todo o poder, o discurso interior, o compromisso do não-dito entre aquilo que o sujeito se confessa a si mesmo e aquilo que ele pode transmitir ao exterior (POLLAK, 1989, p. 8).

Tomamos emprestados os conhecimentos de Bernd (2013), para falarmos

sobre Nawal, mas antes de tentarmos fazer a ponte que poderá ter feito a personagem a começar com seus sofrimentos, necessário é explicar que a historiadora Martha Lourenço Vieira (2007, p. 24) aponta a separação que faz Walter Benjamin entre experiência e vivência. A experiência está estabelecida nas “impressões acumuladas na memória, impressões estas que jamais se tornam conscientes, permanecendo como traços mnemônicos do inconsciente”.

Quando olhamos para a vivência, vemos que esta “se refere ao choque que intercepta essas impressões no sentido de não incorporá-las à experiência” (VIEIRA, 2007, p. 24). Dessa forma, a memória vai além da capacidade de armazenar conhecimentos e lembranças vividas, chegando ao ponto de dar a esse estoque memorial uma nova significação no momento atual. A memória pode nos dar o status de ser protagonista, de ser sujeito, o antônimo de sermos objetos.

A protagonista da peça, ao chegar no Quebec, vai tecendo conforme as suas conveniências, um “novo passado novo” e construindo um muro sobre seu passado verdadeiro. Estaria ela no Quebec com uma parte libanense que a acompanhava ou estaria ela no Quebec apenas de corpo presente, com grande parte de sua memória e de seus sentimentos que continuavam a ficar agarrados a um Líbano distante e seu ao mesmo tempo.

Se a emoção e o coração juntos entram em um corredor, cheio de portas, como esses corredores de navios, que podemos assistir nos filmes, uma dessas inúmeras portas, será a porta do entre lugar de lembrança e esquecimento, consciente e inconsciente, imaginação, memória voluntária e involuntária.

A mãe Nawal romperá o silêncio e quebrará as “memórias vergonhosas”. Muitas vezes esse silêncio fica atravessado na garganta das vítimas por muito tempo e, ao romper a prática do silêncio, ela libertou-se da memória vergonhosa e assim desfez o nó de memória. Foi ao mesmo tempo, seu grito de independência e o grito de escolher morrer em paz.

2.1.1 Nós de Memória

As pedras enfiadas na garganta de Nawal a impediam de gritar. Quando finalmente decidiu fazer, escolheu fazer os seus filhos conhecerem a sua verdade, ditou um testamento no qual eram as suas memórias que eram doadas e decidiu morrer de tristeza.

Pondo a noção de tempo, no sentido calendário, de lado, a diferença que existe entre o momento de partir e o momento de começar a viver a “outra vida escolhida”, não passa de um tempo subjetivo, mesmo que tenha que obedecer ao correr dos anos, meses e dias.

O preenchimento desse tempo que ficou entre dois mundos é a maneira que muitos que foram vítimas de violência, de abuso, de humilhação, de tristeza, escolhem de maneira particular e específica.

Muitas vezes a edificação de um muro de silêncio e a prática de somente conversar sobre terceiros sobre as coisas sob um ponto de vista assaz diferente, contando apenas aqueles atos e fatos que lhe parecem mais adequados, garantem uma certa paz à vítima.

A rasgante tristeza é conscientemente substituída por um conjunto de valores que podem ser enunciados em público sem causar embaraços ou constrangimentos.

Nawal conviveu com esse silêncio obrigatório, por vezes vergonhoso e ao mesmo tempo em que reinventou um passado para justificar uma maneira de viver no presente sem sofrer muito.

Mas a memória batia à sua porta e seus fantasmas e traumas queriam entrar e sentar em sua mente e em seus sentimentos. Não se trata de vergonha de suas origens, mas sim de vergonha ou de trauma do que aconteceu dentro de sua trajetória de vida, até chegar no país de acolhimento, até chegar na cidade de Quebec, seu porto seguro, pelo menos no campo material.

Esses fatos cheios de dor, ou cheios de vergonha vão se enrolando uns nos outros, vão fazendo maçarocas de fios de espessuras e comprimentos diferentes.

Assim nascem os nós de memória de cada um de nós. Assim nasceram os nós de memória de Nawal. Parece ser o autor bastante incisivo quando cita que um nó de memória é uma estratégia memorial, a pessoa que dele lança mão deseja evitar que o seu próprio pacto de silêncio exploda e torne-se público, e não saberá como lidar com a reação das terceiras pessoas ao receberem as informações que estão engolidas em nome de um sentimento de vergonha.

Quando Gerard Bouchard (2009) menciona que esse recontar é ao mesmo tempo criar uma ficção e dentro desta a pessoa passa a viver e a nutri-la, podemos ter então uma visão da dimensão dos nós de memória daquela que não podia dizer a verdade porque já tinha desaprendido como se fazia isso e no momento em que

precisa livrar-se dos nós, porque escolheu morrer de tristeza, mas morrer em paz consigo, com sua memória, com seu passado, com sua história, lança mão das cartas ditadas ao notário.

No hospital, em seu leito de morte, ao ditar as cartas, Nawal saiu do mundo da ficção e pode gritar a sua dor sufocada há décadas. Gritou as verdades que, no seu ponto de vista, precisavam ser gritadas, e escolheu voltar para o silêncio, mas um silêncio com o rosto encarando o mundo que existia da sua lápide para fora.

3 SOBRE O TRÁGICO NO TEATRO

O filósofo Walter Benjamin (2007) postula a existência de divergências entre o universo que define a tragédia grega antiga e o universo que define o drama barroco. Um texto teatral que siga a escola da tragédia obrigatoriamente terá que se basear na ideia do sacrifício, e quem é sacrificado é o herói.

O sacrifício na tragédia grega se difere dos sacrifícios das tragédias de outros tempos porque é, ao mesmo tempo, um primeiro e um último sacrifício. Último porque, em primeiro lugar, só se pode morrer uma vez e esta morte é oferecida a deuses como reparação por ter algum direito antigo, guardado pelos deuses, ter sido violado pelo herói.

E primeiro sacrifício porque ao anunciar que ele, herói, vai discordar de direitos antigos ou de usos e costumes reiteradamente praticados, o herói já se põe na condição de oferecer a sua ousadia, como um desafio ao Olímpio. Esse desafio pode ser a corajosa tomada de decisão de propor novos tempos para a vida do povo. O herói oferece sua vida ou sua felicidade como uma espécie de pagamento para que outros à sua volta possam ter direitos ou vantagens que ele mesmo não teve.

A morte na tragédia é como uma moeda com cara e coroa: “Oh! Deuses do Olímpio”, eu os enfrento e me ofereço como pagamento pelo enfrentamento e compro com o meu sacrifício o direito de bons novos tempos para a humanidade que me cerca. Ainda segundo Benjamin, a apresentação de uma tragédia deve suscitar na plateia a evidente e constante superação de forças entre os homens, calculando seus devidos graus de obediência ou de desobediência aos deuses.

O herói se oferece como alimento para saciar a fome de um deus porque é necessário afirmar que o ser humano na busca de sua excelência e na busca da superação de uma visão pessimista do mundo, pratica esse desapego em relação à sua própria vida, pois o interesse da coletividade, da humanidade que o cerca, é mais importante do que a sua satisfação social. Na *thymele*, ou seja, na parte central do círculo que antecede a concha na qual o coro se posiciona, estamos falando em função das plantas de teatros gregos que são ensinadas nos conservatórios de Arte Dramática, o herói aceita a sua desdita e se submete. Ali, nesse espaço e nesse tempo da ação, está afirmada a relação que ele estabelece com a sua comunidade.

Os autores trágicos gregos assumiam a função de criar valores dizendo e

redizendo sobre a vida sendo experimentada como uma conjunção de fatores para garantir a vitória do homem contra a inércia e a fraqueza dos instintos vitais (WILLIAMS, 2002).

A contenda da memória oficial e dominante contra a memória dos excluídos, a memória subterrânea e um eventual silêncio sobre o passado não obrigatoriamente significa um contraste entre Estado dominador e sociedade civil. A contenda também existe no dia a dia dos grupos marginalizados e a sociedade dominante.

A moeda, com sua cara e coroa, também terá destino de um lado e caráter do outro. O herói não deve fugir de sua missão de ser um redentor da sua porção de humanidade que o cerca. Uma vez morto o herói, sua glória continua pairando como um ente silencioso, que será lembrado pelos que ficaram como aquele que não fugiu de seu destino de provar seu caráter, oferecendo-se em sacrifício. Não se trata de uma sombra muda, mas de uma luz muda, que iluminará uma comunidade.

Benjamin (2007) entende como “tragédia” somente a tragédia dos gregos e esta seria composta por: fatores do sacrifício, ausência de palavras e do *agon* (a criação de valores afirmativos da vida pela conjunção de fatores para garantir a vitória contra a inércia e a fraqueza dos instintos vitais).

Ensina-nos Szondi (2004) que, na interpretação de Benjamin, devemos chamar de trágicas as seguintes situações: podemos romper as amarras em relação ao “direito antigo”, somente se ele voltar a ser praticado; para evitar as “sentenças de morte” coletivas ou de um povo, poderão ser trocadas pela própria morte do herói; também poderemos chamar de trágica a situação na qual em troca dos “novos conteúdos de vida do povo”, se faz necessário suprimir o herói, pois a sua existência individual não pode ser mais forte do que a existência de sua coletividade.

O herói trágico não travava um combate contra uma lei criada pelo homem, mas contra uma lei criada por um poder metafísico ou por um poder demoníaco. O trágico não precisa ser somente aquele acontecido na Grécia antiga, o chamado trágico atença. O trágico pode ser atemporal e transgeográfico. Tal afirmação foi feita na obra *A Dialética do Esclarecimento* de Max Horkheimer e Theodor Adorno, ou seja, a tragédia pode usar roupa contemporânea, desde que mantenha a dialética desenvolvida ao longo dos séculos.

O dramaturgo alemão Schiller, autor da peça *Mary Stuart* entre outras, também nos ensinará que: a arte trágica é um gênero que trabalhará com as

diversas formas do comovente e esse gênero de comovente torna-se mais ainda afirmado se o enredo da peça mostrar que a causa do infortúnio não apenas contradiz a moralidade, como também é causado pela prática da moralidade. “Quando deve haver infortúnio, mesmo o bem deve causar algum dano” (WILLIAMS, 2002).

A dialética do trágico novamente desaguou na praia da dramaturgia no século XIX e daí em diante. As variações de dramaturgo para dramaturgo foram se dando. Não existe mais “o” conceito de teatro trágico contemporâneo, mas “um” conceito de teatro trágico contemporâneo. É uma concepção dialética e, portanto subjetiva. Sem dúvida alguma estará para sempre relacionado com o sentido da existência humana.

O trágico no teatro contemporâneo estará ligado à noção de alguém, individualmente falando ou coletivamente falando, ou de algo, cujo desaparecimento ou destruição deixará uma ferida incurável, uma espécie de cratera que será preenchida pela morte biológica ou subjetiva. A tragédia contemporânea no teatro pressupõe a prática de uma Ação que corresponda ao conteúdo do texto. Uma ação que transcorra dentro de um tempo, linear ou paralelo e dentro de um espaço que pode ser multifacetado.

3.1 A PEÇA *INCÊNDIOS* DE WAJDI MOUAWADE

A peça foi publicada em 2003, em francês, como *Incendies*. Um de seus tópicos basais é a avaliação feita pelo autor sobre a questão da origem. A peça *Incêndios* foi sendo escrita ao longo do processo dos ensaios, que duraram dez meses. Muitos personagens acabaram ficando com jeitos e maneiras dos atores que os ensaiavam.

O próprio autor menciona a identificação do ator pelo personagem e do personagem pelo ator, não deixando espaço psicológico ou de dúvidas que fossem capazes de afastá-los. A fusão do ator como personagem não deve existir, pois o teatro é uma obra de ficção. Cada ator da peça teve durante o processo criativo, a mais profunda liberdade para propor ambientes, sensações, até mesmo sonhos, para seus personagens, e muitos desses desejos foram incorporados aos personagens.

Partindo do ponto de vista que ao expressar um desejo também

expressamos o que para nós, é uma verdade inquestionável, para o autor, a lista dos desejos dos atores indicava trilhas que ele admite, nunca teria pensado sozinho.

Mesmo que apenas parcialmente, as ideias apresentadas pelos atores fossem seguidas, ele continuava a ver naquelas trilhas, luzes para compor a sua trama narrativa. O nariz de palhaço que a jovem mãe coloca dentro do balde, é uma dessas ideias.

É muito interessante a informação dada pelo autor Wajdi Mouawad sobre a dedicação dos atores e dos técnicos, como nas velhas trupes de teatro de antigamente, esse oferecimento feito pelos artistas e técnico de colocar-se objetivamente e subjetivamente a serviço da criação deste texto especificamente, passo a passo, até a última vogal.

3.1.1 Informações Biográficas sobre Wajdi Mouawad

Nascido no Líbano em 1968, acompanhou a sua família na imigração para a França em 1978 e em 1983 escolheu o Canadá, mais precisamente Montreal, como seu porto seguro. Com 23 anos formou-se na Escola de Teatro Nacional e profissionalmente passou a desenvolver as tarefas de: ator, diretor, dramaturgo e produtor de teatro.

Teve o espetáculo *Protágoras trancado no banheiro*, de sua autoria, reconhecido como o melhor espetáculo de Montreal pela Associação dos Críticos de Teatro do Quebec em 1998.

No final dos anos 90 começou a preparar a sua tetralogia intitulada Sangue das Promessas. As peças escritas e representadas foram: *Litoral*, *Incêndios* (utilizada no nosso trabalho sobre teatro, memória e esquecimento), *Florestas* e *Céus*.

O espetáculo *Litoral* o levou a ser reconhecido na França em 2002 como Chevallier des Arts et des Lettres de la République Française.

Em 2003 obteve tão reconhecido sucesso com a peça *Incêndios* que não deixou de receber nenhum dos grandes prêmios de teatro do Canadá e ainda fundou duas companhias de teatro, uma em Quebec e a outra em Paris.

Nos últimos 15 anos Mouawad vem se mostrando um determinado e decidido encenador de seu tempo, com a escritura de textos diretos e contundentes. Uma frase de sua autoria pode ilustrar melhor a nossa descrição: “a arte se porta

como testemunha da existência humana através do prisma da beleza”.

Suas peças foram traduzidas em mais de 15 idiomas, incluindo o nosso e apresentadas em mais de 10 países, incluindo o Brasil.

Seu texto teatral *Incêndios* foi adaptado para o cinema em 2010 e dirigido pelo cineasta canadense Denis Villeneuve, sendo indicado à ocasião para o Oscar de melhor filme estrangeiro.

3.1.2 Breve descrição do enredo da peça

Em um país submerso por uma guerra civil, um jovem casal de adolescentes apaixonados é separado pela necessidade de cada um dos jovens seguir em rumos opostos. A adolescente Nawal, com 14 anos, está grávida e, para seu infortúnio, sua família é contra aquela gravidez; ao nascer o bebê, este é tirado da mãe, sendo colocado em um balde e, minutos antes de uma vizinha levar o balde para um asilo, ela põe dentro do falso berço de latão, um nariz de palhaço, lembrança querida que guardara da passagem de um circo pelas cercanias de sua cidadezinha.

Sua avó, a pessoa da família que ela mais considerava, recomenda profundamente que ela se alfabetize, que estude, que vá embora daquele lugar, que vá tentar sua sorte em outras paragens.

A moça Nawal sai em busca de conhecimentos e, além de estudar, acaba por mesclar-se na política que tenta oferecer soluções para o conflito estabelecido com a guerra civil que durou muitos anos. Através da militância política, acaba conhecendo pessoas que viviam por ideais e outras que viviam para explorar as que viviam por ideais.

Engaja-se em uma das facções bastante violenta e graças a redes de conhecimentos e de escaramuças, acaba por ser contratada como preceptora da filha do primeiro ministro do país e maior inimigo de sua facção. Propõe-se a ser a executante da vida do ministro e, de fato, leva a cabo a sua missão, acabando presa numa penitenciária feminina.

Como sobrevivia aos interrogatórios sem delatar seus correligionários, foi colocada sob a sanha selvagem de um jovem carcereiro, famoso por suas maldades, Abu Tarek, que a violentou de maneira continuada durante meses. Ficou grávida desse carcereiro, deu a luz a um par de gêmeos que também foram tirados dela, uma menina e um menino, ambos colocados dentro de baldes e ali não os viu

mais. A praxe era a de jogar os recém nascidos dentro de um rio que passava perto da penitenciária feminina, e encerrar logo o crime.

As crianças foram entregues a um camponês, Malak, que voltava para casa com seu rebanho. Com o final da guerra civil e com as anistias concedidas, Nawal pode liberar-se e sair em busca de seus filhos e, posteriormente, imigrar para o Quebec com eles.

Chamo a atenção para uma cena muito emocionante da peça que é o momento em que o camponês Malak encontra a mãe dos gêmeos, Nawal, e os entrega para ela dizendo:

Foi preciso muito milagre para que eles estivessem hoje aqui e muito milagre para que você ainda esteja viva. Três sobreviventes dessa guerra cruel. Três milagres que se olham. [...]. Pega teus filhos e me leva na tua memória.

[...].

Os frutos da mulher [...] nasceram do estupro e do horror, eles saberão acabar com os gritos das crianças jogadas no rio (MOUAWAD, 2013, p. 101-102).

Nawal e seus dois filhos, Jeanne e Simon, chegam no Quebec como imigrantes, a mãe começa a trabalhar em um cartório, estabelece uma parede de silêncio sobre o seu passado, conta para seus filhos às histórias que lhe parecem mais convenientes e, dentro desse cartório, por merecida competência e dedicação, vai construindo a sua trajetória profissional.

Aproximando-se do final da peça, há a cena da descoberta na qual durante um julgamento em um tribunal de direitos humanos, julgamentos esses que Nawal, agora com 60 anos, assiste religiosamente a todos. O acusado Nihad que, quando trabalhou na penitenciária feminina no Líbano, chamava-se Abu Tarek, verbaliza para os juízes que seu processo de acusação era um tédio, um processo sem noção do espetacular e que ele era muito apegado às noções de espetacularidade e mostra o nariz de palhaço, mencionando que nasceu com ele, pois aquele objeto tinha sido colocado dentro do balde, assim como ele próprio. Dessa forma, as pessoas no orfanato que o viram crescer, diziam a ele que aquele nariz de palhaço era uma pista de suas origens e o resgate de sua dignidade. Nihad questionava se a sua dignidade seria o acessório deixado junto ao balde por aquela que lhe deu a vida.

Nawal, em estado de choque, é conduzida a um hospital, vai silenciando-se

aos poucos, manda chamar o Notário, dono do cartório no qual trabalhava e escreve com dificuldade suas cartas testamento para cada um de seus filhos, pedindo ao notário que seja o executor testamentário. Naquele momento, Nawal conheceu o silêncio que só em situações de dores ou de tristezas absurdas o humano pode conhecer. Posteriormente, vai a óbito. O final do espetáculo são as cartas para os filhos, que voltarão ao Líbano, fazendo o caminho inverso da mãe, e descobrem exatamente isso que agora foi dito.

A tentativa dos personagens *Filha e Filho* de desatar os nós de memória (BUCHARD, 2009) vem a partir da leitura da carta testamento. É visível a relutância em querer saber sobre a vida da mãe. Esta, por sua vez, foi encobrindo com um gigantesco paralelepípedo de silêncio e de medo, o seu passado na tentativa de instalar a sua convivência com o esquecimento e a convivência dos terceiros com o desconhecimento sobre si. Era uma arca de madeira trancada por um grande cadeado.

Foi o seu costume de assistir aos julgamentos na corte especializada em crimes de guerra e crimes contra os direitos humanos que provocou o incêndio que queimou o baú de madeira e fez soltar as memórias que estavam ali socadas, desde o tempo em que da adolescente Nawal, morando em uma aldeia perdida no meio do nada, tiraram o seu primeiro filho à força e o levaram dentro de um balde, enrolado em paninhos e com um nariz de palhaço posto, pela mãe, dentro do balde também, como enxoval, para um orfanato em uma outra região do Líbano.

De violências em violências, os incêndios emocionais e físicos foram vividos por Nawal - alguns foram provocados por ela mesma. Do seu longo e triste período de encarceramento, com os atos de tortura, física e mental, estupro continuado e repetido, gravidez indesejada e de risco, nascimento de gêmeos, novamente bebês abandonados, arrancados à força e entregues com paninhos dentro de baldes, concretizaram novos nós de memória.

Vergonhas, medos, traumas, receios de não ser bem aceita no país da imigração, medo de sofrer incompreensão no ambiente profissional, temor de desamor por parte dos filhos gêmeos, provocaram em Nawal um estranho silêncio apenas da boca para fora, porque dentro de sua mente, dentro de suas memórias, essas "vergonhas" borbulhavam fervendo como larva de vulcão e queimavam a sua paz de espírito. Incêndios íntimos e internos.

Quando Nawal é levada a desatar o seu grande nó de memória: o

passado/destino do primeiro filho arrancado em contraponto com o grande carrasco e a maior das violências que se pode fazer contra uma mulher indefesa, os nós de memória provocaram dois novos incêndios: o de se deixar dominar pelo desejo de por termo à sua vida e a necessidade de repassar a limpo essas desditas pessoais, mesmo que o preço a ser pago, custasse incendiar com a paz de espírito dos filhos gêmeos. Incêndios. Cinzas. Silêncio que traz paz para quem foi e para quem fica.

3.2 A TRAGÉDIA MODERNA DE MOUAWAD

Tendo em mãos a peça *Incêndios* e, ao mesmo tempo, cotejando o texto com a obra *Tragédia moderna* (2002), de Raymond Williams, especialmente no que diz respeito à tragédia social e pessoal, podemos entender melhor que a nossa heroína, a mãe Nawal, tem uma margem de autonomia para poder escolher que forma de solução ela deseja dar para seus filhos em relação às suas memórias individuais.

A peça de teatro nos mostrará bastante claramente que ela escolheu morrer de tristeza, mas antes disso ela prepara um dar a conhecer sobre a sua vida que ela sempre escondeu muito bem de todos, transformando esses seus nós de memória em silêncios e, uma vez feita a escolha de quebrar tais silêncios, são incêndios na consciência alheia e na sua própria que ela provoca.

A mãe Nawal escolheu morrer de tristeza, mas antes desencadeou uma espécie de guirlanda de conhecimentos trágicos sobre si mesma, algo bem afirmado na construção da tragédia do século XX. Trago o conhecimento um trecho da letra do tango *Cambalache* (gravado em 1935) do argentino Enrique Santos Discepolo (27.03.1901 – 23.12.1951) quando o autor menciona: “[...] século XX, cambalacho e traidor, problemático e febril, cheio de maldade e de gente insolente, tanto faz se em 1506 ou no ano 2000”. Podemos aceitar que foi o século XX o auge do momento histórico de por nas mãos do homem, mais do que nunca, o seu próprio destino.

O homem se condenando a viver a sua dimensão mesquinha para o resto de sua própria vida. A produção da memória individual cessará com a morte do sujeito, mas continuará na memória coletiva através das datas comemorativas, nos aniversários, ao ser significado na memória dos outros, por belas causas ou por tristes causas. Não é verdade que podemos ouvir em uma simples festa em família os pontos de vista contraditórios sobre a vida e a morte de pessoas que participam

de nossa memória coletiva?

Uma hipotética frase: Oh! Que lástima! Hoje se completa dez anos da morte da tia Humbertina e ao mesmo tempo, no outro canto da mesa, outro comensal comentaria entredentes: como demorou em morrer essa velha infeliz! Pelo menos agora não incomoda mais! O cessar de viver, como ponto de escolher morrer, pode ser o fim de tudo para muitos e o início do abrir portas para outros. A partir da morte da mãe, Nawal, seus filhos passam a ter outras, nunca desejadas, experiências na vida deles.

Ficar aqui ou ali, fazer isso ou aquilo até morrer, não obrigatoriamente significará para sempre. O chamado “para sempre” depende da escolha individual do agente que assume o protagonismo e escreve seu próprio diário de bordo.

As pessoas, as eras, as dinastias e os impérios morrerão, terminarão, vão concluir-se, afinal é um fato biológico, independente de ser obra do destino, do acaso ou de Deus, todo mundo vai morrer um dia. As teorias teocentristas e homocentristas podem divergir quanto à forma, mas não quanto ao conteúdo. O que não cessa com a morte são as manutenções da Memória e as obrigações legais.

Ninguém sabe quando será o seu passamento. A experiência de viver pode ser individual ou coletiva, como se houvesse sempre a possibilidade da escolha, como se a memória individual fosse sempre o oposto à memória social.

Fazer parte da modernidade obriga o homem do século XX a realizar a opção para uma escolha. A tragédia foi baseada nesses pilares antagônicos. Tragédias sociais com homens destroçados porque na briga pelo poder, perderam a disputa, ou sucumbiram pela fome. Uma civilização destruída por uma outra ou destruída por si mesma.

Simultaneamente existem as tragédias individuais, tomando a frase do autor Raymond Williams (2002) “tragédia pessoal”: Pessoas que são destroçadas nas suas mais íntimas convivências. O indivíduo, senhor de seus passos, gerando o seu destino e sabendo quase com absoluta certeza, o que lhe espera pela frente. O autor menciona que essas tragédias acontecem dentro de um contexto de extrema insensibilidade, onde convivem a morte e um isolamento espiritual exacerbado, sublinhando o sofrimento e o heroísmo.

Na trajetória das pessoas desesperadas por saber como e quando será a sua morte, surgem os sortistas, charlatões, druidas, mães de santo e padres entre tantos outros. Em teoria todos serviriam para avisar ao “cliente” sobre sua grande

data final, sobre seu envio, sobre o seu retorno ao pó.

Guardar para si a sua trajetória individual, a sua basilar realidade pessoal, pode nos fazer crer que em uma cena paralela a esta, haverá uma crise de civilização, o quê não obrigatoriamente corresponde à verdade. Tomemos como exemplo a lembrança ou memória do teatro, que durante os tristes anos da II Guerra Mundial, conheceu seu mais numeroso público dentro das salas de espetáculo, mesmo sem aquecimento nas plateias e sem iluminação correta nas varas de luz do palco.

Tal ato de guardar para si a sua trajetória individual, às vezes tentando por apenas uma suave almofada ou até mesmo uma pesada pedra em cima de seus nós de memória, de suas pequenas ou de suas grandes vivencias serviram nesses últimos cento e quinze anos apenas como uma forma de razão para alimentar o princípio – o homem está condenado a viver consigo e a morrer (no caso específico da nossa peça teatral), entre outras causas, a morrer de tristeza.

Esse morrer de tristeza, esse provocar o seu cessar de viver pode ser o fim para muitos e significar um início para outros. A partir da morte da mãe Nawal, os seus filhos passam a ter outras experiências de vida no cotidiano deles.

Ficar fazendo parte da saudade dos outros é uma espécie de fazer parte da memória coletiva, mas de um grupo muito fechado. Será pela significação do valor na coletividade que tal memória ganhará importância. A memória individual que eu sinto, ou a coletiva, a dos que imigraram de um Líbano em estado de guerra civil sentiram, dependerá de um conjunto de fatores subjetivos.

A tragédia moderna nos sugere que o criar memória até morrer, mas não para sempre, ou, o criar memória para sempre, depende da escolha individual do agente que assume o protagonismo e escreve o seu próprio diário de bordo. Mas sempre poderemos reperguntar aos autores e até mesmo à filosofia, qual é o conceito fundamental do para sempre? Não serão as respostas conflitantes? No entanto, não devemos nos furtar de fazê-las.

Traçando um paralelo com a peça de teatro de Wajdi Mouawad, tanto no seu texto original, como na adaptação que escrevemos para realizar a nossa Encenação, com a afirmação que Halbwachs faz sobre os pontos de referencia que estruturam a nossa memória individual e que a incluem na memória da coletividade: patrimônio arquitetônico, paisagens, datas, personagens históricas, tradições e costumes, folclore, música e tradições culinárias.

No que diz respeito a patrimônio arquitetônico, na peça original, é mencionado o zelador da escola pública de Baalbek, uma construção romana no Líbano que gerou um povoado em volta.

Quando se menciona personagens históricos, há a fixação delirante de Abu Tarek pela artista de cinema norte americana Elizabeth Taylor. Não deixa de ser curioso notarmos que mesmo o Líbano sendo tão longe de Hollywood, há ícones que atravessam oceanos, faixas etárias e culturas. O atirador de elite Abu Tarek menciona tanto no texto original, como na nossa Encenação que ele nunca mataria uma mulher linda como Elizabeth Taylor.

Quando alguém é definido como sendo de um grupo, ele passa a não mais ser de outros grupos. O sentimento de pertencimento a um grupo também reforça as fronteiras socioculturais. Nossa maneira de se olhar a memória diz respeito à memória coletiva, duração, continuidade, estabilidade.

O sentimento de pertencimento se passa por uma adesão afetiva. Uma nação é a forma mais acabada de um grupo e a memória nacional é a forma mais completa de uma memória coletiva. Tais sentimentos de pertencimento são machucados e até desfeitos quando há guerras dentro das fronteiras de uma nação. Não se trata de um país atacando, se defendendo, enfim, brigando com outro, mas de partes de sua população em conflitos com outras partes, dentro da mesma porção de geografia.

Na tragédia moderna, os irmãos matam os irmãos e os filhos soldados, carcereiros, torturadores, matam suas mães e os cunhados matam o namorado de uma adolescente. Não existe mais a figura do deus que vem à terra ordenar vinganças, mortes e outras brutalidades. O próprio homem se encarrega de fazer as desditas.

4 DIÁRIO DE BORDO

Incêndios – teatro, memória e esquecimento (uma desafiante realidade: diário de bordo para os ensaios)

Encenação da adaptação

Supõe-se que um diretor de teatro moderno e engajado com as suas obrigações profissionais deve estar atento não somente a conhecer as informações novas que chegam sobre a direção teatral, que leia os novos autores jogando luz sobre temas antigos, que participe dos congressos e seminários que pelo menos sacodem a poeira de antigos fazeres e saberes. Nós gostaríamos de estar dentro dessa categoria se mais tempo, saúde e recursos tivéssemos. E isso não nos impede de pretender voltar a participar desse universo em médio prazo.

Antes de nos lançarmos a conhecer o que agora os teóricos da direção teatral estão afirmando sobre o que foi feito nos séculos XIX e XX, nos pomos a vivenciar uma prática que remonta ao início dos anos 1900, na Rússia, pelas mãos de Stanislávski, com seus cadernos de ensaios, que também foram chamados de cadernos de anotações e que nós ousamos, dentro da nossa atual realidade de preparadores de encenações ou de direção teatral a chamar de **Diário de Bordo sobre a Encenação da adaptação de *Incêndios – teatro, memória e esquecimento***.

Estamos lendo sobre o legendário russo, não porque a produção contemporânea sobre esse tema, o acompanhamento da construção de uma Encenação pelos ensaios, seja ruim, mas ela também vem se desenvolvendo a partir do que se fazia no Teatro de Arte de Moscou e talvez, nós na nossa ignorância, tenhamos mais sorte com Stanislávski. Pelo menos, nesse momento.

O chamado teatro de arte, esse teatro quase artesanal como o pão que podemos fazer em casa, segue um outro ritmo, mais lento, que o coloca fora da corrida mercantilista. Até existem peças de teatro que vão trocando de elenco, pondo outros artistas que possam vestir o mesmo figurino, do mesmo tamanho físico do artista que saiu do grupo e que dão maior valor à noção do conjunto do que às possibilidades individuais que um artista pode estar apto a representar.

Seríamos quase descartáveis no mercado de trabalho das artes, se não fôssemos inteiramente necessários para ajudar a criar a noção de civilização de um

povo, de uma nação.

Parece-nos honesto dar a explicação de como funcionou o nosso processo de trabalho, chamamos de trabalho, pois mesmo não havendo nenhuma forma de remuneração ou da troca de seu esforço profissional por alguma vantagem material, houve sim, uma relação de trabalho, tendo a solidariedade, a experiência adquirida e a amizade como moedas envolvidas nessa espécie de bolsa de valores do teatro engajado que se faz pelos rincões do Brasil a fora.

Reunir uma atriz com larga experiência profissional e dois atores que estão no mercado de trabalho há pouco tempo e um coordenador de cabine de som e luz que está entrando nesse nosso meio agora, sob o olhar exigente, e às vezes maçante, do mestrando, acaba sendo um exercício de convivência dentro de conexões artísticas, muitas vezes complexas porque cada um traz a sua bagagem e a sua velocidade pessoal em responder aos estímulos e às novidades.

No domínio da gestão de pessoas os nós, não são os nós de memória, como no nosso domínio de memória social e bens culturais. Os nós na gestão de pessoas são nós extremamente positivos. Uma rede de relacionamento é a presença de nós conectados entre si e esses nós representam as pessoas na rede e a rede é uma estrutura que se expande pelas relações de consumo, experiência, produção e poder.

A nossa encenação e a rede social podem ser entendidas como uma forma de representação das relações afetivas e profissionais entre os indivíduos, com dinâmica e linguagem própria e que se atualiza constantemente, não somente em função da apresentação da Encenação: Incêndios – teatro, memória e esquecimento, no dia 19 de junho de 2015, mas de uma maneira que retorna no tempo, quando o ser humano dando-se conta de que em grupo era mais forte do que quando individualizado e quando foi aos poucos abandonando o nomadismo e considerou importante poder plantar hoje aqui e esperar pela colheita e posteriormente plantar novamente, consagrando o sedentarismo na sua essência como forma de filosofia de vida.

No âmbito pessoal e no profissional, as redes sociais são uma realidade proporcionando mobilizações, troca de experiências e informações, autopromoção, externalização de emoções e opiniões. Uma rede colaborativa facilita o processo de inovação por meio da operação conjunta de ações e articulações de novas ideias, nos afirma Mósca *et al* (2014, p. 23).

O ator com seu conhecimento e com a sua vontade de conhecer ainda mais compromete-se com premissas que dizem respeito aos valores: a rede, que nós tomamos a liberdade de chamar de projeto de reunir artistas interessados em montar uma Encenação criada a partir de uma adaptação que fizemos do texto *Incêndios* originalmente escrito pelo dramaturgo libanês-quebequense Wajdi Mouawad, portanto o nosso projeto ou a nossa rede é constituída pela soma de valores, tanto coletivos, como individuais.

Outro valor que faz parte da premissa da existência da rede é o comprometimento que cada membro deve fazer, pois ele faz parte da construção e da manutenção da rede. É diferente de um time, um elenco, vai além daqueles que vemos no palco. O comprometimento existe pelas atribuições que seus pares lhe deram dentro do processo.

A comunicação dentro da rede é um dos tópicos mais difíceis e tivemos a sorte de poder contar com profissionais muito engajados e capacitados para trocar informações, para se reunirem para passar texto e praticar o processo de decorar os personagens, de trocar mensagens pelos aparelhos celulares sobre outros recursos que poderiam ajudar na composição da Encenação, como postagens do *youtube* ou filmes inteiros que podiam ser baixados por tal ou tal método.

No que diz respeito à função do diretor de teatro que também faz as vezes do produtor e que no século XIX recebia a francesa denominação de *regisseur*, a rede prova que essa “ponta da pirâmide” está fadada ao término no espaço de tempo de poucos anos. As pessoas querem fazer parte de redes de trabalho nas quais façam parte da organização, do planejamento, na colaboração das tomadas de posição.

Por fim, um grupo de teatro de Porto Alegre ou uma grande fábrica de celulose em algum país nórdico precisa acreditar que a descentralização quer dizer que todos são importantes para todos dentro de suas competências, capacidades, experiências, conhecimentos e tempo que podem retro investir na sua educação ou formação continuada. Quando há méritos, ele é para ser dividido por todos e quando há infelicidades, são elas também, objeto de compartilhamento coletivo.

Quanto maior for a participação das pessoas que fazem parte do processo, as possibilidades de êxito são maiores. No nosso caso, a capa preta dos banquinhos que compõe o cenário, a gravação para violino da música da Chiquinha Gonzaga originalmente para o piano, *A Lua Branca* e o empréstimo do material cenográfico.

A MISSÃO

Uma vez que a necessidade de redução drástica do tamanho do texto, sem empobrecê-lo, é uma condição inquestionável para levar a bom porto de chegada o nosso trabalho de conclusão do Mestrado, constatamos que era necessária uma lista de missões a serem obedecidas, tais como: entender o texto de Wajdi Mouawade na sua totalidade, identificar dentro de cada parte do texto inicial o significado chave de sua essência e fazer o confronto das idéias chaves para, nem repeti-las e nem deixar de colocá-las na nossa adaptação.

Entender que uma metodologia de trabalho para a montagem de uma Encenação lida com datas de ensaios e com a data da apresentação, com três atores e com um técnico de luz, com uma sala de ensaios, a necessária infraestrutura da própria sala, lanches, café feito na hora, um mínimo de limpeza na copa do salão de festas do prédio da atriz, que está emprestando gratuitamente o salão de seu prédio. Banheiros limpos, caronas, garimpagem dos objetos de cena, armazenamento dos objetos de cena, eventuais ausências de algum dos artistas, contextualização do universo da tragédia moderna.

Há réplicas e tréplicas dentro dessa peça de teatro que ecoam no fundo do nosso peito. Qual é mesmo o valor da vida humana? A mesma raça, a raça humana, inventou as pirâmides, que construiu a Grande Muralha na China, que foi à lua, que desenvolveu o antibiótico e quebrou a molécula do HIV, é ao mesmo tempo, através de outros membros de seu universo, capaz de desenvolver o racismo, as armas cada vez mais letais e mais rápidas gerando um custo benefício de dólar por morte efetivada cada vez mais interessante para os que vivem desse mercado e para essa situação social.

Sim, nos parece ser normal que às vezes tenhamos vergonha de pertencer a essa mesma raça, mesmo sabendo que não somos irmãos dos mesmos valores. Mas há um amargo sentimento de pertencimento, assim mesmo. Se de um lado temos a indagação, que mundo é esse onde os objetos têm mais esperança de continuarem existindo do que a humanidade, temos por outro lado os conselhos da Vó Nazira para a jovem Nawal, personagem central da peça e da nossa adaptação que recomenda à sua neta que aprenda a ler, a falar, a escrever, a contar, que sobretudo aprenda a pensar. Foi para o Quebec que Nawal imigrou e lá estabeleceu uma longa parede de silêncio sobre seu passado. Conta para Jeanne e Simon que

foram com ela, quando ainda eram crianças, apenas as histórias que lhe parecem mais adequadas. A dor e a humilhação vividas no país de origem vão empedrando seu espírito.

A Nawal que trabalha no cartório com presteza e com afinco permanentemente assiste às sessões do Tribunal de Direitos Humanos que julga os crimes de guerra. Ela assiste a todos os julgamentos que pode como se fosse um voto de dever, uma missão obrigatória. Um dia acaba assistindo um julgamento que dizia respeito ao seu longínquo país natal e era o julgamento do carcereiro da penitenciária feminina de Kfar Rayat, o jovem carcereiro, serial killer e torturador Abu Tarek.

Este julgamento mudou o destino de Nawal. Seu espírito empedrado incendiou-se e suas chamas se esparramaram em todas as direções. Nawal fechou-se dentro de uma cápsula, pois sua agonia produziu um silêncio que ilustrava a sua dor. Decidiu-se queimar por dentro, viu uma espécie de reta final aproximando-se de sua vida e decide ditar a seu chefe, o notário, dono do cartório seu testamento e as cartas que deverão ser entregues aos seus filhos apenas após a sua morte.

Nawal esparrama entre os seus, as chamas que a faziam queimar por dentro. A missão de mostrar uma guerra, uma imigração ao mesmo tempo refúgio, um abuso e uma tortura de difícil compreensão para os que da opressão conhecem apenas um pouco, foi uma missão de Nawal, foi uma missão do autor do texto original e fazer a soma disso, com a devida depuração, usando a nossa própria experiência de vida, acaba por se tornar também a nossa missão.

Para cumpri-la vamos utilizar o “estado da arte”, nada de fazer psicoterapia misturando teatro com terapia psicológica. Podem até ser misturas riquíssimas, mas quando praticadas por profissionais preparados para tal exercício e dentro de espaços e de tempos próprios. Nossa missão é mostrar, detalhar, denunciar, reconstruir, apaziguar, os fogos que queimaram gerações inteiras, especialmente a nossa personagem central, Nawal, com seus medos, segredos e sonhos.

O CAOS

Um país em guerra civil pode ser um retrato do caos. Para quem serve esse retrato do caos? Quem sai ganhando com esse caos, com essa desconstrução de um país?

O que habitualmente aprendemos a chamar de país recebe sempre questões primordiais para a criação de um conjunto normativo, a constituição de uma república, códigos legais, leis menores, leis detalhadas e toda uma série de instruções.

Quando o Estado é jogado no lixo, outro conjunto normativo é criado, não mais pelos legisladores formalmente instituídos, mas por aqueles que passam a se dizer, os donos do país e tais alegações servem para justificar a existência da sociedade em caos e até mesmo para justificar o caos como sendo a nova sociedade.

O personagem do carcereiro, Abu Tarek, também se chamava Nihad. Do mesmo modo que um homem pode mudar de nome em função de novos conceitos, a nova sociedade pode simplesmente constatar que o homem que se vê reduzido apenas ao tamanho de seu fuzil, está sempre em ligação com o estado de fragmentação dos valores básicos, básicos para os outros, supérfluos talvez para ele mesmo.

O texto original deixa bem evidente que a personagem Nawal faz questão que seus jovens gêmeos Jeanne e Simon não deixem de investigar a memória do passado que ela Nawal pos de lado ao pegar o portão de embarque no aeroporto de seu país cortado em pedaços. Para seus gêmeos ela legou a obrigação de desatar os nós da memória vergonhosa.

Foi necessária uma outra geração para cumprir esse passar a limpo. Através das cartas que dita ao notário, vai fazendo o resgate de seu passado traumático. É pela fala que ela tenta provocar o silêncio. Faz a opção de legar a sua descendência, Jeanne e Simon a tarefa de desatar os nós da sua memória. Os nós de memória, conforme Bouchard lembra bem, podem ter a força de traumatizar e de silenciar as pessoas e a personagem Nawal os obriga a sair de sua zona de conforto no Quebec para regressar no Líbano que abandonaram quando ainda eram crianças pelas mãos da mãe. Eles tiveram que desvendar os segredos relativos ao suplício que ela viveu no que diz respeito tanto ao pai, como ao irmão deles.

SOBRE A ADAPTAÇÃO

Parte do nosso processo de adaptação do texto aconteceu levando em conta o tratamento feito pelos atores sobre trechos que trazíamos para os ensaios.

Trechos mais literários, como se sempre tudo fosse uma longínqua terceira pessoa, e bem menos teatrais no sentido de frases curtas de réplica e tréplica.



Ilustração 1: O livro de Nawal
Fonte: Acervo do pesquisador

Para poder definir a necessidade de justificar uma adaptação, usaremos uma definição que ela mesma já é uma adaptação: No filme *O carteiro e o poeta*, o personagem do Pablo Neruda diz para o personagem do carteiro que a poesia não tem dono, que ela existe para quem dela precisa. Isso é dito no filme, que foi adaptado do livro de Antonio Skarmenta.

No caso concreto que temos em mãos, trata-se de utilizar uma peça de teatro longa, com mais de duas horas de duração, com 20 personagens, sendo que 7 são os de maior destaque, sendo que a mãe Nawal é o personagem protagonista, tendo 38 cenas.

Afirmamos que um bom texto teatral não tem cor, nem credo, nem carteira de identidade, nem partido político. Um bom texto teatral é como uma espécie de sol que pode iluminar a todos os que estiverem sensíveis a receber esta luz, é uma construção geralmente de um único par de mãos, mas também a aqueles que são de criação coletiva e, sobretudo, um bom texto teatral é aquele que não conhece data de validade, mas que paquera com a eternidade. Enquanto houver alguém que se emocione com ele, o bom texto teatral estará ali, firme e presente, mesmo que já esteja velho, como os textos de Esquilo.

Sobre as chamas de fogo que foram de Wajdi Mouawad, de Aderbal Freire Filho e sobre os nossas chamas: “O próprio teatro é bem menos ortodoxo do que aqueles que fiscalizam a sua pureza; o palco sempre recebeu com alegria quaisquer boas histórias.” (PULLMAN *apud* HUTCHEON, 2013, p. 19). Sendo de boa qualidade, sendo feita com o cuidado para não trair o conteúdo que foi desenvolvido pelo dramaturgo, a adaptação de um texto teatral, para um outro texto teatral, não pode ser vista como uma vulgarização da história, como menciona (HUTCHEON, 2013).

Poderíamos também citar a noção de ubiqüidade que é mencionada por Walter Benjamin: “contar histórias é sempre a arte de repetir histórias”. Questões relativas ao tempo no que a platéia ficará apreciando um espetáculo de teatro, não deixa de ser um aspecto que deve ser levado em consideração.

Tomemos como exemplo o nosso caso concreto aqui. O espetáculo Incêndios de Wajdi Mouawad com a brilhante direção de Aderbal Freire Filho, quando foi apresentado pela segunda vez no palco do Theatro São Pedro em Porto Alegre durou 2h20min. Como poderia fazer parte das etapas de conclusão de um Mestrado, uma peça de teatro, que por si só já durou 2 horas e 20 minutos?

Questões de tempo para que o produto artístico aconteça, estão bastante ligadas às questões econômicas da produção de um resultado final de um produto artístico. Como abordar a adaptação de uma peça que fala sobre memória e esquecimento, escrevendo uma adaptação com fins acadêmicos que falem sobre teatro, memória e esquecimento, sem ser um texto aborrecido e que tenha sua duração dentro da praxe das apresentações universitárias de conclusão de mestrado?

A quantidade de “emoções de memória” pode não gerar qualidade, mas filtra as que estão na peça e que ao mesmo tempo estão em cada um de nós. O trabalho com as diferentes manifestações da memória é parecido com o trabalho de garimpar, o pesquisador catando tudo que brilha para depois ir passando pelas bateias a fim de separar os componentes.

Naquela terra que já não tem mais nenhuma pepita escondida, chega-se no estágio de passar o arado. Que não seja apenas porque essa terra não serve mais para fornecer pedacinhos de ouro da memória social e da memória individual, que vai se justificar que tal terra não serve para mais nada. Seria um porque assaz empobrecedor.

Naquele chão, que é o texto teatral, podemos plantar novos contextos, podemos recomeçar melhorando o que já existe, trazendo para outros caminhos, mas sempre sem a intenção de fazer com que a adaptação seja um elemento facilitador, ou um traidor às idéias do autor.

Para um texto adaptado podemos (nós os diretores de teatro) olhar para ele com a mesma simpatia e gratidão com a qual olhamos para um palco vazio após a retirada do cenário no dia seguinte à última apresentação. Nosso trabalho, usando a sabedoria do Wajdi Mouawad que expressa uma perspicaz noção sobre a vida, que não passa, a nosso ver, de um fenômeno dentro de um estado emocional que mais celebra a morte do que qualquer outra coisa, pois põe a guerra como uma realidade no cotidiano das pessoas, mostra como é importante ter a chance de fazer a adaptação de um texto bom e como deve ser cruel fazer a adaptação para teatro de um texto que já na sua essência é frágil.

Precisamos deixar que outros saiam catando as suas pepitas e que depois deixem o solo preparado, adubado e se possível até mesmo semeado. Tal gesto não quer dizer somente colheita e fatura, também quer dizer continuidade e solidariedade dos adaptadores para com os dramaturgos e respeito para com a inteligência do público.

Apresentar a nossa Encenação faz parte do nosso trabalho de conclusão do Mestrado. Nós aramos, adubamos, plantamos e agora estamos colhendo para dividir com o público e com a banca examinadora o nosso processo de adaptação que é ao mesmo tempo um processo de (re) criação. Se necessário fosse criar um *outdoor* mostrando o quanto a arte é importante em nossas vidas, a imagem dessa forma de mídia seria a foto de um palco.

A mais pura imagem da teimosia afetiva que ronda os artistas. Existe uma utopia por se acreditar que trabalhar com os diferentes tipos de memória, pode pela insistência da prática acabar por provocar um presente mais harmonioso entre as pessoas e um futuro com mais esperança? Sim. Acreditamos que exista essa utopia.

Tanto saber compartilhado pelos professores com seus alunos, tantos ensinamentos guardados dentro das obras recomendadas têm sim que servir na prática à sociedade. Essa estranha multidão que compõe o mundo além dos muros das instituições acadêmicas.

O homem não nasceu ontem como fenômeno social e político e (esperemos) nem morrerá amanhã e dentro desse interregno de tempo não pode existir apenas a

dúvida, muito embora ela exista para várias pessoas esparramadas pelos quatro cantos do mundo e muito embora ainda, provavelmente não será a geração que vivenciou os horrores da ruptura da dignidade humana, a geração que vai poder realizar a pacificação de suas memórias. É a geração que vem após a geração dos oprimidos que tem o dever de buscar desatar os nós de memória, cessar os curtos-circuitos, estancar as hemorragias.

Muitas vezes a célebre frase “morreu em paz” somente poderá verdadeiramente ser dita pelos netos ou até mesmo pelos bisnetos das vítimas. É uma questão de se fazer o recuo diante da explosão da dor, da violência, do trauma, do incêndio.

O indivíduo faz parte de um processo coletivo, até mesmo quando ele mora sozinho em uma ilha perdida nos confins dos sete mares. Esse indivíduo faz parte de uma certa memória social, a dos faroleiros solitários, por exemplo, ou do grupo dos moradores solitários nas ilhas perdidas pelos sete mares a fora. Além disso, ele fará parte de uma edificação individual de seu pequeno mundo e esse pequeno mundo deverá ser a sua memória individual com o passar do tempo e com a sua maturidade.

Criamos memória à medida que vivemos. Não obrigatoriamente a nossa própria e nem obrigatoriamente será para ser agradável ou pacificadora. O homem é mais ou menos assim mesmo, uma fonte inesgotável de contradições.

Uma Encenação como essa que estamos preparando: Incêndios – teatro, memória e esquecimento, por mais aspecto acadêmico que tenha não deixa de ser fruto de um trabalho artístico que começou bastante anteriormente à sua data de apresentação e que envolve muito mais gente do que apenas o dramaturgo autor do texto original, Wajdi Mouawade e seu adaptador e encenador.

Nosso trabalho é artesanal como o pão caseiro. O teatro como forma artística é um agente de desenvolvimento de uma comunidade, de uma instituição, de uma cidade e até mesmo de um povo. O homem das cavernas não partiu diretamente da pintura nas paredes internas da caverna para um palco.

Foi necessário um subir de degraus, um aprofundamento da noção de ser e do estar. O teatro, poderíamos inferir da leitura de Ryngaert (1997) provoca em quem faz como profissão, ou até mesmo de maneira amadorística, um ato libertário e o questionamento. Retoma-se a dúvida de quem sou e onde estou?

Que raro matrimônio é esse entre memória social e teatro? O teatro será

mesmo um veículo para fazer chegar ao público tantos saberes sobre a memória que provavelmente Wajdi Mouawad nem supunha existir quando escreveu sua peça Incêndios.

Ao mesmo tempo essa manifestação de arte fomentará suas inquietações nas pessoas que a estão vivenciando como artesões artistas diretamente envolvidos com a confecção da arte e até mesmo com a plateia que nos assiste. Poderemos nos apropriar da famosa frase “descanse em paz” após a nossa morte, como a personagem Nawal conseguiu realizar tanto no texto original, como na nossa adaptação, pois vamos compor uma linha imaginária de realizações pessoais e coletivas, que herdamos e que constituímos, juntando aquilo que fomos, ao que somos e ao que seremos.

Fomos, somos, seremos. Quem eu sou e onde eu estou? Mas e se pelo menos passássemos um pincel suave entre Incêndios – teatro, memória e esquecimento e os países em conflito e também olhando para o nosso país.

Um famoso letrista de roque, Renato Russo da banda Legião Urbana que também era o vocalista de sua banda cantava em 1987 “Que país é esse?” (RUSSO, 2015).

Eu repergunto quase três décadas depois, o que quer dizer viver em um país, em uma sociedade na qual muitos sempre se buscam os culpados e quase ninguém repara nas vítimas? Cada feito, cada data festiva, cada conquista, cada vitória é vivenciado e interpretado desde sempre pelos próprios interesses. Inauguram-se viadutos, batizam-se nomes de rua, emitem-se selos comemorativos mas muito pouca gente, quase ninguém, da chamada categoria social e política dominante busca a verdade e os esclarecimentos.

Um dos temas que torna o texto original tão interessante e que nós esperamos ter conseguido seguir o raciocínio na nossa adaptação é o fato de mais se tentar sacar proveito da dúvida e da angústia, do que apaziguá-las. Parte do nosso processo de adaptação do texto aconteceu levando em conta o tratamento fornecido pelos três artistas sobre trechos que trazíamos de casa para os ensaios. Trechos mais literários, quase uma pilha de cartas escritas por um narrador, como se tudo fosse uma longínqua terceira pessoa abstrata, bem menos teatral, sem as frases de réplica e de tréplica.

O PRIMEIRO CAFÉ

O primeiro encontro de trabalho aconteceu no Café Agridoce na Rua Sarmiento Leite, às 15h do dia 11 de fevereiro, quarta-feira. Nesse encontro ficou acordado que todos os ensaios, seriam sempre aos sábados, a partir de 28 de fevereiro e sempre das 14h/18h, até que novas necessidades fossem surgindo.

Também foi tratado que as ausências seriam todas antecipadamente anunciadas, especialmente as ausências da atriz Odila Bohrer, porque isso significava uma busca por outro local de ensaio, abordamos ainda que: a instituição Unilasalle confeccionará um Certificado para cada um dos participantes do processo.

Cervantes escreveu que a palavra é mais perigosa do que um cutelo, visto que pode ferir por muito mais tempo e matar lentamente, o autor indica nas suas rubricas, nos seus comentários, sugestões de trilha sonora e o nosso chefe de cabine de som e luz, começou a buscar as trilhas sugeridas, também fizemos uma sessão de ver e comentar fotos de violência nas guerras e nos surpreendemos com a certeza de que sim, o homem pode retroceder ao estado de barbárie com uma facilidade muito perigosa.

A existência de um nariz de palhaço é um vestígio de memória individual e um dos autores que menciona esse vestígio de memória é Joel Candau com sua obra Memória e Identidade. Sim, é claro que Mouawade não está fazendo o Mestrado em Memória e, portanto, não escreveu as cenas em pensando como abordá-las dentro de normas ou de procedimentos.



Ilustração 2: Nariz de palhaço
Fonte: Acervo do pesquisador (foto Vânia Gondim)

Ele nos mostra seres humanos em situação de matarem outros seres humanos ou morrendo por ação ou omissão de outros seres humanos. No fundo, o ser humano continua sendo o dono de seu destino, no século XXI apesar de tudo que já aconteceu anteriormente ou especialmente por tudo que já aconteceu anteriormente.

GUERRAS, IMAGENS OU BARALHO DE TAROT

Na peça que assistimos duas vezes no Theatro São Pedro, o numeroso elenco encabeçado por Marieta Severo apresentava mais de dez personagens, oito atores faziam o mundo acontecer.

Como nós poderíamos fazer? Três corajosos e destemidos atores voluntários e que tamanho de mundo eu poderia desenhar? Seria capaz de fazê-lo? Era verdade que a guerra civil do Líbano teve várias fases e episódios. Eu estava começando a construir uma guerra dentro de mim para abordar a guerra que vive na memória individual da nawal e na memória social do povo libanês.

O autor mostra pessoas mais do que mesquinhas, Jeanne escondida dentro de seu êxito acadêmico, Simon correndo atrás da fortuna com suas lutas de Box, a impossibilidade da comunicação verdadeira entre as pessoas, a inexplicável embaralhada rede que o amor vai traçando, aversão de uns, aborrecimento para outros porque deverão sair de sua zona de conforto. O que é sonho para uma mãe em uma cena pode ser saudades na próxima página.

Escolher um marco foi necessário e escolhemos ter um narrador que contará para o público todas as cenas que este não viu, assim a Encenação começará mais ou menos pelos 2/3 do texto original e não perderá a sua capacidade de nos revelar o que aconteceu para que aquelas cenas apresentadas tenham um antes e um depois.

Mas uma narração que acontece dentro de uma tragédia contemporânea não pode começar com um simples “era uma vez”, como se fosse um passe de mágica. Daí veio a escolha por criar o personagem cartomante, ele dirá apenas o que as cartas dizem, e estas contam para a platéia todo o início dos conflitos de memória individual de cada um deles e da memória social de todos juntos.

No programa da peça Incêndios, que estava à venda na entrada do Theatro São Pedro pode-se encontrar um texto de Renato Galeno que é jornalista e

professor de Relações Internacionais.

No início de seu texto há a menção de que os livros nos ensinarão que a Guerra Civil do Líbano durou de 1975 a 1990, que não começou de um dia para outro e que nem acabou na sua totalidade, ao que pese os discursos oficiais metodicamente empurrados pela mídia internacional.

Deixando os fenícios de lado, o Líbano foi mais uma das criações europeias posteriores à Primeira Guerra Mundial, com a fragmentação do Império Otomano, quando um punhado de países vitoriosos, resolveram reescrever todo o Atlas do mundo por decretos ou pela força ou por questões de segurança nacional ou por questões comerciais, e por que não se perguntar, se esta reescritura do Atlas do mundo não se deu pela soma de todas essas questões?

Esse pequeno pedaço de terra abrigava o maior número de cristãos árabes, também conhecidos como católicos maronitas. Quando os franceses vitoriosos em 1918 decidiram dividir o Grande Reino Turco, reservaram espaço para um novo país que passou a se chamar Líbano, redesenham mais de uma vez as suas fronteiras e acabaram por colocar lado a lado, dentro de um pedaço de terra que é o equivalente a um quarto do Estado do Rio de Janeiro, vastas populações como sunitas, xiitas, drusos, cristãos ortodoxos, católicos maronitas, etc.

Nós chegamos a pensar que não seria de todo inviável se depreender dessa informação a suposição, talvez leviana, de que a coisa (o novo desenho das fronteiras) foi feita para não dar certo. Toda a guerra civil é a pior das guerras. Coloca vizinhos contra vizinhos, pais e mães de um lado contra filhos e filhas do outro. Mas esta guerra civil nos ensina Renato Galeno, é muito pior, pois em certos momentos de seu auge como guerra, houve 23 lados, 23 facções armadas em conflito. Esta não foi apenas a guerra que criou o terrorista suicida que pretende o céu após a sua morte, foi a guerra que inventou o homem bomba que no momento de sua explosão, sorri. A Guerra Civil do Líbano terminou mesmo em 1990?

Ela continua a afetar as pessoas, ela não acabou. Todas as guerras civis são nossas também. A maneira mais inteligente de se optar pelo impossível é tornar compreensível o que os governantes e os donos da grande mídia tentam chamar de incompreensível, pondo logo um muro de Berlim separando as partes, ou acimentando o chão, para que dele nada mais floresça. A arte e em especial a arte dramática tenta tornar compreensível aquilo que querem nos ensinar que é incompreensível.

A peça Incêndios na sua versão original mostra o poder dessa arte através das grandes produções que vem recebendo no mundo inteiro, através de suas quase dez traduções geradas. Humildemente estamos mostrando que nós também concordamos com o poder da arte e dentro da nossa humildade estamos oferecendo a nossa Encenação de Incêndios – teatro, memória e esquecimento como se fossemos um pedaço de esparadrapo que se coloca por cima de um machucado enquanto o machucado aberto não se transforma em apenas um machucado cicatrizado, sem deixar de ser um machucado. Ouvir o silêncio de Nawal e ver o as labaredas por ela provocadas e que ela recebeu, é ouvir o meu silêncio, o nosso silêncio, sentir as nossas labaredas. São incêndios.

ARTE, MIGRAÇÃO E MEMÓRIA

Não dizia Stanislavski (GUINSBURG, 2008) que dentro de cada direção teatral tinha (no seu tempo, até 1917) uma tendência realista e psicológica? Mas como proceder quando o mestrando também é artista? Numa primeira olhada para o quadro, nós nos enquadrávamos mais como os franceses chamavam de *regisseur*, aquela pessoa que reunia em si a combinação de diretor artístico e produtor.



Ilustração 3: Coturnos militares

Fonte: Acervo do pesquisador (foto Vânia Gondim)

Foi necessário buscar na nossa própria memória individual o dado, da migração, como se existisse entre as cartas do tarot que o cartomante vai interpretando, uma carta chamada migração. Ali estava explicada uma pequena parte da nossa sensibilidade com o tema.



Ilustração 4: Mesa do cartomante
Fonte: Acervo do pesquisador (foto Vânia Gondim)

Uma outra imaginável carta rebateria a nossa memória social, aquela que era contada por nossos pais e avô materno. Somos o resultado de avós portugueses que vieram do Alentejo que no início do século XX era um dos lugares mais pobres de Portugal, ignorantes e esfomeados para o Rio de Janeiro. Lá se conheceram e se casaram e tiveram muitos filhos, como de praxe se fazia naquele tempo. Uma outra parte, dessa imigração aportou em Parnaíba, cidade litorânea do Piauí. Meu avô português- carioca morreu muito cedo, com um pouco mais de trinta anos e minha avó repartiu seus filhos com famílias que freqüentavam a mesma paróquia de Nossa Senhora de Fátima.

Para a sorte de nosso pai, ele caiu dentro de uma família de catarinenses que tinham um pé na política da República na capital do país e aquele que foi doado para ser o “moleque de recados” da família abastada, acabou tendo acesso à educação junto com os demais jovens da casa.

Depois vieram os filhos, depois veio Brasília, o eixo familiar se transladou, o falecimento dos mais velhos foi acontecendo e em 2010, praticamente ontem, nós nos migramos para Porto Alegre para fazer face a problemas de saúde e para

passar a velhice próximo das primas e dos sobrinhos e até mesmo de um sobrinho neto.

Juntamos então, um pai nascido de uma família portuguesa em 1916 e uma mãe nascida em uma família portuguesa que por sua vez, graças ao fenômeno da migração foi se pondo aos poucos, parnaibana em 1920 e desse *melting* buscamos a nossa lógica para entender até onde Nawal era ou é humana e até onde ela é apenas fruto da imaginação de seu dramaturgo libanês- quebequense, ou fruto da nossa imaginação também.

Faz parte da noção do ser humano, preencher com certa “realidade fantasiosa rica em verdades meio ditas” aquelas partes da nossa experiência de vida para as quais não temos todas as respostas matematicamente corretas ou juridicamente oficiais.

A MATEMÁTICA

Ironia de o mestrando falar em verdades matematicamente corretas. A peça original, Incêndios de Wajdi Mouawad tem forte relação com o número quatro. A peça sozinha é uma das quatro partes de uma tetralogia do autor, por sua vez está compartimentada no que seriam quatro capítulos, Incêndio de Nawal, Incêndio da Infância, Incêndio de Jeanne e Incêndio da mulher que canta.

O diretor do espetáculo, Aderbal Freire Filho comenta ainda mais, como estamos entre árabes, se pegarmos a memória social de parte deles, chegaremos a um certo Al-Khuwarizmi que originou a palavra algarítimo e um outro, de tempos diferentes e de espaços diferentes, chamado Al-Jabr que fez nascer a palavra álgebra. São incêndios que queimam quadrados, apresentados em um palco que não deixa de ter uma forma quadrada, sendo que existe uma imaginária quarta parede que separa a ação cênica da platéia. Incêndios, na sua versão original não tem o uso próprio do espaço e do tempo, apenas a ação é sempre permanente. As cenas podem ser de rua, de dentro das casas, de dentro de uma solene sala de um tribunal, de dentro de um glorioso estúdio imaginário de televisão, e podem ser ontem, hoje e até mesmo amanhã.

Na nossa adaptação, mantivemos essa lógica basilar: matemática, quadrados (ou retângulos no caso da forma das cartas do tarot), tragédias que geram grandes movimentos, que geram até mesmo crimes, crimes que podem ter

sido gerados pela política.

Retomamos um parágrafo de Aderbal Freire Filho na entrevista que nos deu, “apesar da necessidade de criar os mitos, a tragédia grega, pelo menos a de Esquilo e a de Sófocles. Foi antes de tudo um teatro social”. Aderbal mencionando Roland Barthes diz mais ainda, “nas tragédias, os crimes são essencialmente políticos”. Acreditamos que pelo menos os crimes públicos, contra a massa, sem dúvida nenhuma.

AS REFERÊNCIAS

Um dos pontos de direção teatral que mais gritava dentro dos nossos ouvidos era o de esquecer a versão do diretor Aderbal de Freire Filho, esquecer a versão de interpretação da atriz Marieta Severo e do ator Julio Machado e criar com os atores porto-alegrenses Odila Bohrer, Cris Neutzling e Bruno Lima a nossa própria partitura corporal, gesticulação dos detalhes, uso dos objetos de cena e impostação da voz.

Não somos o grupo do Teatro da Poeira do Rio de Janeiro e não almejamos isso com a construção da nossa Encenação que visa à realização da conclusão do nosso mestrado.

OBJETOS DE CENA

Fizemos então uma lista dos objetos de cena que precisávamos para apoiar a interpretação dos artistas e colaborar com a convicção do “faz de conta” junto ao público. Assim passamos a ter: um livro que Nawal usa e quando ela bate com o livro no chão três vezes, o intuito é o de afugentar os maus espíritos, um taco de golfe que pode ser rifle e microfone, a caixa de guardar o baralho, algumas estolas que marcam mudanças de lugar ou de época.

O nariz de palhaço que faz barulho quando é apertado, os retratos das pessoas mortas pelo carcereiro e atirador de elite Abu Tarek que são jogadas no chão, a toalha de mesa do cartomante, a lâmpada de “cabeceira” da mesa do cartomante, que marca o início e o fim da Encenação.



Ilustração 5: Caixa para guardar o baralho de tarot
Fonte: Acervo do pesquisador (foto Vânia Gondim)

ESPAÇO

Escolhemos não trabalhar com a noção de que há bastidores, de coxias, de como fazer fugir ou se esconder os artistas da visão do público. São banquinhos, cobertos por pequenas capas de tecido preto, a cor do básico, do isento, do neutro, do sóbrio, no teatro ocidental. As entradas e saídas de cenas são baseadas no mostrando-se mesmo. Da mesma maneira que durante muitos anos fizemos as peças de Brecht que dirigimos.

SONOPLASTIA

Passamos a exigir uma cumplicidade muito forte entre os atores e o chefe de cabine, as entradas de trilha sonora necessitam de uma precisão matemática. Fomos agraciados com uma versão para violino da música Veja a Lua de Chiquinha Gonzaga, pela violonista Lucia Carolina Ertel. Esses preciosos 30 segundos de violino são utilizados na cena em que Abu Tarek exhibe seu nariz de palhaço. Foi escolha da direção fazer um certo hibridismo na trilha sonora, que começa inclusive quando a porta do Auditório é aberta para o público, com a execução do tango Cambalache de autoria de Antonio Diescepole.



Ilustração 6: Cena do ensaio
Fonte: Acervo do pesquisador (foto Vânia Gondim)

OS ENSAIOS

Os ensaios foram acontecendo conforme o previsto e a grade de datas e horários foi sendo obedecida: 28/02, 07/03, 14/03, 21/03, 28/03, 04/04, 18/04, 25/04 (esse foi um ensaio especial porque tivemos a presença da nossa Orientadora além de um punhado de convidados), 02/05, 09/05, 16/05, 23/05 e outros seis ou sete ensaios seguirão.

Tanto no texto original, como na adaptação para a nossa Encenação há uma frase recorrente que deve ser interpretada pelos três atores, em momentos diferentes e com carga dramática específica: “Que mundo é esse onde os objetos tem mais esperança do que a humanidade?”.



Ilustração 7: Cena do ensaio
 Fonte: Acervo do pesquisador (foto Vânia Gondim)

O personagem narrador e cartomante não deixa claro se a personagem Nawal era mais relutante do que teimosa. Mesmo que ela tenha saído de sua aldeia para descobrir o mundo, sempre foi seguindo os passos que seus pés recomendavam.



Ilustração 8: Cena do ensaio
 Fonte: Acervo do pesquisador (foto Vânia Gondim)

Sua memória individual está muito bem refletida através de seu silêncio, a

demonstração de sua impossibilidade individual de resgatar seu passado traumático através da fala. A dor é tão grande que bloqueou sua garganta. Vai daí que ela escolhe legar à sua descendência, a Jeanne e Simon a tarefa de desatar, de quebrar os nós que lhe sufocam.



Ilustração 9: Cena do ensaio
Fonte: Acervo do pesquisador (foto Vânia Gondim)

Mesmo estando no Quebec, vivendo com conforto e segurança, tendo criado seus filhos dentro de toda uma outra sociedade, tendo um emprego no qual era estimada, sua memória voltava sempre para mais longe, sua história começava do outro lado do Atlântico, depois do Mar Mediterrâneo, bem na curva do Oriente Médio.

Chamou-nos a atenção quando olhamos no Atlas essa curva do Oriente Médio e a grande quantidade de povos que ao longo de séculos ali foram se estabelecendo, relacionando-se com maior ou com menor grau de entrosamento. Em poucos milhares de quilômetros quadrados, já na antiguidade, povos como os hebreus, os fenícios, os persas, os cartagineses, foram construindo suas civilizações e foram povoando e aculturando grandes partes do mundo.

Os tamanhos dos territórios foram sendo modificados, algumas línguas foram sendo fundidas ou divididas, o fator religioso foi determinante para alguns e talvez os que tenham logrado adaptar-se melhor às circunstâncias históricas e

sociais, tenham sido os que sobreviveram, como os hebreus, os persas, que depois se tornaram iranianos e os egípcios, mas isso é apenas uma alusão que o mestrando realiza para mostrar que a quantidade de migrações obrigatoriamente deve corresponder a uma quantidade de transporte de memória de um espaço para outro e de um tempo para outro.

DELÍRIOS

Especialmente nos dias 28 de março e 4 de abril, trabalhamos abundantemente nos ensaios a questão do delírio esquizofrênico de Abu Tarek, o carcereiro, estuprador e serial killer, nascido com o nome de Nihad, fruto de um amor adolescente de Nawal com seu namorado.



Ilustração 10: Cena do ensaio
Fonte: Acervo do pesquisador (foto Vânia Gondim)

Nós precisávamos que o ator Cris Neutzling chegasse nesse ponto de ter um pé no delírio, delírio perigoso, sanguinário, e um pé numa alucinação romântica, alguma coisa que encaixasse na fala de matar crianças, que são tão dóceis, que parecem pombos! E buscar sinônimos em outras línguas para a palavra pombo, porque mesmo durante a situação de guerra civil, ou por causa dessa situação, muitos milicianos de outros países e de outras línguas, foram vender a sua

prestação de serviços de soldados profissionais para todas as partes envolvidas no conflito.



Ilustração 11: Cena do ensaio
Fonte: Acervo do pesquisador (foto Vânia Gondim)



Ilustração 12: Cena do ensaio
Fonte: Acervo do pesquisador (foto Vânia Gondim)



Ilustração 13: Cena do ensaio
Fonte: Acervo do pesquisador (foto Vânia Gondim)

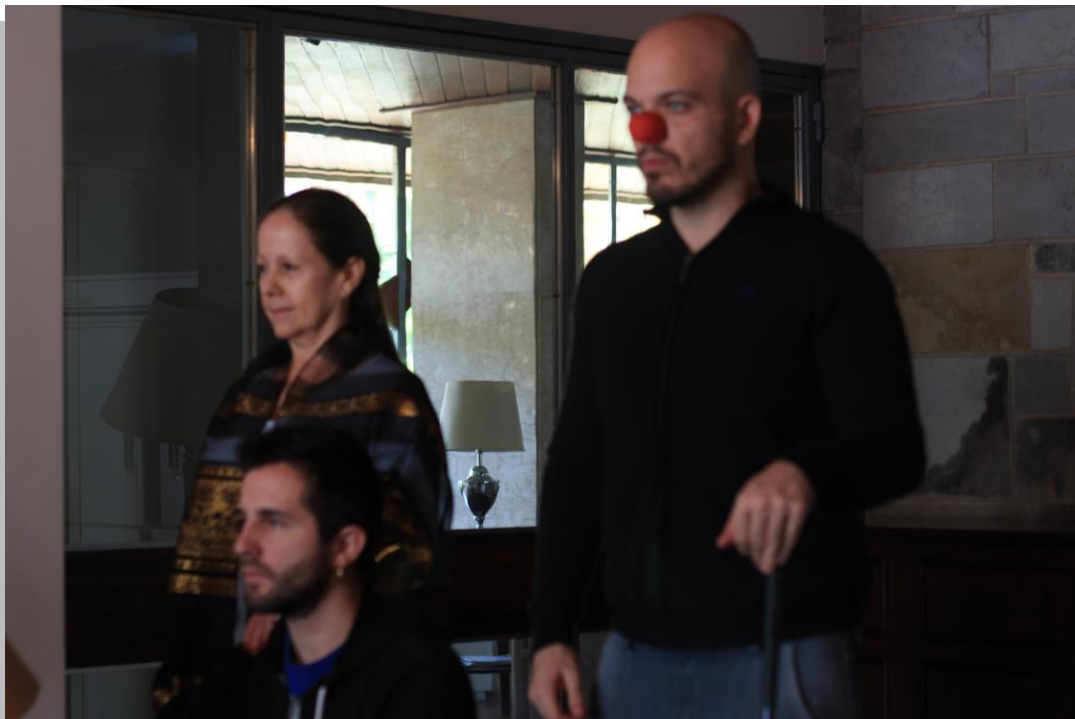


Ilustração 14: Cena do ensaio
Fonte: Acervo do pesquisador (foto Vânia Gondim)

4.1 REFLEXÕES SOBRE O PERSONAGEM

**Não vai ter como escapar dos mistérios da imitação.
Até que ponto o personagem é uma identidade itinerante?**

Com base na teoria Jean-Pierre Ryagaert (1997), os atores dizem que vão fazer o que os diretores os mandam fazer, construir seu personagem, entrar dentro do personagem, estar na pele do personagem, trabalhar seu personagem, são frases que mostram que existe uma íntima relação entre o homem ator e seu reflexo, sua cópia, seu estepe, o personagem. Esta alteridade, esta “mistureba” incomoda e fascina ao mesmo tempo. Toda uma tradição da prática teatral expressa aqui o hábito de se olhar para o personagem como se ele fosse concretamente falando um objeto com vontade própria, com autonomia.

Também há a corrente de diretores de teatro que dizem que o personagem é como se fosse um envelope vazio que deverá ser cheio com a presença do ator dentro dele e assim o ator poderá dizer que aquele envelope é dele.

Os problemas teóricos da análise dos personagens são cercados de dúvidas e de apreensões especialmente porque são fáceis de cair na armadilha das confusões que começam quando pegamos o texto pela primeira vez e vamos com a peça até o seu último dia de temporada teatral.

Existem os elementos psicológicos que muitas vezes fazem com que a convivência entre ator/personagem se torne algo de relação íntima perigosa. Nem todas as apresentações se baseiam no mesmo princípio de identificação de personagem e felizmente nem todos os textos teatrais obrigam o ator a tentar conceber seu personagem como a sua própria vida pessoal. Quando não sabemos como abordar um texto teatral, começar a abordá-lo pelo estudo de seus personagens já é um caminho, mesmo que possa parecer um discurso barato.

Se existe uma ambiguidade, até que ponto é o ator deixando o personagem se manifestar, até que ponto é o personagem deixando o ator ser seu porta voz, essa ambiguidade vem produzindo discursos de diretores de teatro, de doutores em psiquiatria entre os sábios da academia. O personagem ganha vida porque há um ator que lhe empresta seu corpo, seus gestos, voz, energia. Não vai ter como escapar do mistério da imitação. A chamada *mimesis* é inevitável.

O ator reivindica legitimamente uma relação com o personagem que servirá

como o ponto de fusão das emoções comuns até chegar a um limite no qual esse ponto pode se confundir, ator e público, como numa manifestação de amor e recusa.

Se através das coordenadas um ator interpretar muito bem o papel de carcereiro e estuprador numa peça de teatro, o desgosto que o personagem provoca no público poderá ser transferido para o ator. Os personagens estão soltos por aí, em todas as esquinas da vida. Um bom ator, sentando-se numa mesa de calçada de um café bem cheio, localizado em alguma rua muito agitada, terá bastante matéria prima para preparar sua bagagem.

Assim podemos entender melhor que o personagem que está dentro de um texto poderá ter formas diferentes, dependendo da visão que cada ator quiser praticar com ele. O personagem é tinta preta sobre um papel branco. São atores que poderão ou não lhe dar vida.

Ao olharmos para a história do teatro ocidental, no teatro grego, a máscara era chamada de *persona*, o papel interpretado pelo ator. O ator não vai além de ser um interprete e não deve ser confundido com o personagem. O próprio público está mais prestando a atenção no que a máscara diz que talvez nem se desse conta da dimensão do trabalho do ator. A palavra personagem provavelmente veio da palavra *persona*.

Foi Patrice Parvis *apud* Ryagaert (1997) que forneceu três exemplos diferentes de personagens dentro da História do teatro, do geral ao particular, de uma força abstrata ao indivíduo caracterizado por seus traços particulares. Tais diferenças encontram eco na perspectiva histórica e são menos tipados à medida que nos aproximamos dos exemplos contemporâneos.

Na Comédia Del Arte, o Arlequim é um personagem que mesmo que o tempo passe e que ele receba diferentes etiquetas, continuará sendo um personagem muito específico. Nos autos da Idade Média, a personagem da Caridade também será uma marca bem forte.

São personagens que os atores deverão inicialmente interpretar, antes de partir para personagens que moram dentro de textos mais complicados. Os atores devem se sentir à vontade para poderem interpretá-los e descobrir seu vocabulário, seu contexto histórico e sua identidade.

Se olhássemos pela tradição psicológica, o personagem é uma unificação de anseios diferentes que o autor escreveu, suas características vão além das características do indivíduo ordinário comum, ele é soma das pessoas que

encontramos nas mesas de calçadas de um café, mas ele vai além, ele tem que ir mais além. A identidade de um personagem deverá encontrar sua porta de entrada no domínio da ficção.

Existirão sempre os contextos sócio-históricos de cada autor e cada um de seus personagens estarão enquadrados dentro de maneiras de agir e com conteúdo a ser dito, que evidenciam isso. No caso do teatro ocidental, há valores que precisavam e que ainda precisam ser manifestados em um palco sob o risco de jogarmos fora tudo o que já fizemos para construir a nossa civilização. Os autores colocarão os personagens desenvolvendo essas ideias usando o corpo dos atores para tal objetivo. Atores e personagens acabam criando um modelo implícito de valores um para o outro, mas caberá ao ator o momento em que essa simbiose começa e termina.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro é uma das formas de arte e de comunicação bastante artesanal que ainda é praticada e o crescente número de expectadores nos espetáculos dos festivais de teatro que ocorrem no país todo, nos permite fazer tal afirmação sem medo de estarmos insinceros.

A arte teatral que trabalha com peças dramáticas, como no caso específico Incêndios de Wajdi Mouawad nos mostra que até as peças de teatro do gênero tragédia contemporânea têm seu lugar ao sol, tem seu público. Tais peças existem, são sólidas e podem sofrer adaptações como a que fizemos: Incêndios – teatro, memória e esquecimento, sem perder a sua riqueza de conteúdo conforme aborda o tema a professora Linda Hutcheon (2013), além dos ensinamentos encontrados na sua obra queremos dar ênfase a duas frases em especial, a primeira: “O próprio teatro é bem menos ortodoxo do que aqueles que fiscalizam a sua pureza; o palco sempre recebeu com alegria quaisquer boas histórias (PULLMAN *apud* HUTCHEON, 2013, p. 19) e a segunda frase é de autoria da própria professora e está na contra capa de seu livro. “Nas operações da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção” (HUTCHEON, 2013).

O estudo da relação entre a tragédia moderna de Wajdi Mouawad com a memória e o esquecimento é, de certa forma, humanizado nos seus personagens, especialmente na personagem da mãe Nawal. Esse estudo é o escopo da nossa dissertação e justificou a nossa vontade de preparar uma Encenação na qual os personagens ganhassem através do trabalho, dos artistas, um corpo, uma voz, um rosto, uma veracidade que o teatro ainda pode conferir à ficção.

Durante nosso Mestrado tivemos a oportunidade de ter acesso à produção teórica baseada nos autores estudados e para a nossa Defesa, além da Dissertação, também estaremos apresentando um produto cultural, um Bem Cultural, a nossa Encenação e nela poderemos observar com maior riqueza de detalhes a memória e o esquecimento saindo da letra sobre o papel e vindo para as tábuas do palco, como se esses temas teóricos, durante 45 minutos pudessem ser tocados pelas nossas mãos. Mais do que fazer a Defesa da Dissertação diante da ilustre banca, mais do que apresentar a Encenação para o público, também estaremos entregando um caderno de anotações que mostra como foi o nosso passo a passo no processo de criação da Encenação, a tal Bem Cultural, demos o

nome de Diário de Bordo.

No nosso conceito de memória e esquecimento, as ações que geram uns não obrigatoriamente são as mesmas ações que geram os outros, podendo a memória e o esquecimento transcorrer dentro da nossa capacidade de acomodação tanto de maneira linear, como de maneira multifacetado, como um caleidoscópio.

Se jogarmos um olhar atento para a questão do esquecimento mencionado nos nossos autores Halbwachs (2006), Pollak (1989) e Candau (2012), poderemos constatar que o esquecimento se dá por uma questão de imposição do meio contra o sujeito, ou pela própria escolha da pessoa em usar o esquecimento como um remédio para não morrer de tristeza ou não morrer de vergonha.

Vai daí não serem raros os casos em que uma vez omitidos os fatos verdadeiros, aquele vácuo que resta precisa ser ocupado por alguma alvenaria para impedir que a casa caia. Essa alvenaria emergencial pode ser muitas vezes um preenchimento com a imaginação, servindo de fermento para a memória existente da pessoa.

De tanto que podemos afirmar e reafirmar acontecimentos das nossas vidas e de tanto que podemos omitir e esconder outros fatos e atos, existe até mesmo o risco de nós mesmos passarmos a viver dentro de um outro universo, um mundo paralelo, mas como essas atitudes foram realizadas com base nas nossas vivências de medos, ou de segredos, ou de traumas, mas com a nossa certeza de que sim, são acontecimentos reais, não se corre o risco de fugirmos da realidade e de entrarmos no portão de embarque para o voo do nunca mais.

O estado de estar ciente do que aconteceu e de também estar ciente do que está sendo feito para sanar ou conviver com as penas, volta a por nas mãos do sujeito homem uma grande parte de seu destino.

A personagem Nawal saberá mostrar ao mundo que é claro, nunca quis ser presa política no seu Líbano natal, que nunca quis ser encarcerada, estuprada de maneira contínua, nem gerar os bebês que nasceram dentro da cela e muito menos ver arrancarem de suas mãos os bebês. Ela nunca desejou esse desenlace como punição por ter matado o primeiro ministro do Líbano quando foi professora particular da filha da autoridade. Mas assumiu os riscos da punição pelo seu crime de “justiciamento”.

Qual das verdades é mais verdade do que a outra? Quanto resta de tempo dentro dos nossos peitos quando temos uma garganta cheia de pedrinhas que nos

impedem de gritar? Por onde devemos começar a reconstruir as nossas vidas, quando o exílio é o único portão de embarque que o destino nos deixa atravessar? Entre as certezas que podemos ter é a afirmação que os nós de memória fazem parte da bagagem despachada e da bagagem de mão. Esse tipo de valise o sujeito humano, não consegue perder, nem mesmo querendo.

Estudamos que não cessam nem com a morte do sujeito humano as manutenções da Memória e as obrigações legais.

Portanto vai daí que a mãe Nawal dita para seu chefe, o notário dono do cartório no qual trabalhou muitos anos seus últimos desejos e manda entregar suas últimas cartas que contarão o que a sua memória guarda como conhecimento de sua trajetória sobre seu meio de vida e meio de morte.

O sujeito humano, nós, temos que ter em mente que ficar fazendo parte da saudade dos outros é uma espécie de fazer parte da memória coletiva, mas de um grupo fechado. O que adianta para vocês saberem dos detalhes da imigração dos meus avós paternos do Alentejo para o Rio de Janeiro? Mais precisamente ainda, o quanto isto adianta para mim? É de fato uma memória coletiva de um grupo fechado. Será pela significação do valor na coletividade, agrupamentos de alentejanos imigrantes no Rio de Janeiro, histórias da família, anedotário das bobagens contadas por pessoas que não conheceram os personagens, etc. que tal memória ganhará importância.

A memória individual de Nawal morava dentro da memória coletiva de diferentes segmentos, seus gêmeos, seu patrão, sua vó Nazira e até mesmo em relação ao seu filho carrasco e estuprador.

No momento em que Nawal descobriu naquele acusado de crimes de guerra, o filho que tinha perdido quando foi mãe adolescente e sendo nesse mesmo momento que descobriu quem era o pai de seus gêmeos, ela foi a dona da decisão de explodir por clamar por vingança, mas também de voltar a ficar em silêncio, mas desta feita, um outro tipo de silêncio, aquele que somente os que têm paz de espírito conhecem. Escolheu não contar tudo anteriormente, pois há verdades que só podem ser reveladas se primeiramente forem descobertas. Que se quebre agora o silêncio e sigamos em frente.

REFERÊNCIAS

- BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. Campinas: Hucitec, 1991.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERND, Zilá. **Por uma estética dos vestígios memoriais**: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças dos velhos. 3.ed. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- BOUCHARD, Gerard. Jogos e nós de memória: a invenção da memória longa nas nações do novo mundo. In: LOPES, Cícero Galeno et al. **Memória e cultura**: perspectivas transdisciplinares. Canoas: Salles, 2009. p. 9 – 37.
- BUCHARD, Gérard. Jogos e nós de memória: a invenção da memória longa nas nações do Novo Mundo. In: LOPES, Cícero Galeno (org.). **Memória e cultura**: perspectivas transdisciplinares. Canoas: Salles, 2009. p. 09-37.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo. Contexto, 2012.
- GHERARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo. **Métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. **O que é memória social**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.
- GUINSBURG, J. **Stanislávski, Meierhold & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos; 170).
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. 2.ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.
- INCÊNDIOS. **Programa da peça Incêndios**. [s.l.]: [s.ed.], [s. d.].
- LAKATOS, Eva Mara; MARCONI, Maria de Andrade. **Técnicas de Pesquisa**. 3.ed. São Paulo: Atlas, 1995.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

MOSCA, Hugo Motta Bacêllo *et al.* **Gestão de pessoas nas organizações contemporâneas**. Rio de Janeiro: LTC, 2014.

MOUAWAD, Wajdi. **Incêndios**. Tradução Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

_____. Memória e Identidade Social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

ROUBINE, Jean Jacques. **A Linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RUSSO, Renato. **Que país é esse?** Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/legiao-urbana/que-pais-e-esse.html>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

STAHL, Leroy. **Producción teatral**. México: Editora Pax México, Librería Carlos Cesarman, S. A., 1990.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

VIEIRA, Martha Lourenço. A metaforização da memória ou a dialética da rememoração em Walter Benjamin. IN: VIEIRA, M.L.; SILVA, I. de O. orgs. **Memória, subjetividade e educação**. Belo Horizonte: Argumentum, 2007. p.19-29.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

APÊNDICE

APÊNDICE A – Entrevista Semi-estruturada

ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA

ENTREVISTA

Entrevistado: Aderbal Freire-Filho - diretor da peça *Incêndios*

Entrevistador: Plínio Mósca

Data: 06/09/2014 - 17h

Local: Theatro São Pedro, Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

Plínio Mósca - Eu não me lembro agora se a palavra Líbano é usada na peça, mas o tempo todo a gente se dá conta que *tá* falando de um país do Oriente Médio ou de um país árabe. Essa situação de extremos, de violência, destruição de lares, isso aconteceu lá, mas isso acontece aqui no Brasil. Como é que isso faz parte da tua direção?

Aderbal Freire-Filho - Bem, na verdade é realmente um país do Oriente Médio, a gente sabe que é o Líbano até porque o autor é libanês, até porque as referências dele são as fontes de, digamos, a base de dados do texto que ele ia escrever. Ele saiu do Líbano criança, fugindo dessas guerras às quais ele se refere e ele usa esse material como, digamos, o pano de fundo da vida desses personagens, é o mesmo dele. Ele muda algumas datas, a prisão de Fayhead e tal, ele muda as datas, o Tribunal Internacional ele muda também a época que foi criado, muda umas datas assim. Parece que tem um único nome de cidade que é concreto, e tem um depois que eu que coloquei, porque tem uma hora que tem um guia da prisão, o guia que hoje, o guia onde foi a prisão e é hoje um museu e o cara que é guia. E esse guia diz que trabalhava antes nas ruínas romanas. E aí eu disse assim: o público vai achar que ruínas romanas é alguma coisa... mas o quê que tem a ver um cara que era da Itália, veio *pra* cá das ruínas romanas... Aí eu quis botar uma referência concreta a umas ruínas romanas que existem no Líbano e só pelo som, sonoridade do nome do lugar, acho que fica claro que são ruínas romanas de um lugar naquela região do Oriente Médio. Ele diz: "Eu serei guia nas ruínas romanas de Baalbek", que é o nome do lugar, não tinha no original. Foi uma pequena traição, só *pra*, como ninguém sabe se isso significa Líbano, fica lá. Mas também ele não é contra que seja no Líbano, ele apenas não explicita. O fato de não explicitar quer mesmo mostrar não só isso que pode ser em qualquer lugar onde aquelas guerras e esses conflitos que se sucedem e continuam se sucedendo, como agora palestinos e israelenses, a Faixa de Gaza... Era mais ou menos uma coisa parecida, as invasões no sul do Líbano eram também, de tropas israelenses, enfim. Então não só, digamos, a indeterminação dos lugares contribui *pra* ficar claro que não é nenhum lugar específico, não é nenhuma exceção, é uma coisa que não é excepcional, não é de exceção, como também mostrar que esse, digamos, contexto que cria situações de esmagamento de um povo por questões políticas ou religiosas ou nacionais assim, existem em muitos outros lugares, não precisa ser lá, existe aqui. Por exemplo, não por acaso, a Marieta dedica o trabalho dela à Zuzu Angel, que é uma mulher brasileira que tratou da defesa do seu filho, seu filho preso e morto por uma ditadura. E ela ficou buscando seu filho até ser morta ela também, um episódio nunca suficientemente esclarecido, mas que agora...

Plínio Mósca - Um suposto acidente de automóvel.

Aderbal Freire-Filho – De automóvel, é. E que agora quase não existe dúvida de

que foi mesmo provocado. Então Marieta dedica à Zuzu Angel, ou seja, de fato essas circunstâncias trágicas de, enfim, conflito social e quase generalizado de grupos que se odeiam e se enfrentam, não é privilégio daquela região. E por outro lado, curiosamente, nem de um determinado tempo: eu demorei um pouco mais *pra* vir falar com você porque eu *tava* falando, comentando com os atores o espetáculo de ontem. E a gente acaba de parar um mês, a gente *tava* no Rio e parou no fim de julho, então teve um mês de descanso. A peça está em cartaz desde setembro do ano passado, e a gente estreia semana que vem em São Paulo e a antes veio ficar esses dias aqui, então ontem foi a volta depois de um mês. Então era importante a gente reconquistar alguns princípios e eu *tava* falando com eles justamente disso. Lembrando de uma fala de um personagem e dizendo que ela serve a todos, ela define a peça, ela define a relação entre todos os personagens, ela define todas as situações, uma fala, quer dizer, define *pra* nós a sua universalidade, é uma fala em que o personagem diz assim, quando um personagem faz uma revelação *pro* filho de que ele é filho do irmão, que quem é o pai dele é o mesmo filho que a mãe dele sempre procurou e o torturador da mãe é o mesmo, ele é ao mesmo tempo o carrasco da mãe e ao mesmo tempo o filho esperado e amado.

Plínio Mósca - Foi o notário que fez essa revelação?

Aderbal Freire-Filho - Não, quem faz a revelação é no final, um chefe militar, um político importante que vem em cadeira de rodas e que se chama Chamsedinne, que era um chefe importante e que foi quem conheceu o filho Nihad. Chamou *pra* trabalhar com ele e sabia que ele procurava a mãe, até que um dia esse cara foi embora e antes de ir embora ele diz assim: “onde você vai?”, e ele diz: “não interessa”, “e o sentido da sua vida, e as nossas causas?” e ele diz: “causa nenhuma, sentido nenhum”, o filho diz, o Nihad nessa cena. “Causa nenhuma, sentido nenhum”, daí ele vira franco-atirador e depois ele vira torturador na prisão. Então esse cara o conheceu e quando diz o filho dela era o Nihad, ele: “então vou te dizer quem é o teu irmão: o teu irmão é o teu pai”. Quem faz essa relação é o Chamsedinne e aí o filho fica em estado de choque e ele diz a seguinte frase: “parece a voz dos séculos antigos, mas não, é de hoje”. Essa foi a frase que eu usei hoje como motivação para todos os atores: “parece a voz dos séculos antigos, mas não, é de hoje”, ou seja, não é uma coisa, a gente *tava* falando de lugar, não é uma coisa de um lugar só, é de todos; e nem é uma coisa do tempo antigo, ou de hoje. Tanto que, por exemplo, disse assim: parece muitas coisas manipuladas como uma tragédia grega, pelo destino, e realmente o destino tem um papel importante aqui, mas ele faz questão de dizer “parece a voz dos tempos antigos” porque parece a voz de uma época que, como a gente não tinha a ciência, não tinha o conhecimento, não tinha o saber, vivia o tempo mágico, da mágica, era a magia, que foi substituída pela ciência, medicina, sabia os meios que, enfim, servem *pra* combater determinados desarranjos...

Plínio Mósca - Sim, alquimistas...

Aderbal Freire-Filho – É, então, era o tempo da magia, era a oração, os deuses, as tempestades, o tempo da magia. Então não é que isso aconteça no tempo da magia, isso acontece hoje. “Parece a voz dos tempos antigos, mas é de hoje”.

Plínio Mósca – Bárbaro! Penúltima pergunta.

Aderbal Freire-Filho - Mas nessa eu respondi várias?

Plínio Mósca - Me chamou muita atenção a interpretação da Marieta pelos gestos muito cortados, muito matemáticos, os dedos sempre muito abertos, tentando ocupar muito espaço, isso é magnífico. Essa gesticulação é proposta do diretor, proposta da atriz ou uma proposta de quatro mãos, esse domínio espaço em cena?

Aderbal Freire-Filho - Sabe que o teatro é mesmo inevitavelmente coletivo *né*, quer dizer, o cara que escreveu, não é um pintor que pinta só, não é um romancista que escreve só, é um que escreveu, um que dirige, o outro que faz música, o outro que desenha o cenário...

Plínio Mósca - E quando você falou em Baalbek, aqui em Porto Alegre tem um restaurante árabe muito famoso chamado Baalbek e é tão famoso que eles vendem o pão árabe no supermercado.

Aderbal Freire-Filho - Que ótimo!

Plínio Mósca - A marca Baalbek significa, assim, o mundo árabe, exatamente os gaúchos não sabem se é Síria, Jordânia, Líbano, mas sabem que é o mundo árabe.

Aderbal Freire-Filho – Que é árabe. Então, e Baalbek é onde tem as ruínas romanas do Líbano, da época de ocupação romana, as ruínas romanas são em Baalbek. Mas enfim, voltando aqui, não é, dizíamos que é um trabalho coletivo e, sobretudo, há a presença de, citei vários que participam dessa construção coletiva e, sobretudo, os atores. Eu sou um diretor muito presente, porque muitos diretores ficam, digamos, selecionando, improvisam, os atores fazem improvisações e eles selecionam: “isso ficou melhor”, “isso ficou pior”, “isso é bom”, “isso use”, “isso descarte” e tal. Eu sou muito, digamos, presente, mas também não sou, porque tem gente que chama os diretores que não fazem aquele de “isso ficou bom”, não deixar que os atores criem e eles modelem, chamam os outros de autoritários. Mas eu também não me considero autoritário e os atores que trabalham comigo felizmente também não. Eu não sou autoritário, mas também não sou, digamos, esse diretor um tanto omisso, um tanto... Por exemplo, eu quero ser fidelíssimo ao texto, fidelíssimo, e acredito que sou muito fiel a tudo, a tudo, procuro toda a minha, digamos, fonte de criação é o texto e a tentativa de entender e revelar as intenções do autor. Mas *pra* isso, eu, por exemplo, como no começo dessa peça, posso mexer, digamos, numa recomendação, por exemplo, no começo, quando o tabelião *tá* falando “entra, entra, entra”, na verdade ele diz aquilo *pros* dois garotos. São dois jovens, gêmeos, chegando no escritório dele, param na porta, ficam ali na porta e ele diz: “entre, entre, entre” e aí os guris são meio tímidos, nunca viveram nessa situação e isso demora a fazer com que eles entrem. Eu tirei e virei isso *pro* público, chamando o público *pra* entrar, dizendo “entrem, entrem, não fiquem aí, aí é uma passagem”, *pra* dizer que a plateia é uma passagem, aqui é que vai se passar, entrem aqui, venham *pro* palco.

Plínio Mósca - Venham nos descobrir!

Aderbal Freire-Filho – Exatamente! Então, por exemplo, eu sou um diretor que faz isso, mudei no início como também fiz entrar a garota e peguei um pedaço do texto

bem de mais adiante e botei *pra* abrir a peça. Porque é um momento em que ela vai a um teatro e pergunta onde é que... “queria falar com a Senhora Marie, porque eu soube que a senhora trabalhava no hospital e também não *tava* lá, depois que eu fui ao hospital me disseram que você não trabalha mais lá e que trabalhava agora no teatro e eu vim aqui no teatro a buscar”. Ora, como o cinema estava muito presente no espectador, nesse momento, o filme passou antes, muita gente viu o filme, as pessoas perguntam sempre “ah, esse é aquele filme Incêndios, ah, vocês estão adaptando o filme”, e é o contrário, o filme que adapta a peça, então eu quis começar na única cena, ou talvez uma das únicas cenas, que o cinema podia fazer ali, que era a cena que se passa no teatro. O cinema, nas várias locações que vai encontrar *pra* fazer, como o ônibus incendiado, não sei o quê, não sei o quê... O teatro é aquilo, pode vir fazer aqui no Theatro São Pedro, ou podia fazer no Teatro Poeira. Então, eu pus a única cena, digamos, real, ou seja, que o espaço é verdadeiro, é essa, então começo, digamos, no cinema “eu vim aqui nesse teatro, a senhora trabalha agora aqui...” eu faço essa aproximação com a realidade, então tirei esse lugar e botei *pra* abrir a peça. Te dei dois exemplos de como é a presença da encenação e tal, então eu trabalho com os atores, e aí vou chegar na Marieta, também é muito isso: eu vou procurando despertar no ator uma, digamos, primeira visão do personagem, que depois é enriquecida por eles, vai enriquecendo, enriquecendo, e depois eu vou propondo. Às vezes não, eu proponho até os movimentos, eu sempre digo: eu sei que muita gente critica os diretores que desenham o movimento do ator, dizem que isso era uma coisa do teatro antigo, do teatro morto, e eu quero dizer que não, que o teatro morto, o teatro antigo não é por isso que era morto, que era antigo, ele é morto por outras razões, não por essa. Se ele fosse morto por essa, ninguém podia escrever, porque ninguém podia determinar antes o quê que o ator vai dizer, tinha que ser na hora. Então se tinha isso, porque que pode determinar o que o ator não pode, determinar o que ator, o espaço que ele vai ocupar, o movimento que ele vai fazer, então, por exemplo, botaram uma bicicleta por causa da direção, isso eu vou querer que você faça de bicicleta, fui dar uma juventude à personagem. A Marieta é uma mulher de 60 e poucos anos e que no começo da peça vai fazer a menina de 15 anos. E disse: a gente cria um imaginário, não é fazendo uma maquiagem que você vai me mostrar com 15 anos, mas se você fizer um contexto próprio *pra* uma jovem, então botei ela de bicicleta.

Plínio Mósca - E o andar em círculos como se o tempo tivesse passando, buscando um lugar *pra* parar...

Aderbal Freire-Filho - É, exatamente. Então nesse trabalho, por exemplo, eu faço outras coisas, por exemplo, um tipo de limpeza, de evitar que essa situação dramática se torne trágica, se torne melodramática, digo, ela é trágica, não é melodramática, então esse choro comum nas telenovelas ou nos melodramas eu tratei de evitar, porque as trágicas vivem situações terríveis com muita força, a tragédia é território de fortes e essa mulher especialmente ela é fortíssima, ela mata o líder das forças, mata, ela fica cinco anos presa, ela... Enfim, desde menina ela deixa que arranquem o filho e levem, então é uma mulher muito forte.

Plínio Mósca - E ela não conta pros outros filhos o que aconteceu de verdade com ela, a questão da memória individual dela, ela anula a memória individual dela por vergonha...

Aderbal Freire-Filho – Exatamente, exatamente, e até porque uma coisa que ela diz que é muito importante: “há certas coisas que não podem ser ditas, precisam ser conhecidas”, então ela faz com que os filhos vivam a experiência. Se ela disser, eles não vão nunca entender, eles entendem porque eles fizeram o percurso, ela propõe a eles o percurso, “vai atrás do seu pai”, “vai atrás do seu irmão”, eles vão fazer um percurso que, quando eles entenderem, terão levado algum tempo, meses, talvez anos e vivenciaram. E se ela só contasse, ela teria gasto meia hora, uma hora, e é um tempo insuficiente *pra* colocar na verdadeira dimensão dessa memória que foi contada. Então, com tudo isto que eu *to* dizendo, tudo isso situa como a Marieta se comporta: a pureza, a força, a coragem, a superação do choro... Muitas vezes ele assoma, mas ela não se rende a ele.

Plínio Mósca – É o engolir em seco.

Aderbal Freire-Filho - É, é o que vem agora: na expressão disso, por exemplo, é da Marieta, por exemplo, trabalhar essa ocupação do espaço. É talvez a coisa que ajude a marcar o território de defesa dela, aí já é uma coisa dela, como geralmente é dos atores, de dar o acabamento, a definição final, que é onde *tá* a grandeza no que o ator faz.

Plínio Mósca - Dentro dessa trama que você acabou de me falar, a gente poderia supor que o notário conheceria essa realidade toda e cumpriu uma obrigação profissional de nada revelar? Teria ele, às escondidas, lido as cartas?

Aderbal Freire-Filho - Eu acho que não, eu acho que ele sabe que existe por trás dela uma história, um grande segredo. Eu acho que ele acredita nela, eu acho, por exemplo, o filho não acha nem que existe um irmão, acha que tudo é mentira, ele não, ele sabe que existe. Ele conhece ela e gosta dela *pra* saber que tudo que existe, que ela tem uma grande coisa, que ele também quer descobrir, mas ele por exemplo, se ele soubesse ele não conseguia enfrentar com o filho tudo aquilo sem tentar revelar. Ele sabe, por exemplo, que o moço se chama Nihad, já descobrimos isso quando o cara diz assim: “como é que você sabe?”, e aí ele conta porque que ele sabe que é Nihad e ele se apresenta como amigo da mãe e o cara diz assim: “então você é amigo dela, então você é uma boa pessoa, mas sai e nos deixa sós”. Se ele soubesse, ele não tinha diante do cara aquela, digamos, não faria aquela revelação da parte que ele sabe, ele acabou de descobrir, entendeu, ele não seria tão bom mentiroso *pra* ficar, digamos, mantendo esse segredo. Ele não era tão bom mentiroso *pra* manter esse segredo... Como é que chama? Tanto tempo ele ficar assim, falando isso, entendeu, tantas circunstâncias, tantas situações: ele sabe disso, ele sabe que a mãe... Então eu acho isso, acho que ele não sabe, ele sabe o seguinte: que ela realmente fez uma grande descoberta sobre a vida dela, sobre o passado dela, que os filhos precisam descobrir, que é verdade que ela deve ter um filho e um pai, deve ter um filho e o pai deles não é quem eles pensam que é, mas mais do que isso acho que ele não sabe.

Plínio Mósca - Última pergunta: como você lida com essa fragmentação da memória coletiva, quando as pessoas são expulsas de sua aldeia, de seu país e carregam consigo seu passado, mas tem que adequar esse passado à realidade nova que encontram quando imigram?

Aderbal Freire-Filho - Como o quê?

Plínio Mósca - Quando imigram, quando mudam de lar, quando mudam de país, mudam de língua... Como é que, como diretor de teatro da peça Incêndios você vê essa necessidade, “forçação de barra” de se inserir essa muda daqui e vindo *pra* outro lugar?

Aderbal Freire-Filho - É, a experiência do estrangeiro é uma experiência... Uma das experiências de vida ou, digamos assim, bem curiosa, existem aquelas pessoas... Eu me lembro que, às vezes, passava por uma cidadezinha de carro quando *tava* viajando de um lugar *pra* outro e via uma pessoa assim, atravessando a rua, e se dizia assim: “esse é nascido e criado”, quer dizer assim, aquele cara que nasceu em Arapiraca, casou, teve filhos e morreu em Arapiraca, que às vezes saiu, fez uma viagem de férias e tal, quer dizer o que, digamos, que talvez seja a maioria das pessoas, aquelas que não saem dos seus lugares. Eu vejo assim até por uma questão familiar, eu, por exemplo, sou nesse sentido, digamos, são graus diferentes. Existem graus traumáticos, aqueles que são obrigados a sair, ou que fugiram, ou em casos de diáspora, ou, sei lá, povo judeu, enfim, as várias saídas. E existem, digamos, graduações mais simples, como a minha por exemplo. Mas eu não vivo no lugar onde eu vivi a minha infância, a minha adolescência e eu não saí menino, eu saí com vinte e nove anos, quase trinta anos.

Plínio Mósca - Adulto de “marré deci”.

Aderbal Freire-Filho - Exatamente, totalmente, casado e separando quando saí e com filho. Então eu vivo essa experiência. Por exemplo: meus amigos de infância, os colégios onde eu estudei, onde eu passei, nada disso eu paro, eu já vivo fora desse lugar há mais tempo do que eu vivi lá, eu vivi lá vinte e nove anos e já vivi aqui trinta e muitos, trinta e quatro anos, já vivi mais. E considerando que esses todos são adultos e lá não dá *pra*... Enfim, então essa experiência assim, que é você encontrar, e na mesma língua no meu caso, mas o que é você encontrar, algum tempo depois, alguém falar uma palavra que é típica daquele lugar, uma comida, uma palavra, um costume, é sempre uma coisa que você... Era parte da sua memória e que você teve que, aos poucos, perdê-la por causa do novo contexto. Isso quando acontece comigo, eu *tava* hoje conversando muito com Dona Eva e ela *tava* falando, falando de onde ela é, de Frankfurt, ela é judia e alemã de Frankfurt e absolutamente integrada na realidade do Rio Grande do Sul. Veio *pro* Brasil com os pais, primeiro *pra* São Paulo, depois *pro* Rio e depois *pra* Porto Alegre. E a grande parte da memória dela é gaúcha, ela fica absolutamente ligada com a tradição gaúcha, ela se comprometeu, ela é parte da história do Rio Grande do Sul, disso daqui. Então, claro, enfim, *tô* fazendo umas digressões em torno desse tema, mas pensando agora na peça, no caso do próprio autor e que está retratado na peça.

Plínio Mósca - Você o conheceu?

Aderbal Freire-Filho - Não. Eu queria muito que ele tivesse visto, espero conhecê-lo brevemente, mas não conheci ainda. Então ele isso: ele adotou como pátria o Canadá, onde chegou com, quer dizer, nem sei, saiu diretamente do Líbano *pra* França, viveu uns anos na França e depois no Canadá, quer dizer: onde ele se radicou mais foi no Canadá e hoje *tá* de volta à França. Você vê que ele encontrou

dois países, um americano e um europeu, mas ligados pela língua. Ele *tá* no francês, ele é *quebequiano* e no Canadá é francês, e essa origem lá no Líbano... Então acho que até essas pessoas ficam procurando umas referências assim e ficam vivendo, enfim, uma necessidade de algum lugar onde guardar esses farrapos de memória. E ele escreve, ele escreve, ele escreve sobre isso, *né*, o Wajdi escreve sobre isso e a personagem dele, que é a mãe, fica procurando até encontrar o filho e sem querer o carrasco. Não, o carrasco procurando o carrasco, o filho e o carrasco. Primeiro o filho, depois o carrasco, encontra os dois na mesma pessoa. Ela vai procurar, ou seja, vivendo outra realidade. Os filhos foram educados como canadenses, tanto que os filhos dizem “nosso pai?”, eles nunca conheceram o cara, a mãe contou inventou um pai herói. Então eu acho que são maneiras que as pessoas, eu acho que não se desvinculam inteiramente. Você vê muito hoje, por exemplo, os judeus, os judeus agora, o mundo inteiro discutindo essa questão de Gaza, então uns... Ninguém fica indiferente: uns dizem assim, tem muitos judeus que criticam os judeus nessa questão palestina, outros defendem, mas de qualquer jeito eles se sentem ligados. Eu fui a um encontro no Teatro Poeira que a gente abriu *pra* um psicanalista, um historiador, e um jornalista especializado nesse tema falarem sobre exatamente isso sobre o que *tá* acontecendo nesse conflito de Israel e Palestina. E basicamente a posição deles era mais pró-Palestina dos judeus, mais de defesa, achando que Israel que é muito desigual, mas tocou numa parte pequena da plateia que defendeu com unhas e dentes e dizendo assim: “não é isso, você *tá* enganado” e tal e tal, quase gera uma pequena discussão. Todos eram judeus e eu dizia “que engraçado, na verdade todos são brasileiros, todos nasceram no Brasil, não nasceram em Israel”. Israel é um território onde eles tentam reunir, digamos, todos esses pedaços de memória de um povo, está lá. E aí uns moram, nasceram e tal e tal e tal, os outros não. E, de qualquer jeito, se acha que tem aquele país, aquele país é um pedaço do seu disco rígido.

Plínio Mósca - Memória rígida!

Aderbal Freire-Filho - Memória rígida onde eles vão guardar muitas coisas, naquele lugar eles guardam o que eles *tavam* defendendo, os outros também *tavam* tomando posição, dizendo: “assim como eu critico o Brasil é como eu critico Israel, nesse momento, como eu critico o Brasil”. Mas assim, todos falando da sua terra e todos são brasileiros, muitos nunca foram lá, eu diria que a maioria, mas é isso. Então esse é um tema muito grato à peça, muito, muito pertinente, já dizendo na peça, porque são esses... São esses desgarrados que vivem não é? Então é a reconstituição da memória deles. Essa coisa da memória também é uma coisa louca, porque... porque são... é difícil você pegar as memórias individuais e como criar um tecido coletivo *pra* essas memórias, porque elas são... Você fica falando, tem umas coisas que te tocaram mais, são lembranças suas, não são de todos, enfim é difícil...

Plínio Mósca - O ponto individual pode ser conflitante com o outro ponto individual.

Aderbal Freire-Filho - Claro, totalmente.

Plínio Mósca - Então eu não vou ter a sua memória, eu vou ter o meu ponto de vista.

Aderbal Freire-Filho - É, apesar de nós sermos originários de uma mesma, digamos, sociedade e sermos desgarrados os dois dela. E você vê isso a respeito de eras também ou de geração. A gente assim: “ah na minha geração isso”, o outro: “não na minha geração eu não conheci isso” e tal. Enfim, é muito curioso eu, por exemplo, eu tenho só essa sementinha por ser um exilado, um estrangeiro muito pouco estrangeiro, porque são três mil quilômetros. A distância é longa, é a distância da Rússia à França, ou mais, mas de qualquer jeito é a mesma língua, mesmo povo, mas mantém umas tradições culturais diferentes e tal, e tal... Que nem os gaúchos também, a diferença entre um gaúcho e um nordestino é enorme, e o país é enorme. Então, por exemplo, eu moro e vivo no Rio há muitos anos e... Mas sinto isso, eu sinto esse... Eu não vivo perto dos meus parentes, eu não tenho parentes, porque eu vejo... Às vezes vão uns parentes, vão e se encontram comigo, a gente sai *pra* jantar, mas é esporádico. Eu não vi meus sobrinhos crescerem, eu sou um mito *pra* eles e eles *pra* mim. Não é assim “ah, meu tio”, então isso tem uma sementinha *pra* você tentar entender o que se passa e tal com a personagem.

Plínio Mósca - Como imigrante lá em Marseille, eu me lembro da história dos imigrantes morarem no mesmo bairro, porque era um bairro mais barato, porque nenhum francês queria morar no bairro dos imigrantes. Então, no mesmo prédio tinham chilenos, húngaros, judeu, polonês, turco, armênio, e a língua francesa era uma coisa mais ou menos em comum, porque às vezes a língua mesmo não falava. E há uns tempos eu fiquei com uma dúvida: será que existe no Rio de Janeiro a comunidade de Araguari? Existe a comunidade dos brasilienses...

Aderbal Freire-Filho - É existe, é, existe. Você vê, tem umas pessoas que ficam muito assim. Por exemplo, uma cidade que nasceu artificialmente no Brasil e se juntou, digamos, essas comunidades muito, que é Brasília. Brasília você vê lá os mineiros, os nordestinos, os pernambucanos, os cearenses, eles tem uns centros de tradições, uns clubes que reúnem, tem umas coisas assim e tem bairros também assim. No Rio tem um lugar onde moram muitos judeus e a Rua Santa Clara, em Copacabana, Dois de Julho, Santa Clara, um pedaço ali da... Da Barata Ribeiro, tem ali aquele bairro judeu, como em Paris há...

Plínio Mósca - O Marais.

Aderbal Freire-Filho - O Marais.

Plínio Mósca - Santa Clara eu frequento muito por conta do Bar Rian.

Aderbal Freire-Filho - De quem?

Plínio Mósca - O Bar Rian.

Aderbal Freire-Filho - Ah sei, pertinho da praia, o Rian.

Plínio Mósca - Cada vez que eu vou ao Rio, que é uma vez por ano, eu vou no Rian.

Aderbal Freire-Filho - No Rian.

Plínio Mósca - Faz parte do projeto ir ao Rio: um dia vou jantar ou almoçar no Rian.

Aderbal Freire-Filho - No Rian. Você sabe que o Rian é uma memória carioca de uma época que se perdeu. Se hoje falar o Rian no Rio, ninguém conhece mais. Mas quando eu era jovem, o Rian, as pessoas lembravam, meu pai gostava de ir ao Rian quando eu... De ir ao Rian quando eu ia, então isso é uma coisa que se perdeu.

Plínio Mósca - Na minha memória de jovem, era onde os meus pais iam fazer uma refeição mais importante, quando a gente ia de férias ao Rio.

Aderbal Freire-Filho - Rio, exatamente.

Plínio Mósca – “Se arruma bem, hoje vamos almoçar no Rian.”

Aderbal Freire-Filho - É, e perdeu, não existe mais, as pessoas não realizam mais o Rian. Mas era assim, o meu pai também, mas tem uns lugares assim de memórias...

APÊNDICE B – Adaptação da peça Incêndios para encenação no Unilasalle

TEXTO DE ENCENAÇÃO

Texto da encenação da adaptação do espetáculo Incêndios – estudo da relação entre teatro, memória e esquecimento. Texto original: Wajdi Mouawade, adaptação e direção do mestrando Plínio Mósca.

CENA 1

NARRADOR

As cartas não mentem jamais!

As milícias rivais estiveram na casa de Abdelhamas. Mataram Zan, Mira, Abiel. Na casa de Madelwaad, procuraram por toda parte, não o encontraram, então degolaram a família toda. A filha mais velha, eles queimaram viva. Na casa de Halam não o encontraram. Levaram a filha dele e a mulher. Ninguém sabe para onde. Eles mataram todos os que davam dinheiro pro jornal. Todos os que trabalhavam lá. Tacaram fogo na gráfica. Queimaram o papel, jogaram a tinta fora. Mataram Ekal o fotógrafo que cobria a guerra. Os milicianos estavam procurando por Nawal e se ela ficasse mais tempo naquela cidade, eles iam achá-la e iam matá-la. Ela tinha que ir para os acampamentos!

Vocês verão o que aconteceu com Nawal!!

Estamos no início da guerra dos cem anos. No início da última guerra do mundo. A nossa geração é uma geração que poderiam chamar de “interessante”. Visto de cima, deve ser muito instrutivo, ver a gente se debatendo tentando dizer o que é bárbaro, o que não é. Uma geração criada na vergonha. Na encruzilhada dos caminhos. Se essa guerra terminar, então o tempo vai terminar também. O mundo não sabe, mas se a gente não achar logo uma solução para esses massacres, ninguém nunca vai achar. A nossa guerra é fratricida. Civis enfurecidos. E se me perguntarem: vai durar quanto tempo? Não sei. Nem as cartas sabem. Destruíram o jornal, farão um outro. É preciso ficar lúcido. Enxergar. Fazer como os antigos: tentar ler presságios nos vôos dos pássaros. Adivinhar. Ekal morreu. A máquina fotográfica dele

ficou. Imagens quebradas. Uma vida destruída. Que mundo é esse onde os objetos tem mais esperança do que a humanidade?

Esse é o mundo de Nawal, nascida e criada num Líbano cortado em pedaços por guerras originariamente ditas religiosas, ela viveu um grande momento de amor quando era adolescente e ficou grávida.

Seu namorado, tão jovem como ela, era de outro segmento político e o bebê que geraram foi tirado dela, porque segundo sua mãe ela teria envergonhado a família, namorando um rapaz de um segmento político inimigo dos seus. O namorado foi assassinado, o recém nascido foi posto dentro de um balde com uns trapinhos e com um nariz de palhaço, lembrança que os adolescentes tinham da passagem de um circo pela aldeia deles.

O bebê foi levado para um asilo, depois para outro e depois para outro. Ela perdeu seu filho e este foi criado em orfanatos, achando que a mãe o tinha voluntariamente abandonado.

A pessoa da família que Nawal tinha maior estima era sua avó Nazira e esta recomenda a neta que vá embora daquela aldeia, que estude, que aprenda a ler e escrever, mas que sobretudo, que aprenda a pensar.

Nawal sai da aldeia para descobrir o mundo!

Vocês verão que Nawal foi estudar. Universidade, DCE, partidos políticos, movimentos revolucionários, restaurantes universitários, biblioteca, tudo é quase uma seqüência lógica.

Logra ser professora particular da filha do Primeiro Ministro do Líbano, rival de seu partido. Foi treinada a lidar com armas.

Assassinou o Primeiro Ministro e foi presa numa penitenciária feminina.

No seu presídio, na solitária, foi vítima da violência sem limites do carcereiro Abu Tarek que a violentou de maneira continuada durante meses.

Nawal deu a luz a gêmeos dentro do presídio.

Uma bebê e um bebê. São tirados dela pelo carcereiro que a barbarizava, postos dentro de um balde, enviados pelo carcereiro para serem jogados em um rio, mas o guarda que fazia essa missão, por piedade, acabou entregando o balde para um pastor de ovelhas, que estavam bebendo água num rio.

O pastor, Malak, cuidou dos gêmeos.

Um dia a longa guerra libanesa acabou, a anistia abençoou a todos e Nawal consegue encontrar seus filhos e imigra para o Quebec.

Vocês verão que Malak diz para Nawal: “foi preciso muito milagre para que eles estejam aqui hoje e muito milagre para que você ainda esteja viva. Três sobreviventes dessa guerra cruel e inútil como todas. Três milagres que se olham! Pega teus filhos e me leva na sua memória.”

Nawal com Jeanne e Simon imigram para o Quebec, ela trabalhou em um cartório com tanta devoção e afinco que conquistou uma profunda estima do notário, dono do cartório.

A mãe Nawal estabeleceu uma longa parede de silêncio sobre o seu passado, conta para os filhos e para as demais pessoas de suas relações apenas às histórias que lhe parecem mais adequadas. A caixa dos nós de memória vai crescendo cada vez mais um pouco.

Vocês verão que Nawal permanentemente assiste a sessões do Tribunal Internacional de Direitos Humanos que julga os crimes de guerra como se fosse um voto de dever, uma missão obrigatória.

Acaba por assistir o julgamento do carcereiro da penitenciária Kfar Rayat, o jovem Abu Tarek.

Este julgamento mudou o destino de Nawal.

Naquele momento, a mãe conheceu o silêncio que só em momentos de extrema agonia o homem consegue conhecer. Sua vida começa a concluir-se.

Antes de ir à óbito, dita para o notário seu testamento e cartas que este deverá entregar para os gêmeos após sua morte.

Ela viveu dentro de incêndios concretos e incêndios subjetivos e não fez cerimônia de fazer seus filhos viverem outros incêndios, cheios de memórias que Nawal provocou e que para ela foram provocados.

Vocês verão. Não, vocês estão vendo. Não, vocês já viram. Enfim vocês verão agora incêndios que dizem respeito à memória individual e à memória coletiva de Nawal. Preparem-se para não se queimar muito, afinal as cartas não mentem jamais.

COMENTÁRIOS DA CENA 1

O tango Cambalache começará a tocar assim que se abrir a porta para que o público entre na platéia.

O cartomante deve acender a sua luz de mesa, como se fosse uma lâmpada de cabeceira.

Quando o narrador cartomante fala da guerra dos civis enfurecidos, é importante que o ator Bruno Lima, diga essa parte com o mesmo medo que a sentimos quando descíamos na parada de ônibus da Rua Dona Eugênia e caminhávamos no escuro até a Rua Protásio Alves. São apenas cem metros de ruas sem iluminação, mas isso numa noite de frio e chuva com vento, parecem mil metros.

Mostrar para o público vagorosamente casa carta do baralho de tarot, como se fosse um exercício de descoberta para o público e para o cartomante ao mesmo tempo.

Os outros atores ficam sentados nos seus banquinhos, alinhados na mesma direção, quase estáticos, mas podem fazer pequenos movimentos.

A luz do palco vai subindo aos poucos até iluminar com intensidade a todos os atores no palco.

Não obstante, a luz de cabeceira do cartomante continuará acesa durante toda a Encenação.

O cartomante deve gesticular durante a fala das guerras, usar as mãos para fazer os soldados brigando.

O cartomante deve de vez em quando olhar para Nawal.

Bruno: coloque mais intenção na voz na frase que fala sobre o menino que vai se sentir abandonado pela mãe quando está dentro do orfanato, sendo levado de orfanato em orfanato.

Até o narrador tem pena do destino da criança

Quando for se referir ao pedaço da frase que fala de piedade, o faça pondo mais leveza na alma do narrador cartomante.

Na parte que vai mencionar que está crescendo cada vez mais um pouco, Abu Tarek deve levantar-se e ficar de costas para o público.

CENA 2

NIHAD

Não! Não! Não quero morrer! Não quero morrer! Não quero morrer! É a frase mais idiota que eu conheço! Ele gritava chorando: eu suplico, me deixe ir embora! Não sou daqui. Sou fotógrafo. Fotógrafo de guerra. Eu também sou fotógrafo. Eu fotografo os que eu mato. Me chamo Nihad. Fotógrafo de guerra. Olha. Fui eu que tirei isto tudo.

Não é bonito. Na maioria das vezes, a gente acha que são pessoas dormindo. Mas não. Estão mortas e fui que matei. Juro.

É um grande prazer estar aqui no seu programa de televisão, Kirk. I am very happy to be here at "Star TV Show"...

Thank you to you, Nihad. So Nihad, what is your next song?

My next song will be a love song. A love song?

Yes, a love song. Kirk. It is new on your carreira, Nihad.

You know well, I wrote this song when it was war. War on my country. Yes, One day a woman that I love, died. Yes. Shouting by a sniper. I feel a big crash in my hart. My hart colaps. Yes. I crie. And I wrote this song.

It will be a prazer to hear your love song, Nihad.

No problema, Kirk.

One two, one, two, three, four!

COMENTÁRIOS DA CENA 2

Fazer a coreografia com o taco de golfe como se fosse um rifle.

Para falar com o “kirk” imaginário, sempre olhando para a minha esquerda, como se o programa de auditório, com o seu apresentador, fosse daquele lado.

Sim, o autor escreveu de propósito esse personagem misturando a língua materna com seu inglês de cachorro para que fique bem evidenciado para o público que Abu Tarek ou Nihad, nem deixou de ser uma coisa e nem conseguiu ser outra.

Um ser entre dois mundos, perdido, tentando se posicionar no mundo do glamour através de seus delírios.

Por ironia do destino, esse criminoso acabará também morando no Quebec, através das possibilidades que as anistias concedem a todos, mas nesse caso preciso, Abu Tarek vai a julgamento.

Não esquecer de fazer o barulho dos coturnos no chão. Quando acabar o texto, continuar de costas para o público.

CENA 3

NAWAL

Senhora presidente, senhoras e senhores do júri. Meu depoimento, eu vou dá-lo de pé, com os olhos bem abertos, pois muitas vezes fui forçada a ficar com eles fechados. Meu depoimento, eu o farei olhando para o meu carrasco. Abu Tarek. Pronuncio o seu nome pela última vez na minha vida. Eu o pronuncio para que saiba que eu o reconheço. Para que não possa alimentar nenhuma espécie de dúvida quanto a isso. Muitos mortos, se levantassem de seus leitos de dor, poderiam também reconhecê-lo e reconhecer o horror em todo seu sorriso. Muitos dos seus homens o temiam, eles que eram uns pesadelos. Como um pesadelo pode temer um pesadelo? Os homens bons e justos que virão depois de nós saberão talvez resolver essa equação. Eu o reconheço, mas talvez o senhor não me reconheça, apesar da minha convicção de que o senhor me localiza perfeitamente, já que sua função de carrasco exigia do senhor uma memória perfeita dos nomes, dos sobrenomes, das datas, dos lugares, dos acontecimentos. Vou fazê-lo lembrar de mim, apesar de tudo, fazê-lo lembrar do meu rosto, já que era do meu rosto que o senhor menos se ocupava. O senhor se lembra muito mais precisamente da minha pele, do meu cheiro, até do mais íntimo do meu corpo, que era para o senhor apenas mais um território a ser massacrado pouco a pouco. Através de mim, são fantasmas que lhe falam. Lembre-se. Meu nome talvez não lhe diga nada, pois todas as mulheres eram putas para o senhor. O senhor dizia a puta 45, a puta 63. Essa palavra lhe dava uma atitude, uma elegância, uma habilidade, uma seriedade, uma autoridade. E as mulheres, uma a uma, despertavam o ódio dentro delas e o medo. Meu nome não lhe dirá nada, meu número de puta também não, talvez, mas tem uma coisa que saberá quebrar a barreira de seu esquecimento. A mulher que canta. Mesmo presa numa cela eu cantava para não enlouquecer. Está lembrado agora? O senhor sabe como sua raiva agia sobre mim, me suspendendo pelos pés, me dando choques com água misturada à descarga elétrica, enfiando pregos sob minhas unhas, apontando para mim a pistola descarregada. O tiro da pistola, a morte por um triz e a urina sobre o meu corpo, a sua na minha boca, no meu sexo, e

seu sexo no meu sexo, uma vez, duas vezes, três vezes, e tanta vezes que o tempo se rompeu. Meu ventre que incha do senhor, sua tortura infecta no meu ventre e sozinha, o senhor quis que eu ficasse sozinha, sozinha para parir. Duas crianças, gêmeos. O senhor me impediu de amar as crianças, a criá-las na dor e no silêncio. Como falar do senhor pra elas, falar do pai delas, falar da verdade que, nesse caso, era um fruto verde que não iria nunca amadurecer? Amarga, amarga é a verdade que deve ser dita. O tempo passará, mas o senhor não vai escapar da justiça: essas crianças que colocamos no mundo, o senhor e eu, estão bem vivas, são lindas, inteligentes, sensíveis, carregam nelas vitórias e derrotas, buscam já dar um sentido à vida delas, à existência delas, eu lhe prometo que mais dia, menos dia elas virão se colocar de pé diante do senhor, na sua cela, e o senhor estará sozinho com elas como eu estive sozinha com elas, e, assim como eu, o senhor não saberá mais nada do sentido da existência. Uma pedra vai se sentir mais viva do que o senhor. Falo por experiência. Prometo também que quando elas se apresentarem diante do senhor, as duas saberão quem o senhor é. Viemos nós dois da mesma terra, da mesma língua, da mesma história, e cada terra, cada língua, cada história é responsável por seu povo, e cada povo é responsável por seus traidores e por seus heróis. Responsável por seus carrascos e por suas vítimas, responsável por suas vitórias e suas derrotas. Nesse sentido, eu sou responsável pelo senhor e o senhor, responsável por mim. Não gostávamos da guerra nem da violência, fizemos a guerra e fomos violentos. Atualmente, ainda nos resta a nossa possível dignidade. Fracassamos em tudo, poderíamos talvez salvar ainda isso: a nossa dignidade. Nossos antepassados eram os fenícios. Há vestígios dos fenícios em todas as margens do Mar Mediterrâneo. Temos até mesmo um passado em comum. Falar ao senhor como estou falando é o testemunho de minha promessa feita para minha avó, que um dia me fez compreender a importância de se extirpar da miséria: “Aprende a ler, a falar, a escrever, a contar, aprende a pensar.”.

COMENTÁRIOS DA CENA 3

Começa com a protagonista dando três batidas com o livro no chão, sendo que a terceira batida tem que ser retumbante. A ideia é a de afugentar os maus espíritos que estão à sua volta e que impedem de se manifestar para dizer a verdade. Nawal deve dizer que pronuncia seu nome pela última vez para que saiba que ele saiba que ela o conhece, Abu Tarek de onde está, apenas olha para Nawal.

Quando Nawal se levanta vai em diagonal para a direita baixa do palco. No que ela menciona que tem uma coisa que saberá quebrar a barreira do seu esquecimento, Abu Tarek se vira completamente e fica fixamente olhando para Nawal.

Usar o mínimo de gestual possível. Caminhar segurando o texto.

Retoma a frase que fala de que uma pedra vai se sentir mais viva do que o senhor e a repita em seguida de ter falado pela primeira vez, mas na repetição, ponha um quê de ameaça, como a gente ameaça o balconista da padaria que vai comentar com o dono do estabelecimento que o pão está duro demais.

CENA 4**NIHAD**

You know, Kirk, sniper job is a fantastic job.

Justamente, Nihad, can you talk about this?

Yeah! It is an artistic job. Because a good sniper, don't shoot qualquer coisa não, não, não! I have lot of princípios, Kirk! First: When you shoot, you have to kill, imediatamente, for not fazer sofrer the pessoa. Sure! Second: You shoot all the pessoas! Is igual para everybody! But for me, Kirk, my gun is like my life. You know, Kirk, every bala que eu meto no fuzil is like a poema. And I shoot a poema to the people and this is the precisão of my poema que mata as pessoas e é por isso que my fotos is fantastic.

And tell me Nihad, you shoot everybody?

No, Kirk, not everybody...

I imagine that you don't kill children.

Yes, yes, I kill children. No problema. Is like a Pombo, Pigeon, Paloma, Dove you know. So?

No, I don't shoot women like Elizabeth Taylor. Elizabeth Taylor is a strong atriz. I like her very much and I don't want to kill Elizabeth Taylor. So when I see a woman like her, I don't shoot her...

You don't shoot Elizabeth Taylor.

No Kirk, sure not!

Thank you, Nihad!

Welcome Kirk!

COMENTÁRIOS DA CENA 4

Usar o cabo do taco de golfe como microfone e cantar o refrão de roxanne.

Usar a cabeça do taco de golfe como um altar para colocar Elizabeth Taylor.

CENA 5

NAWAL

Eu lhe escrevo tremendo. As palavras, queria elas enfiadas no seu coração de carrasco.

Seguro meu lápis e vou marcando cada letra.

Tendo na memória o nome de todos aqueles que expiraram sob suas mãos.

Minha carta não vai espantá-lo.

Ela só está aí para lhe dizer pronto:

Sua filha e seu filho estão na sua frente.

Os filhos que tivemos juntos estão na sua frente.

O que você vai dizer a eles? Vai cantar uma canção para eles?

Eles sabem quem você é.

Jeanne e Simon.

Ambos filho e filha do carrasco e nascidos do horror.

Olhe para eles.

A carta lhe foi entregue por sua filha.

Através dela, quero lhe dizer que você ainda está vivo.

Em breve, você se calará.

Eu sei.

O silêncio é para todos diante da verdade.

A mulher que canta.

Putá n° 72.

Cela n° 7.

Na prisão de Kfar Rayat.

COMENTÁRIOS DA CENA 5

Caminhar do banco para frente em linha reta. A intenção de estar menos apegada à saudade e com mais raiva do carcereiro, gera uma energia maior para esta cena.

Quando a trilha sonora estiver tocando é necessário que a atriz fale mais alto.

Após a frase sobre a carta que está aí na sua frente, Odila deve esperar que a trilha sonora acabe para continuar seu texto.

Quando houver trilha sonora tem que falar mais alto.

CENA 6

NIHAD

Não contesto nada do que foi dito no meu processo ao longo desses anos. As pessoas que disseram que as torturei, eu as torturei. E aquelas que me acusam de ter matado, eu matei. Aliás eu quero agradecer a elas pois me permitiram realizar umas fotos de grande beleza. As que esbofetei e as que violencei tinham sempre um rosto mais comovente depois do tapa e depois do estupro. Mas o essencial, o que quero dizer, é que o processo que me fizeram foi um tédio, de dar sono, de matar. Pouco glamour, nenhum show. Então vou lhes cantar uma canção. Digo isso porque é preciso salvar a dignidade. Não sou eu que digo, é uma mulher, a que chamavam de mulher que canta. Ontem ela veio aqui no tribunal, na minha frente, me falar de dignidade. Salvar o que nos restava de dignidade. Fiquei refletindo, e pensei que ela não estava totalmente errada. Que esse processo era de um tédio! Sem ritmo e sem nenhum sentido do espetáculo. O espetáculo, eu, é isso a minha dignidade. E desde o início. Nasci com ele. Encontraram ao que me parece, no balde onde me colocaram depois de meu nascimento. Que mundo é este onde os objetos tem mais esperança do que cada um de nós? As pessoas que me viram crescer sempre me disseram que esse objeto era uma pista das minhas origens, da minha dignidade, de alguma maneira, já que segundo a história, me foi dado por minha mãe. Um narizinho vermelho. Um narizinho de palhaço. O que isso quer dizer? Minha dignidade é um acessório deixado por aquela que me deu a vida. Esse acessório nunca me deixou. Me deixem usá-lo, então, e cantar pra vocês uma canção de meu repertório, para salvar a dignidade do aterrorizante pequeno tédio.

COMENTÁRIOS DA CENA 6

Começa caminhando do seu banco em diagonal para a esquerda baixa.

Durante a fala sobre a esperança e os objetos, tira o narizinho de palhaço do bolso, mas não mostra ainda para a Nawal e nem para o cartomante. Só mostra quando falar pela primeira vez em um narizinho vermelho e enquanto estiver tocando a trilha sonora.

É para ser uma cena sem texto. Apenas gesto, ação e trilha sonora. A trilha sonora é A Lua Branca de Chiquinha Gonzaga tocada no violino.

No momento da revelação o cartomante rasga uma das cartas do baralho de tarot.

A carta deve ser rasgada bem lentamente, provocando tira de papel, na verdade.

Trocar a palavra lápide pela palavra pedra.

O cartomante deverá olhar para a cena de Nawal enfrentando Abu Tarek e mostrando para o público, apenas com o seu olhar, que está contente porque o destino está lhe fazendo justiça.

CENA 7

NARRADOR

O notário registrou que a abertura do testamento foi feita na presença de seus dois filhos: Jeanne e Simon, ambos com 22 anos de idade, segundo a vontade da falecida todos os seus pertences serão divididos em partes iguais entre Jeanne e Simon, filhos gêmeos nascidos de seu ventre. O dinheiro será legado em partes iguais a um e a outro e seus móveis distribuídos segundo o desejo deles. Suas roupas serão doadas a uma obra de caridade.

Ela mandou o tabelião escrever:

Traga os gêmeos

Me enterrem nua

Me enterrem sem caixão

Sem roupa

Sem reza

E o rosto virado para o chão

Me coloquem no fundo de um buraco,

Com a cara contra o mundo.

Como um adeus!

Nenhuma lápide será pousada sobre minha tumba

E meu nome gravado em lugar nenhum.

Nada de epitáfio para aqueles que não cumprem suas promessas.

E uma promessa não foi cumprida.

Nada de epitáfio para aqueles que mantêm o silêncio.

E o silêncio foi mantido.

Nada de lápide

Nada de nome sobre a lápide

Nada de epitáfio para um nome ausente sobre uma lápide ausente.

Nada de nome.

A Jeanne e Simon, Simon e Jeanne.

A infância é uma faca enfiada no pescoço.

Não é fácil tirar.

Jeanne,

O tabelião Lebel vai te entregar um envelope.
Esse envelope não é para você.
É destinado a seu pai
Seu e de Simon.
Encontre-o e entregue a ele esse envelope.

Simon,
O tabelião Lebel vai te entregar um envelope.
Esse envelope não é para você.
É destinado a seu irmão.
Seu e de Jeanne.
Encontre-o e entregue a ele esse envelope.

Quando esses envelopes tiverem sido entregues a seus destinatários
Uma carta será dada a vocês
O silêncio será rompido
E uma lápide poderá então ser pousada sobre minha tumba
E meu nome sobre a lápide gravado à luz do sol.

COMENTÁRIOS DA CENA 7

O narrador cartomante começa caminhando na diagonal para o centro baixo com seu banquinho no chão. Ali vai pousá-lo e começar seu texto de pé, ao lado do banquinho. Ficar de pé até a frase sobre a doação das roupas.

CENA 8

NAWAL

Te procurei por toda parte. Te procurei sob a chuva, à luz do sol, no fundo dos bosques, entre todos os cedros do mundo. Te procurei na cavidade dos vales, no alto das montanhas, nas cidades sombrias, nas ruas dessas cidades. Te procurei no sul, norte, leste, oeste. Te procurei cavando a terra para enterrar meus amigos mortos, te procurei olhando para o céu, você podia estar numa das revoadas de pássaros, pois você era um pássaro. E o que há de mais lindo do que um pássaro voando no brilho do sol?

O que há de mais solitário do que um pássaro sozinho no meio da tempestade, levando para os confins da vida seu estranho destino. No seu destino você era para mim o horror. Neste instante você se tornou a felicidade. Horror e felicidade juntos. O silêncio está na minha garganta. Você duvida? Quando você se levantou e tirou este narizinho de palhaço, a minha memória explodiu, não treme.

Eu pedi ao destino que você não apanhasse friagem, que você não sofresse, são palavras antigas que vêm do mais longe de minhas lembranças. Palavras que sussurrei tantas vezes porque na minha memória, mesmo dentro da cela, para mim você ainda era o meu bebê. Eu te falava sobre o teu pai, eu te falava sobre o rosto dele, eu te contava minha promessa feita no dia do teu nascimento, aconteça o que acontecer, eu me dizia, te amarei para sempre. Aconteça o que acontecer, te amarei para sempre.

Eu não sabia que naquele mesmo instante, comum a nós dois, estávamos derrotados, você e eu.

Já que eu te odiava com toda a minha alma, eu não podia saber quem era quem. Mas ali onde há amor, não pode haver ódio.

E para preservar o amor escolhi cegamente me calar. O silêncio é para todos uma memória diante da verdade.

Uma loba defende os seus filhotes. Você tem Jeanne e Simon diante de você. Ambos teu irmão e tua irmã, e já que você nasceu do amor, eles são irmão e irmã do amor.

Escuta, estou escrevendo com o frescor da noite, esta carta vai te contar que a mulher da cela 7 era tua mãe, a puta nº 72, na prisão de Kfar Rayat.

Talvez você também venha a se calar, então seja paciente.

Estou falando apenas com o filho, pois não estou falando com o carrasco.

Seja paciente, para além do silêncio, tem a felicidade de estar junto.

Não há nada mais lindo do que estar juntos, apesar de tudo que os homens fizeram.

Essas foram as últimas palavras do teu pai.

Simon, será que você está chorando? Se estiver chorando não seca tuas lágrimas, pois não seco as minhas. A infância é uma faca enfiada no pescoço e você soube retirá-la. Agora, é preciso reaprender a engolir a saliva. Às vezes esse gesto simples pode ser muito corajoso.

Agora eu preciso reconstruir a história. A nossa história está em migalhas. Devagarinho preciso consolar cada pedaço, devagarinho preciso curar cada lembrança, devagarinho preciso ninar cada imagem.

Jeanne, será que você está sorrindo? Se estiver não segura teu riso, pois não seguro o meu.

É o riso da raiva.

Eu teria chamado você de liberdade, mas esse nome ainda ao ser soletrado em cada uma de suas letras é uma ferida aberta no fundo do meu coração.

Sorri, Jeanne, as mulheres da nossa família estão todas presas numa teia de raiva, tive raiva da minha mãe, assim como você tem raiva de mim, assim como minha mãe teve raiva da mãe dela, é preciso quebrar este fio, desfazer este nó.

Jeanne, Simon, onde começa a história de vocês? No nascimento de vocês? Então ela começa no horror. No nascimento do pai de vocês? Então é uma grande história de amor.

Mas voltando ainda mais longe talvez se descubra que essa história de amor tem sua origem no sangue, no estupro, que por sua vez o sanguinário e o estuprador tem sua origem no amor.

Então quando perguntarem a história de vocês, ou quando vocês próprios perguntarem sobre sua origem, digam que a história de vocês, retorna até o dia em que uma moça voltou para sua aldeia natal, nos confins do Líbano,

para gravar o nome de sua avó Nazira sobre o seu túmulo.

Ali começa a história Jeanne e Simon. Por que não ter contado a vocês? Por que há verdades que só podem ser reveladas se primeiramente forem descobertas. Vocês abriram os envelopes, vocês abriram as caixas, vocês quebraram o silêncio.

Agora que esta parte terminou, podem me enterrar com o rosto virado para cima e gravar o meu nome sobre a lápide do meu túmulo.

Sua mãe.

Agora pode.

COMENTÁRIOS DA CENA 8

A utilização da frase: escuta estou escrevendo com o frescor da noite, é para ser entendida como um puxão de orelhas.

A personagem Nawal deve se por à direita baixa com o chalé preto e dourado. Uma gestualidade de gestos largose especialmente quando ela diz que amará o filho para sempre.

Caminhando da direita baixa para o centro baixo durante a parte de sua fala que menciona o filho Simon. Juntar as mãos no texto das partes em que fala devagarinho vai se reconciliando com a vida.

Para falar da Jeanne, se locomove para a esquerda baixa e na frase em que dirá que outros nomes poderiam ter batizado Jeanne: esperança, liberdade, independência, fazer a pausa necessária, como se fosse cantar um hino de amor para a sua filha.

Após a frase, a carta é assinada por sua mãe, agora podem, todos os atores se juntam em volta do cartomante, a luz de cena apaga e o cartomante apaga a sua luz de cabeceira.

FICHA TÉCNICA

Elenco da Peça

Odila Boher – Mãe

Cris Meutzling – Carcereiro

Bruno Lima - Narrador

Guilherme Moraes – Trilha Sonora

Plínio Mósca – Adaptação e Direção