

Texto e apresentação de  
**Luís Reis**

# A FILHA DO TEATRO

estudos de

**Antonio Guedes**

**Edélcio Mostaço**

**Antonio Cadengue**



Texto e apresentação de **Luís Reis**  
versão Antonio Guedes e Fátima Saadi

# A FILHA DO TEATRO

estudos de

**Antonio Guedes**

**Edécio Mostaço**

**Antonio Cadengue**

# Ficha Técnica

2026 © Luís Reis

2026 © versão Antonio Guedes  
e Fátima Saadi

2026 © fotos Luiz Henrique Sá  
e Hans von Manteuffel

2026 © estudos Antonio  
Guedes, Antonio Cadengue,  
Edélcio Mostaço e Luís Reis

ISBN 978-65-89727-15-6

Edições Virtuais Teatro do  
Pequeno Gesto  
[www.pequenogesto.com.br](http://www.pequenogesto.com.br)

Conselho editorial

**Ana Kfourí**  
**Angela Leite Lopes**  
**Antonio Guedes**  
**Edélcio Mostaço**  
**Silvana Garcia**  
**Walter Lima Torres**

Editora responsável  
**Fátima Saadi**

Capa, projeto gráfico  
e editoração eletrônica  
**Mayara Závoli**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Lumos Assessoria Editorial

R375

Reis, Luís.

A filha do teatro : estudos de Antonio Guedes, Edélcio Mostaço, e Antonio Cadengue [recurso eletrônico] / texto e apresentação Luís Reis. — 1. ed. — Rio de Janeiro : Teatro do Pequeno Gesto, 2026.

Dados eletrônicos (pdf). — (Textos Encenados ; 3).

ISBN 978-65-89727-15-6

1. Teatro brasileiro. 2. Teatro - Ensaios. 3. Reis, Luís Augusto da Veiga Pessoa - Crítica e interpretação. 4. A filha do teatro (Peça de teatro). 5. Teatro contemporâneo. I. Título.

CDD23: 792.0981

F-1404261

Bibliotecária: Priscila Pena Machado - CRB-7/6971

# SU MÁ RIO

- 07** Nota à edição
- 09** *A filha do teatro – 23 anos depois*  
LUÍS REIS
- 17** *A filha do teatro*  
*de*  
*Luís Reis*  
VERSÃO ANTONIO GUEDES E FÁTIMA SAADI
- 69** *Um labirinto de perspectivas*  
ANTONIO GUEDES
- 82** *Com a filha nos braços*  
EDÉLCIO MOSTAÇO
- 91** *Pompas fúnebres do salão burguês*  
ANTONIO CADENGUE

**NOTA  
À  
EDI  
ÇÃO**

Este volume, o terceiro do selo **Textos encenados**, tem um formato diferente dos anteriores: além da publicação da versão de *A filha do teatro* montada por Antonio Guedes com o Teatro do Pequeno Gesto, em 2008, no Sesc Copacabana, contamos com uma apresentação do autor, Luís Reis, e com ensaios de três diretores sobre seu trabalho com o texto. Antonio Guedes relata o processo da montagem carioca, Edélcio Mostaço apresenta as ideias que nortearam sua encenação em Florianópolis, em 2009, e Antonio Cadengue sublinha, no programa de seu espetáculo, criado no Recife em 2007, a importância de montá-lo num espaço emblemático como o Teatro Hermilo Borba Filho.

São três visões bastante diferentes, e a riqueza da peça pode ser aquilatada pelas múltiplas perspectivas suscitadas por ela nesses encenadores e em suas equipes de criação.

**Boa leitura!**



23  
ANOS  
DEPOIS

# *A filha do teatro* – 23 anos depois

LUÍS REIS<sup>1</sup>

Em 2003, na coletânea dos textos vencedores do Prêmio Funarte de Dramaturgia, a peça *A filha do teatro*, escrita por mim, foi publicada sem o subtítulo “ensaio melodramático em três atos”, contido no original submetido à comissão julgadora. Não acredito que tal supressão tenha sido um lapso, quem sabe ocasionado pela pressa para organizar aquela publicação. Me parece mais acertado crer que os editores tenham considerado esse complemento explicativo como uma informação excessiva, ou imprecisa. Excessiva talvez porque o caráter melodramático da peça, que de certo modo já se deixa inferir no título, ficaria evidente no desenvolvimento da trama, que traz elementos recorrentes nos melodramas: separação entre mãe e filha, punição por um crime cometido sem dolo – ou talvez nem cometido –, aflição diante da iminência da morte, e o sofrimento gerado por dilemas morais e religiosos, com ações ambientadas em locais muito propícios ao *pathos* melodramático, como uma maternidade, uma penitenciária, uma capela ou um teatro, espaços por onde a história vai se construindo, narrada numa intrincada sobreposição de memória, devaneio e pesadelo. Porém, pensando que outros traços definidores do melodrama, como o suspense, o sentimentalismo, a coincidência e, sobretudo, as revelações bombásticas, se não estão ausentes, aparecem apenas de modo oblíquo nessa peça, é provável que os editores tenham

---

1 Dramaturgo, professor e pesquisador da UFPE.

julgado impreciso o termo “melodramático” no subtítulo. E essas duas motivações não me parecem implausíveis.

Revelador observar que, por essas ou por outras razões, o subtítulo também não foi usado na maioria das montagens que já houve desse texto, incluindo a bela e surpreendente encenação do Teatro do Pequeno Gesto, foco desta publicação – e não parece ter feito muita falta, exceto talvez aos olhos do próprio dramaturgo. Mesmo assim, sigo valorizando o subtítulo, não somente por entender que ele cumpre o papel de advertir o leitor sobre o problema central (e estrutural) dessa dramaturgia, ao anunciá-la como um paradoxal “ensaio melodramático”, mas sobretudo por reconhecer que o excesso e a imprecisão, de certo modo inscritos no subtítulo, são elementos constitutivos na poética desse estranho texto teatral, que, sem nenhum distanciamento, leva ao palco uma apaixonada reflexão sobre o teatro, prestando renovadas reverências à milenar força do drama, ainda que meio dissimuladas sob uma aparência épica.

Nesse viés, nossa atenção talvez deva se voltar menos para o qualificativo “melodramático” e mais para o substantivo “ensaio”, que ali tanto pode significar “experimento”, “teste”, “exame”, “raciocínio” – como na escrita ensaística –, quanto o nome dado a uma sessão de trabalho preparativo com os atores durante o processo de criação de um espetáculo teatral. Ambas as acepções são pertinentes, senão necessárias, para descrever as arriscadas pretensões de *A filha do teatro*. Embora muitas vezes isto passe despercebido, a fábula da peça, se podemos dizer assim, nos coloca diante de um ensaio teatral, isto é, de uma sessão de trabalho artístico, em que três atrizes, talvez como num exercício de improviso, contam uma história um tanto mirabolante e sobejamente metatea-

tral, com citações diretas a criadores consagrados da dramaturgia ocidental, como Lorca, Büchner e Shakespeare, e com referências mais ou menos tácitas a personalidades e a acontecimentos que ganharam destaque na cena teatral brasileira do começo deste século. Vista assim, a peça procura oferecer aos espectadores, de modo sutil, um olhar ficcional sobre a beleza advinda das relações humanas que costumam se estabelecer durante a criação de um espetáculo teatral, uma beleza feita de inseguranças e de generosidades, de dores e de alegrias; mas uma beleza em geral inacessível ao público. Nisso, não importa tanto o que é falado pelas atrizes, e sim as pequenas reações delas, os afetos, que se deixam entrever por meio de olhares e gestos, revelando como cada uma é tocada pelo desempenho das outras, não somente interessadas no conteúdo das falas, mas também, e sobretudo, atentas à qualidade das atuações.

Acontece, porém, que a história contada pelas atrizes, além de falar sobre teatro, tem ela própria uma forma dramática que, em sua peculiar estrutura, já sugere alguma reflexão sobre a arte de escrever para o palco. Urdida por recursos textuais de feição épica, narrada por meio de nove longos monólogos nos quais as atrizes se revezam na interpretação de três personagens que falam diretamente ao público, a trama, porém, não abandona os principais elementos constitutivos de uma escrita dramática convencional, como a apresentação, o desenvolvimento e o desenlace; apenas os traz, sem nisto reivindicar originalidade, num arranjo temporal diferente, dilatado, com os breves segundos em que uma jovem e famosa encenadora agoniza, após ser baleada e antes de morrer, se estendendo poeticamente por toda a duração do enredo, que se passa dentro da cabeça dessa personagem, quando ela já não consegue encontrar com clareza a distinção entre vida e teatro. É por

meio dessa camada mais visível da peça que vai se construir, em cena, uma espécie de *pensata* sobre o papel do teatro na contemporaneidade, enfocando um dos aspectos mais fascinantes dessa arte: a relação entre verdade e mentira, entre realidade e representação – questão que ganha relevo nos tempos atuais, quando a vida parece às vezes menos vivida do que encenada, sobretudo com o advento das chamadas “mídias sociais”.

Aqui essa dramaturgia reelabora, decerto sem uma resolução muito exata, o surrado problema da “voz do autor”, ao pôr em cena personagens (três atrizes) que, ao contar uma história, inventam outros tantos personagens. Em que medida as ideias e, sobretudo, as dúvidas do dramaturgo sobre os temas abordados na peça são enunciadas naquelas falas? Não é fácil responder a essa pergunta. No entanto, posso afirmar que, de maneira consciente, procurei brincar com a conhecida figura do *raisonneur*, presença quase indispensável nos dramalhões realistas do século 19. Lembro que, de saída, logo nos esboços da peça, me vi determinado a criar uma situação em que nas cenas finais, como não é raro acontecer nos melodramas, algum personagem viesse a pronunciar, de modo solene, o nome da peça, “A filha do teatro”, elaborando ali uma explicação para esse título, num raciocínio supostamente conclusivo sobre os temas abordados na história contada pelas atrizes. E isso efetivamente acontece no texto, quando a encenadora, em seus últimos momentos, diz que o teatro, em vez de espelhar a realidade, teria o poder de instituir uma nova realidade: “... uma realidade nascida do teatro, filha do teatro”. Tal ideia, que certamente nada tem de original, é algo de fato muito presente nas minhas próprias reflexões como professor, como pesquisador e como artista de teatro, especialmente quando penso sobre a força política dessa arte.

Posso dizer também que me diverti um pouco com o tom assertivo e juvenil de algumas “verdades” pronunciadas pelas personagens, criticando, desse modo, a superficialidade de certos modismos estéticos e conceituais que, periodicamente, chegam aos nossos palcos, quase sempre como tentativa de copiar, sem o devido aprofundamento de pesquisa, os verdadeiros inovadores dessa arte – estes, sim, sempre inquietos e refratários a certezas acachapantes. Fora isso, não saberei dizer o quanto de meus valores e de minhas crenças se espalharam, de forma inconsciente, pelas falas de *A filha do teatro*. Concordo com muitas coisas verbalizadas pelas atrizes; mas discordo de várias outras. Tenho convicção, contudo, de que, embora possa ter me esforçado para dar alguma nitidez psicológica às personagens, certamente não fui capaz de criar figuras autônomas, com voz própria, como somente os grandes dramaturgos sabem fazer.

Quando escrevi essa peça, minha primeira criação como autor teatral, há mais de 23 anos, eu havia acabado de obter um título de mestre, com uma dissertação que, tendo como objeto de estudo o trabalho de um grupo teatral muito amado pelos recifenses – mas nem tanto pela crítica –, discutia a representação do subalterno na cena local. Como base teórica, articulei o pensamento de autores ligados aos chamados “estudos do subalterno” (*subaltern studies*), com destaque para a indiana Gayatri Spivak. Hoje percebo que *A filha do teatro*, em grande medida, foi uma espécie de desdobramento artístico dessa pesquisa de mestrado, dada a presença explícita na peça de questionamentos sobre as violências simbólicas que muitas vezes embalam a presença no palco, seja como personagem ou como artista, de figuras pertencentes a setores subalternizados da sociedade. Por esse aspecto, a “voz do autor”, cheia de incômodas e insolúveis dúvidas, realmente se espraia por toda a peça, talvez a ponto de dificultar uma fruição mais emocionada do espetáculo.

Ao mesmo tempo, estando naquela época muito interessado em psicanálise, fui buscar na fala psicanalítica uma inspiração para dar forma ao texto. Tal motivação talvez tenha sido impulsionada pela tradução que eu havia acabado de fazer da peça *Moments of reality*, monólogo do ator sueco Jan Jönson, em que ele narra, em primeira pessoa e com muita emoção, suas vivências como diretor de teatro atuando com homens encarcerados no sistema prisional da Suécia e no dos Estados Unidos. Embora o tom dessa peça não fosse propriamente psicanalítico, fiquei instigado a tentar escrever algo naquele formato que, em tempos de comunicação superficial e veloz, solicitava dos ouvintes uma escuta longa, paciente e atenta – como a escuta psicanalítica. Assim, desde o início do processo de criação de *A filha do teatro*, que levou menos de um mês para ficar pronta, eu coloquei como um desafio tentar levar ao palco algo da beleza meio angustiante que eu vislumbrava no discurso do paciente em análise: uma fala semissecreta, emitida a um interlocutor quase silente e sempre um tanto idealizado; fala autocentrada, prazerosa e dolorida, cheia de excessos e de imprecisões; fala às vezes capaz de ser tachada, pelo próprio paciente, como “melodramática”, embora *a priori* justificada como ação curativa; uma fala que, refletida por uma escuta racional, talvez aponte algum caminho de alívio para certas dores da alma.

Tal opção, que implicou renunciar ao dinamismo dos diálogos e apostar radicalmente na densidade de longos monólogos, foi apontada pelos jurados do Concurso Funarte de Dramaturgia como um ponto positivo da peça. Na breve justificativa publicada com os textos vencedores, eles afirmam que muitas das obras examinadas apresentavam um arrojo contemporâneo no tratamento da linguagem e da escritura cênica: “como foi o caso da peça a que se concedeu o ‘primeiro lugar’. *A filha do teatro*, toda constituída em sólidos monó-

logos, a serem ditos por diferentes mulheres, que vão envolvendo o espectador ao mesmo tempo que propõem um exato mas complexo jogo cênico”. Entendo que “sólido”, aqui, talvez queira dizer “loquaz” ou “pesado” – e não “coeso” ou “preciso” –, pois se trata de falas derramadas, desmedidas, inexatas, excessivas; mas falas que, mesmo com essas características, instauram um devir cênico preciso, embora intrincado.

Talvez tenha sido essa complexidade do “jogo cênico” que tenha desafiado encenadores renomados – e por mim muito admirados – a levar esse texto ao palco. Mesmo sendo um dramaturgo de primeira viagem, tive com *A filha do teatro* o raro privilégio de ver minhas ideias recriadas cenicamente por artistas de variadas gerações, estabelecidos em diferentes regiões do país, com linhas de trabalho distintas e com marcas autorais muito próprias. Pude, portanto, observar como cada um deles valorizou mais ou menos determinados aspectos da peça, percebendo também como cada um conseguiu se expressar artisticamente a partir do diálogo com as minhas proposições dramáticas. E, com todos eles, muito aprendi sobre o labor e sobre o sabor do fazer teatral.



# A FILHA DO TEATRO<sup>1</sup>

(Ensaio melodramático em três atos)

**Luís Augusto Reis**

---

<sup>1</sup> O texto aqui apresentado é uma versão reduzida da peça original e foi utilizado no espetáculo de Antonio Guedes, em 2008, com o Teatro do Pequeno Gesto.



# Personagens

1ª ATRIZ **VIVIANA ROCHA**

2ª ATRIZ **PRISCILA AMORIM**

3ª ATRIZ **FERNANDA MAIA**

**ATO I**

*(o tiro)*



Foto de Luiz Henrique Sá: *A filha do teatro*, de Luís Reis, encenação de Antonio Guedes, 2008. Viviana Rocha. Na tela, Priscila Amorim.

*Quando o público entra no teatro, as três atrizes já estão em cena, conferindo se os equipamentos estão em ordem. Apagam-se as luzes da plateia. Música e, em seguida, as atrizes começam o espetáculo*

**1ª ATRIZ** – Um tiro e só mais alguns segundos para o final.

**2ª ATRIZ** – Um tiro e só mais alguns segundos para o final.

**1ª ATRIZ** – Um tiro e só mais alguns segundos para o final. O calor da bala e o sangue quente entupindo os pulmões.



Foto de Luiz Henrique Sá: *A filha do teatro*, de Luís Reis, encenação de Antonio Guedes, 2008. Priscila Amorim. Ao fundo, Fernanda Maia.

---

# DIRETORA

**2ª e 3ª ATRIZES** (*Cada uma para uma das plateias.*) – Olha, se eu pudesse, eu mostraria aqui exatamente como foi esse tiro. Mas não dá, há coisas que não se podem mostrar no teatro. São coisas muito verdadeiras, mas...

Será que para um espectador sentado lá nos últimos degraus de um teatro romano faria alguma diferença se o sangue derramado na arena não fosse de verdade?

Esse tiro, quase à queima-roupa, me atingiu em cheio, aqui, no pescoço. Por quê...? A gente nunca sabe bem por que leva um tiro. Talvez sim... Acho que todo mundo, se pensar direitinho, pode achar que merecia levar um tiro.

Não sei nem ao certo quem foi que atirou. Ou foi ela, ou foi o namorado dela. Lembro que havia uma discussão... Acho que eles estavam roubando minhas coisas quando eu entrei no quarto. Ela já morava aqui em casa há quase sete anos. Gostava dela. Era uma pessoa boa, simples. Não tinha mais contato com parentes há muito tempo. Quanto a ele, eu sempre avisei que aquele cara não prestava. Mas, enfim, a gente ajuda, tenta orientar, mas não se pode resolver a vida dos outros, não é?

Como diretora de teatro, eu já devia ter aprendido isto: não adianta querer consertar tudo. Por mais que você mostre os melhores caminhos, os atores terminam fazendo o que eles querem – ou podem. E o público? O público só quer uma boa diversãozinha, por uma ou duas horas, de preferência dando muitas gargalhadas.

Minhas peças ficaram famosas pela violência posta em cena. Não tinha nada para rir. Uma vez eu falei para um jornalista que eu não acharia ruim se meu público aprendesse a rir dessa minha pretensão de trazer o horror do mundo real para dentro do teatro.

Foi assim que ela entrou na minha vida, na nossa vida: junto com o horror do mundo real. Eu precisava de um casal que fizesse sexo explícito, para uma determinada cena. Não queria que fosse nenhum dos atores do meu grupo – e eles nem conseguiriam. Queria mesmo corpos estranhos, marcados pelas dores do mundo real. Eles seriam como uma invasão da realidade no meu palco.

Fui com alguns atores do meu grupo a umas boates dessas. Era excitante e, ao mesmo tempo, muito doloroso. Nesses lugares, o público se satisfaz da forma mais direta possível. É um *business*... Mas é teatro também: parece vida real, mas é representação.

Logo nas primeiras conversas com alguns daqueles atores, pensei em desistir da ideia. Seria necessária alguma empatia entre nós: afinal, teríamos uma convivência relativamente longa com eles, e a maioria só queria nos explorar. Eles só falavam em dinheiro. Não dava.

Numa noite dessas, vimos um show com uma atriz grávida. Isso mesmo, com um barrigão de uns seis meses. Ficamos chocados. Mas era exatamente do que eu precisava para a peça. Fomos conversar com ela assim que terminou a apresentação. Ela aceitou sem muitas perguntas. Disse que faria porque gostava de teatro. Seu parceiro ainda quis negociar um pouco, mas terminou aceitando fazer pelo cachê que ofe-

recíamos. Tempos depois, ela me disse que o cachê na boate era menos da metade do que ganhariam conosco.

O grupo achou melhor que eles não participassem dos ensaios. Somente vieram uns dois dias antes da estreia para que a gente mostrasse onde, e em que momento, eles entrariam em cena. Falei brevemente sobre o conteúdo da peça. Disse que o tom era bem barra pesada, e que gostaria que eles permanecessem sérios durante toda a cena. Nesse dia, notamos que eles estavam tímidos. Falavam baixo, diferente de quando havíamos conversado lá na boate. Mal nos cumprimentaram, olhavam para o chão. Fiquei meio receosa de que eles desistissem.

Na estreia, fomos capa de todos os cadernos culturais da cidade. Aos jornalistas, apenas informei que “essa minha nova produção aprofundava de forma mais radical as minhas investigações sobre os limites da representação teatral”.

**1ª ATRIZ** – sobre os limites da representação teatral.

**2ª ATRIZ** – Os ingressos para a estreia se esgotaram com duas semanas de antecedência. A peça era uma sucessão de situações chocantes. Quando chegou a vez deles entrarem em cena, algumas pessoas já haviam deixado o teatro. Eles entraram bem certinhos, caminharam até o local, tiraram a roupa, e começaram a transar. Enquanto transavam, um coro de mendigos e um coro de policiais rezavam tristemente, em uníssono

**1ª e 2ª ATRIZES** – “Santo Anjo do Senhor, meu zeloso guardador...”

*(A 3ª Atriz liga a câmera e começa a capturar a imagem da 2ª Atriz, que é projetada na tela.)*



Foto de Luiz Henrique Sá: *A filha do teatro*, de Luís Reis, encenação de Antonio Guedes, 2008. Priscila Amorim.

**2ª ATRIZ** – Ao fundo, entre uma frase e outra, ouviam-se rajadas de metralhadoras.

Eu tinha explicado a cena para eles. Quer dizer, não com muitos detalhes. (Depois, passado tudo, ela me disse que o que mais a havia apavorado tinha sido aquela prece.) O fato é que mal começaram a transa e ela caiu no maior choro. Ela abaixava a cabeça, tentando esconder o choro da plateia. Ele estava por trás dela, mas também notou imediatamente. Ela soluçava. O seu corpo tremia todo. Até que, aparentemente, ela desmaiou. Constrangido, ele ainda tentou continuar. A cena deveria durar uns cinco minutos. Não deu. Ele parou e, aflito, tentou me localizar nas coxias, como se aguardasse instruções. Mas eu não tinha ideia do que fazer naquela situação! Bem, no desespero, acho que ele tomou a decisão mais acertada: carregou-a nos braços e saiu correndo para os bastidores. Teatralmente falando, a cena ficou linda.

Eu estava apavorada, em choque. Daí a alguns minutos, ela voltou do desmaio, pediu um pouco de água e ficou quieta, deitada num colchonete, num canto do camarim.

Ao final, ainda ouvindo os aplausos da plateia, fui atrás deles, mas eles já haviam deixado o teatro.

No dia seguinte, o cara telefonou. Ele queria se desculpar pelo que tinha acontecido. Disse que sua parceira tinha ficado meio nervosa, mas que não tinha sido nada de mais. E confirmou que estariam lá, na hora marcada, para a segunda apresentação.

Quando Elisa me contou sobre o telefonema, discutimos longamente se valeria a pena mantê-los na peça. Aquilo

nunca fora uma coisa muito bem resolvida na minha cabeça. Alguns dos nossos atores não aceitavam a ideia: alegavam que era uma exploração do ser humano etc. e tal. Resolvi manter a cena. Pensei até em pedir que eles repetissem tudo igualzinho à primeira noite, isto é, com choro, desmaio e todo o resto. Mas sabia que isso era impossível. Não poderiam simular algo com tanta força.

Teatro lotado, críticos. O boca a boca já garantira aquela expectativa de circo romano.

Segundo ato, chega a hora deles entrarem em cena. Tudo certinho, no *timing*. Caminham até o foco de luz, tiram a roupa. Rajadas de metralhadoras. “Santo Anjo...” E, como se estivesse tudo ensaiado, ela começa a chorar outra vez. Repete o gesto que fizera na noite anterior, tentando esconder o rosto com as mãos. O choro vai aumentando. Ela cai, desmaiada de novo. Ele para, carrega-a nos braços e sai. Cheguei a pensar que eles estavam representando. Foi quase tudo igual à noite anterior.

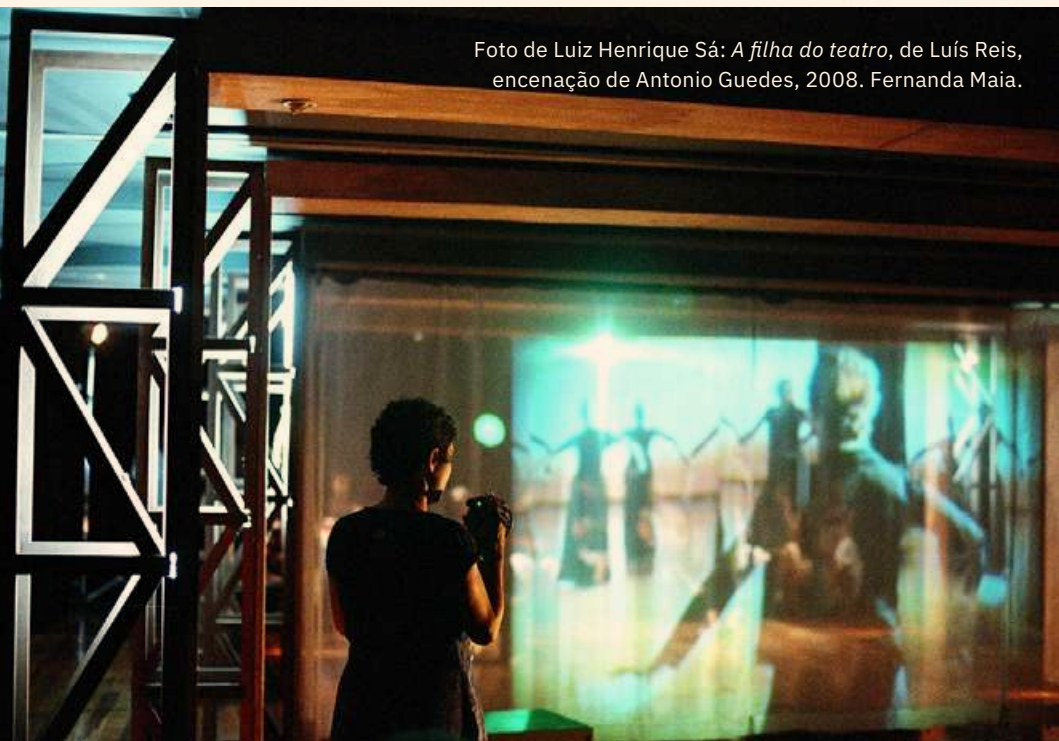
Corri até eles no camarim. Dessa vez, ele estava mais nervoso. Notei que ela sangrava. Fiquei muito assustada. Pedi a ele que a enrolasse num roupão e que a carregasse até meu carro. Fui com eles a um pronto-socorro.

Demos entrada no hospital às 10h50. Meu carro ficou uma poça de sangue. Pouco depois da meia-noite, o médico me perguntou se ela tinha algum plano de saúde. Lógico que não tinha. Seu colega informou que quando ficavam doentes era o dono da boate quem pagava os remédios. Entendi o recado. Disse ao médico que pagaria o que fosse necessário. Ela ainda estava no sexto mês de gravidez. Era tudo

muito arriscado. Sua pressão arterial estava altíssima. Às 4h45, nascia uma menina, que foi direto para uma UTI neonatal. Suas chances de sobreviver eram pequenas. Foi uma noite terrível. Assim que acabou o espetáculo, Elisa veio me encontrar. Chorávamos como duas loucas. A gente nunca tinha passado por algo assim, em tantos anos de convivência. Não conseguíamos falar; nos abraçávamos...

*(A 3ª Atriz desliga a câmera. Música. Vídeo com elementos que encontramos habitualmente no teatro – poltronas, refletores – além de imagens de mulheres se beijando, de parto, de dançarinas espanholas, trechos de falas já ditas no espetáculo, planta baixa do cenário. A cena começa e a projeção do vídeo continua.)*

Foto de Luiz Henrique Sá: *A filha do teatro*, de Luís Reis, encenação de Antonio Guedes, 2008. Fernanda Maia.



---

# FILHA

**1ª ATRIZ** – Na hora do tiro, eu estava dormindo no sofá da sala de estar. Eu não tinha ainda nem sete anos. Acordei com o barulho. Elas não gostavam quando eu brincava ali, na sala, por causa das estantes. Tinha umas estantes enormes, cheias de livros de teatro. Na hora do tiro, eu acordei pensando que as estantes estavam caindo por cima de mim.

Elas não gostavam, mas eu vivia brincando com tragédias, com dramas, com farsas, e com muita teoria teatral também. Gostava de desarrumar tudo, de empilhar... Acho que era eu quem mais utilizava aqueles livros. Minhas mães eram tão ocupadas que não notavam mais a existência daquela biblioteca. Sim, “minhas mães”, no plural mesmo. Eu tinha três mães. Depois daquele tiro, fiquei somente com uma: com Elisa, que das três era a que era menos mãe: ela era mais como um pai; era a que sabia dizer não. Foi ela quem de fato me criou.

Quando Elisa foi morar na França, há uns cinco anos, eu fiquei só. Minha família acabou. Ela me deixou neste apartamento, e até hoje me manda algum dinheiro. Mas bem pouco. Eu tenho que me virar sozinha. Elisa vem de uma família pobre. Depois que minha mãe morreu, seus irmãos nos tomaram tudo – gente rica e mesquinha! Nos deixaram sem nada. Elisa foi à luta e conseguiu me criar, no maior sufoco. Admiro muito essa mulher: é inteligente, sensível e muito honesta. No teatro, nunca conseguiu o destaque que tinha a minha mãe. Minha mãe tinha o charme, a liderança,

e o sobrenome... Mas era Elisa quem garantia a qualidade daquelas montagens - fazia luz, figurino, cenário...

Quanto à outra mãe, a verdadeira, quer dizer, a biológica, lembro muito pouco. Mas lembro dela com carinho. Era a que mais brincava comigo. Mas era a que eu menos respeitava. Quer dizer, ela me deixava fazer o que eu bem quisesse. Era ela quem cuidava de mim: dava banho, escovava os dentes, descia para o playground comigo, rezava antes de eu dormir. Mas era Elisa e a minha outra mãe que me levavam para as festas de aniversário, para o cinema, para o teatro. Ela era a minha mãe de casa.

Segundo Elisa, as coisas se complicaram quando ela arranhou um namorado. Parece que o cara queria morar lá com ela. Parece que já era casado, e estava desempregado... Lembro-me vagamente desse sujeito. Elisa tem quase certeza de que foi ele quem atirou. Não me interessa. Às vezes, tenho vontade de procurá-la. Nem sei se já saiu da prisão. Provavelmente sim. Também, ela nunca me procurou. Quer dizer, a gente se mudou, talvez ela tenha me procurado e não tenha conseguido me encontrar.

Dois anos atrás, um dos meus professores da universidade me convidou para participar de um projeto dentro da penitenciária onde ela cumpria pena, ou ainda cumpre. Ele queria fazer um trabalho com textos de Lorca. Seriam alguns meses de oficinas, que deveriam resultar em alguma montagem com as internas. Dei uma desculpa qualquer, disse que estava envolvida com outras pesquisas. De vez em quando, perguntava a ele como andava o projeto de Lorca na prisão. Um dia, no intervalo de uma aula, vi que tinha uma pasta

sobre a mesa com uma etiqueta escrita “Lorca livre”. Não resisti e, rapidamente, sem que ninguém visse, abri e revirei todos os papéis, em busca do nome dela. Tinha mais de vinte nomes de detentas. O dela não estava lá.

Fiquei imaginando aquelas presas, provavelmente semianalfabetas, dizendo aqueles versos. O que será que Lorca poderia fazer por elas? Será que minha mãe poderia entender Lorca?

Eu me criei no teatro. Quero mesmo é ser diretora, como minha mãe. Sei que como atriz não sou lá grandes coisas. Também tenho pretensões de fazer cinema.

Nessa época do projeto Lorca, eu estava no grupo de um diretor muito importante. Um cara famoso até na Europa. Ele gostava de mim. Gostava até mais do que devia. Vez por outra, me chamava pra viajar com ele, vivia me dando presentinhos etc. e tal. É um cara até certo ponto interessante. Fisicamente não é nenhum Apolo... Ele sempre diz que foi muito influenciado pelas peças da minha mãe. Desconfio que ele nunca viu nenhum dos espetáculos dela. Que diferença faz? É casado há mais de quinze anos com a mesma mulher, mas vive cheio de namoradinhas. Comigo, era mais do que generoso.

Sinto-me, às vezes, meio puta. Sei que minha mãe era puta de verdade. Antes de ir para Paris, Elisa me contou a história do sexo explícito e tudo mais. Vi as fotos da peça. Minha mãe sempre registrava seus trabalhos. Porém, da peça em que minha mãe trabalhou – e eu também, afinal já estava lá, na barriga dela –, só havia o vídeo de uma remontagem, quando a tal cena já havia sido suprimida.

Uma vez pedi a Elisa para me mostrar a boate onde elas tinham encontrado minha mãe. Ficava no centro da cidade. Fomos lá, havia outros estabelecimentos do mesmo gênero, mas nos informaram que a tal boate tinha sido fechada há alguns anos. Pensava que era uma região mais imunda. Até que não era tão ruim assim.

Quando minha mãe foi presa, a juíza deu minha guarda a Elisa. Todo ano, ela tinha que me levar ao juizado para renovar a papelada. Na minha carteira de identidade, consta o nome da minha mãe verdadeira. Pai, desconhecido. Sou, com todas as letras, filha da puta. Isso já me envergonhou muito. Agora, já não ligo tanto. Adotei o sobrenome de minha mãe, como nome artístico. Todos pensam que eu fui adotada por Elisa e por ela. Há quem saiba de toda a história; mas, com o passar dos anos, minha mãe verdadeira desapareceu das conversas. Ela desapareceu até para mim. Quer dizer, às vezes ainda penso nela. Mas não saberia mais o que lhe dizer, caso a reencontrasse.

*(Música. O vídeo termina. A 3ª Atriz se posiciona à frente de uma das plateias.)*

---

## MÃE

**3ª ATRIZ** – Eu disse que tinha sido eu.

**2ª ATRIZ** – Eu disse que tinha sido eu.

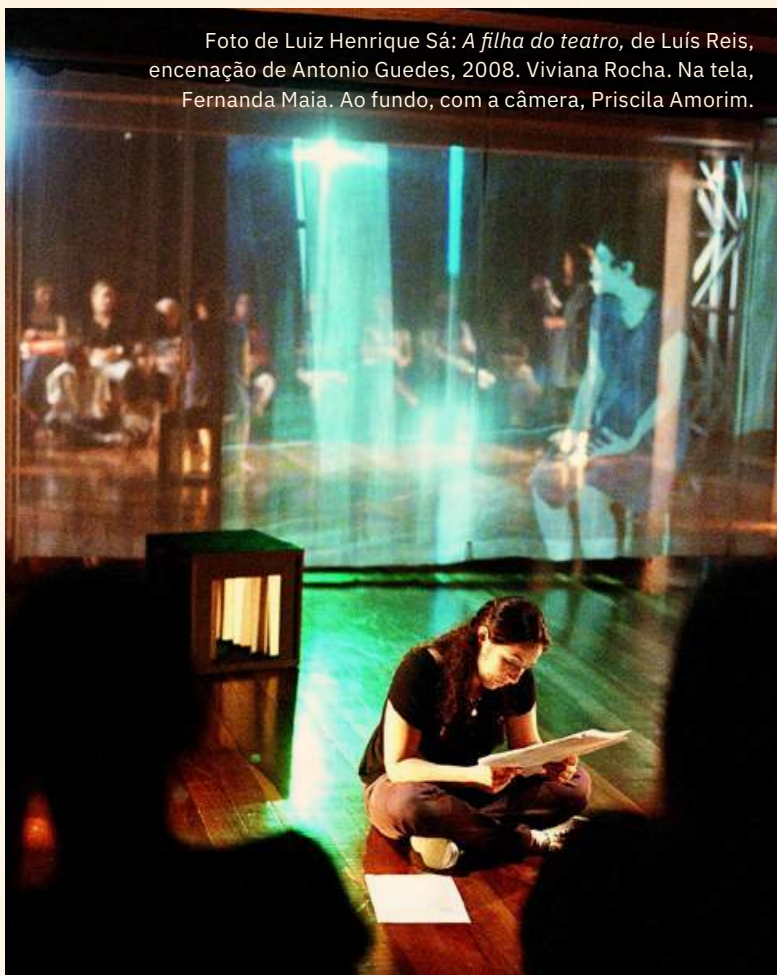
**1ª ATRIZ** – E foi.

**3ª ATRIZ** – Foi tudo ideia minha.

**2ª ATRIZ** – Eu disse que tinha sido eu.

*(A 2ª Atriz liga a câmera e projeta na cortina de separação entre as duas plateias a imagem da 1ª Atriz, que está na mesa de operação de luz/som/vídeo; ela bebe água, pega o texto e vai lendo e caminhando até à frente da plateia oposta àquela onde está a 3ª Atriz, que segue falando o texto da peça. A 1ª Atriz senta no chão e continua lendo o texto, reagindo ao que a 3ª Atriz fala.)*

Foto de Luiz Henrique Sá: *A filha do teatro*, de Luís Reis, encenação de Antonio Guedes, 2008. Viviana Rocha. Na tela, Fernandá Maia. Ao fundo, com a câmera, Priscila Amorim.



**3ª ATRIZ** – Ele entrou nisso por mim. Ele tinha a vida dele, tinha os filhos... Eu, não: só fiz besteira na minha vida.

A Elisa fez de um tudo para que eu dissesse que tinha sido ele. Mas eu não ia fazer isso nunca. Fui eu, pronto. O pior é que ele terminou indo em cana também. Eu não sabia, mas ele tava fugido. Voltou pra terminar a pena. Nem sei mais dele. Eu queria me mandar com ele. Mas ele não queria a menina.

Eu, já tinha tempo, precisava sair daquele apartamento. Pode me chamar de ingrata, mas nunca consegui engolir aquelas duas. Sim, tudo bem, elas foram boas comigo, com minha filha também. Aliás, não fossem elas, a menina tinha morrido sem assistência. (Eu já tinha perdido outra, também com quase sete meses de barriga.) Eu não nasci pra parir. Tem mulher que é assim. O que eu queria mesmo era ser famosa. Desde pequena minha tia dizia que eu já imitava os anúncios e as músicas do rádio e da TV. Que eu gostava de dançar... Ela dizia que eu devia ter puxado ao meu avô que, lá na terra dele, tinha um teatro de mamulengo. Ainda me lembro de um boneco desses, lá pela casa da minha tia.

Quando elas nos chamaram para fazer parte da peça, eu fiquei realizada, né? Além do dinheiro, que era muito bom, era num teatro de verdade, numa peça séria.

Antes, eu tinha feito uma peça, na escola. Depois, a gente foi pro outro lado da cidade, e eu deixei a escola. Pedia pra minha tia me levar num teatro. Mas ela nunca pôde.

Quando eu comecei na vida, meu sonho era que um diretor de cinema ia se apaixonar por mim e me contratar pra um filme. Um filme de amor. De preferência com cenas em que

eu aparecesse nua. Eu tinha, modéstia à parte, um corpão. Hoje, tá esse bagulho. Na vida real, nem diretor de filme de sacanagem nunca me chamou pra nada. Quer dizer, quando eu tava na cadeia, tinha aquela história de fazer peça de teatro. Eu detestava aquilo. Coisa mal feita, só para dizer que tavam fazendo um bem pras presas. Coisa sem sentido. Eu era contra. A peça mesmo saía uma porcaria. Nem a gente da cadeia gostava de ver. Eu que não ia participar daquilo.



Foto de Luiz Henrique Sá: *A filha do teatro*, de Luís Reis, encenação de Antonio Guedes, 2008. Fernanda Maia

Eu não devo prestar mesmo, porque elas me pagavam bem, me davam roupa, médico, e fim de semana de folga; mas eu não gostava dali. Elas não queriam que eu conversasse com ninguém. Eu não podia levar a menina pra canto nenhum. Minha tia nunca viu a menina! Era uma prisão. Primeiro, elas disseram que eu podia continuar na boate; depois pediram pra eu parar. Preferiam aumentar meu salário. Tudo bem, no começo foi até um alívio mesmo. Mas depois senti falta. Por pior que seja uma profissão, a pessoa quer ter o seu trabalho. Não nasci pra doméstica. Faço por obrigação, mas não gosto. Também não gostava mais de fazer programa. Os shows, eu gostava. Ernesto era um parceiro maravilhoso. Amigo mesmo. E eu gostava de transar na frente daqueles caras; tudo tarado; tudo pervertido! Quando a menina nasceu, Ernesto teve que arranjar outra parceira. Depois, soube que viajou com um coroa – um técnico de time de futebol, cheio da grana. Aí perdemos contato.

Uma vez, há pouco tempo, chegou um cara lá na prisão pra montar uma peça de García Lorca. Eu já tinha assistido uma peça desse escritor. A Elisa, sozinha, sem a outra, tinha montado uma peça dele. O tal cara era um professor da universidade de teatro e queria montar a peça *A casa de Bernarda Alba*. Uma história muito triste. Um dia, durante os ensaios, ele passou o filme da história pra todas as internas. Teve gente que adorou; e teve gente que nem assistiu todo, saiu antes da metade.

*(A 2ª Atriz, com a câmera, se afasta da 1ª Atriz, capta a imagem da plateia, atravessa a cortina do centro do espaço e capta a 3ª Atriz de costas, falando o texto, com a outra plateia à sua frente. Circula em torno da 3ª Atriz e projeta apenas a imagem dela.)*



Foto de Luiz Henrique Sá: *A filha do teatro*, de Luís Reis, encenação de Antonio Guedes, 2008. Viviana Rocha. De costas, na tela, Fernanda Maia.

Noutro dia, ele trouxe uma atriz já de idade para dizer uns pedaços de uma outra peça de Lorca. Foi uma coisa muito bonita. Era *Yerma*, o nome da peça. Era sobre uma mulher que não conseguia ter filho. (Ainda me arrepio toda quando lembro!) Essa senhora era uma atriz muito boa; já devia ter mais de setenta anos e, mesmo assim, a gente pensava que tava vendo uma jovem querendo engravidar, sem poder. Ela dizia aqueles versos com tanta emoção. Foi muito bonito.

Quando terminou, fui falar com ela e pedi pra ela escrever um pedaço daquele texto pra mim. Ela me olhou e, com os olhos cheios de lágrimas, me perguntou se eu tinha filhos. Não sei por que, respondi que não. Aí ela me deu um abraço e me prometeu que me mandaria uma cópia xerox da peça inteira. Eu disse que não precisava não, que eu só queria

que ela escrevesse um pedacinho num papel. Uma parte que ela gostasse. Mas que eu queria em espanhol – porque ela tinha feito nas duas línguas: primeiro em espanhol, depois em português, e em espanhol eu tinha achado mais bonito. Aí, ela sentou, pegou um pedaço de papel e copiou:

*“Ay, qué prado de pena!  
Ay, qué puerta cerrada a la hermosura,  
que pido un hijo que sufrir y el aire  
me ofrece dalias de dormida luna!  
Estos dos manantiales que yo tengo  
de leche tibia, son en la espesura  
de mi carne, dos pulsos de caballo,  
que hacen latir la rama de mi angustia.  
Ay pechos ciegos bajo mi vestido!  
Ay palomas sin ojos ni blancura!  
Ay, que dolor de sangre prisionera  
me está clavando avispas en la nuca!  
Pero tú has de venir, amor, mi niño,  
porque el agua da sal, la tierra fruta,  
y nuestro vientre guarda tiernos hijos  
como la nube lleva dulce lluvia.”*

Eu não entendo espanhol não. Já fiz muito programa com gringo, mas não falo nada de espanhol. Tinha uma presa que era espanhola, uma mulher muito bonita. Pedi pra ela me ensinar a pronúncia desses versos. Ela ficava horas repetindo pra mim. Ela decorou primeiro do que eu. Ela me disse que tinha conhecido Lorca ali na cadeia. No país dela, nunca tinha ouvido falar dele. Ela estava no elenco de *A casa de Bernarda Alba*. Um dia, ela contou ao diretor sobre mim, e como eu gostava daqueles versos de *Yerma*.

Ele mandou me chamar e me perguntou se eu não queria entrar na peça, só pra dizer os versos. Ele iria arranjar uma cena só pra mim. Eu disse que não. Mas o professor insistiu. Queria porque queria que os meus versos entrassem na peça. Me sugeriu então que eu gravasse os versos, com a minha própria voz, e ele colocaria na peça, como se fosse um pensamento de alguma das personagens. Aí eu aceitei.

No dia da peça, eu tava tão nervosa que mal prestei atenção na história. Só estava esperando ouvir minha voz, falando em espanhol, aqueles versos lindos. A peça não tava grande coisa. As atrizes eram ruins. Fiquei lembrando daquela senhora que veio dizer os versos de Lorca. Ela, sim, tinha voz. As outras não sabiam nem falar direito, ninguém ouvia a voz delas. E era demorado... ele botou umas músicas pelo meio. Mas bem que ficou bonito. Me emocionou mesmo. Eu chorei, e não foi só de vergonha não. Achei que ali eu era como uma atriz de teatro. Naquela hora lembrei da minha filha, e quis que ela tivesse ali, ouvindo a minha voz.

*(A 2ª Atriz faz um travelling pela plateia e desliga a câmera.)*

# ATO II

*(o choro)*



Foto de Luiz Henrique Sá: *A filha do teatro*, de Luís Reis, encenação de Antonio Guêdes, 2008. Dispositivo com tela e uma das plateias.

*Vídeo com imagens de um parto numa sala de cirurgia. Imagens de um bebê nascendo, rostos de bebê chorando, dormindo, alternadas com novas imagens de elementos de teatro, deslizantes de mesa de som e luz, além de mulheres se beijando, como no vídeo anterior.*

## — MÃE

**2ª ATRIZ** – Eu acho que eu nem escutei o chorinho dela na hora que ela nasceu. Eles tinham me dado uma anestesia... eu tava meia dopada. Só lembro que o médico disse que era

uma menina. No outro dia, quando acordei, Ernesto estava lá com as duas, a Elisa e a outra. Era um quarto que parecia de hotel de luxo. Tinha banheiro, tinha TV, geladeira, jarro com flores artificiais, mas que pareciam de verdade.

Perguntei pela menina. Elas foram logo falando: “Ela tá nas mãos dos melhores médicos, tamos fazendo tudo que é possível para salvá-la”. Eu queria ir ver a menina. Só me deixaram ver no outro dia. Ela tava toda furada, tomando soro pela cabeça. Era muito pequenininha. Pesava pouco mais de um quilo. Mas tava viva. Quando eu olhei pra ela, eu rezei. Pedi a todas as santas pra iluminar aquela menina. Acreditei que ela ia se salvar. Fiz promessa de não beber, nem fumar nunca mais. E parei mesmo. Na gravidez, eu não tinha conseguido parar; mas ali, naquela hora, eu parei de vez.

Fiquei uns quatro dias no hospital. Quando tive alta, elas me disseram pra eu ficar no apartamento delas enquanto a menina estivesse na UTI. Eu estranhei, mas quando vi que não teria como pagar o aluguel do quarto – sim, porque daqui que eu voltasse a trabalhar iria demorar pelo menos um mês –, então eu aceitei.

Era um apartamento grande, com quatro quartos, mas meio desarrumado. Quase não tinha móveis. Me colocaram num quarto sem cortina, muito claro. Me emprestaram umas roupas. Elas não tinham empregada. Não sei por que, dinheiro pra pagar tenho certeza que tinham. Eu passava o dia quase todo sozinha. Elas saíam por volta das 10 e só voltavam de madrugada. Eu ligava pros médicos pra saber da menina. “Cada dia é uma vitória”, dizia a enfermeira. “Cada dia é uma vitória”, engraçado, lembrei que minha tia também vivia dizendo essa frase.

A menina saiu do hospital quase dois meses depois. Era muito bonitinha. Eu me apeguei logo. Gostava de cuidar dela. Não dei de mamar. Talvez por isso a menina não tinha muita saúde. Vivia cansando, e era preciso correr para nebulizar na emergência. Teve uma noite que eu vi a hora de ela morrer, ficou toda roxinha. Eu me desesperei muito. Era asma da braba.



Foto de Luiz Henrique Sá: *A filha do teatro*, de Luís Reis, encenação de Antonio Guedes, 2008. Priscila Amorim. Ao fundo, à direita, Viviana Rocha. Do outro lado da tela, Fernanda Maia.

**1ª ATRIZ** – Pensei que minha filha tava com aquela asma como um castigo por eu ter feito aquela cena com o povo dizendo o *Santo Anjo do Senhor*. Elisa e a outra lá disseram que isso não tinha nada a ver, que era besteira pensar nisso, “que era credence”. Mas esse pensamento nunca saiu da minha cabeça: a menina tava pagando pelo meu pecado.

Na boate, tudo bem, na frente daqueles tarados, eu é que era santa. Mas ali no teatro, com gente de família na plateia... não foi certo. Agora a menina é que tava pagando. Rezei e pedi pra asma dela passar pra mim, que era quem merecia o castigo. Mas não teve jeito, a asma só foi melhorando quando ela já tava com uns cinco pra seis anos.

E eu fui ficando por lá. E elas iam também se apegando à menina. A Elisa menos, mas a outra gostava de brincar com ela por horas e horas. Um belo dia, quando a menina já tinha uns sete meses de vida, ela veio me propor pra eu trabalhar com elas. Eu já estava fazendo de um tudo no apartamento mesmo, só não tava ganhando pelo serviço. Resolvi aceitar. Mas disse que gostaria de trabalhar na boate, na sexta e no sábado. Ela topou.

**2ª ATRIZ** – No outro dia, ouvi uma discussão entre elas. A Elisa não queria que eu ficasse ali com a menina. Achava que já tava na hora delas se livrarem de mim. Mas a outra era quem mandava mesmo, e a Elisa teve que me engolir. Ela não demonstrava, mas acho que também já estava meia apegada à menina. A outra gostava de ficar conversando, perguntando sobre minha vida. Às vezes, vinha com umas conversas muito estranhas: queria saber se eu sentia prazer quando fazia show, com quantos caras eu já tinha tran-

sado numa mesma noite, esse tipo de pergunta. Teve uma vez que ela tava bebendo vinho, já ia na terceira garrafa, numa noite que a Elisa tinha viajado, e lá pras tantas, sem que eu esperasse, ela me deu um beijo na boca. E não foi só um beijo não, queria mais. Eu é que não encarei. Não tinha nada a ver, ainda mais na frente da neném. Eu já tinha transado com mulheres, mas não gostava. Na cadeia também me deram um beijo. Foi a espanhola. E eu retribuí. Mas somente uma vez. Depois daquela noite do vinho, ela nunca mais veio conversar sobre essas coisas comigo. Aliás, ela quase que deixou de falar comigo. Ficou como a Elisa, falando somente o estritamente necessário.

*(Música. No seletor de vídeo, passa-se do projetor para a câmera que já estava captando a imagem da 1ª Atriz na mesa de operação de som / luz / vídeo. Ela se vira para a plateia e começa a falar.)*

Foto de Luiz Henrique Sá: *A filha do teatro*, de Luís Reis, encenação de Antonio Guedes, 2008. Viviana Rocha.



---

# DIRETORA

**1ª ATRIZ** – Eu só ouvi o choro daquela criança quando ela finalmente recebeu alta e eu fui com Elisa e a mãe dela buscá-la no hospital. Elisa dirigia o carro, eu ia no banco da frente. Atrás de mim estava ela com a menina no colo. E eu ouvi aquele chorinho. Nunca soube ao certo se queria ser mãe. A vida, até então, me dizia que não. Eu e Elisa já havíamos conversado muitas vezes sobre isso: ela não queria de jeito nenhum.

*(A 1ª Atriz avança para a plateia e a 2ª Atriz assume a mesa de operação.)*

Agora estávamos nós, ali, com aquela criança em casa. Sentindo-nos responsáveis, não somente por ela, mas também pela mãe dela. Essa não tinha ninguém, coitada... Fazia tempo que não via a única tia que ainda morava por aqui. Não tinha nada: era um desamparo total. Sabia ler até com alguma fluência. Mas escrevia com muita dificuldade. Quando anotava um recado, era um festival de erros... Se informava pelas novelas; falava o que a novela falava; pensava o que a novela pensava; queria se vestir como o povo das novelas.

Uma vez, Elisa viu que ela tinha pegado um livro para ler. Um livrinho com uma peça infantil. Elisa perguntou se ela tinha gostado e ela disse que ainda estava na metade, mas que estava gostando. Aos poucos a gente começou a querer “educá-la”. A gente a levava para o teatro, e ela às vezes parecia muito interessada. Ela gostava de teatro e de cinema. Mas o problema era muito maior: cada dia ela ficava mais dependente de nós. E nós, a cada dia, mais apegadas à menina.

No dia em que fomos ao cartório para tirar a certidão de nascimento, tive muita vontade de pedir a ela que me deixasse registrar a menina, como se fosse minha filha. Um pensamento que eu não tive coragem de dividir nem com Elisa.

Uma noite, estávamos só eu e ela em casa, Elisa havia viajado, eu perguntei se ela estava gostando de ser mãe. Bebíamos vinho. Ela disse que sim. Mas que tinha muito medo também. Medo de não poder dar tudo o que a menina precisaria para se criar com saúde e com tranquilidade. Ela me perguntou se eu não queria ter filhos. Olhei bem para ela, e fiquei em silêncio. Aquela conversa já tinha se alongado demais; já tínhamos falado de tudo... Olhei para ela, dei-lhe um abraço, e beijei sua boca. Acho que ela nunca entendeu aquele beijo... nem eu.

Nessa época, eu estava preparando um espetáculo a partir dos textos de Büchner. Meio de porre, fiquei repetindo uma fala do Woyzeck. Ela se levantou, pegou a menina que dormia ao nosso lado, e foi em silêncio para o seu quarto.

*(A 1ª Atriz caminha em direção à câmera, pega o tripé e vai acompanhando a 3ª Atriz para a outra plateia. Ela posiciona a câmera no tripé, enquadrando a 3ª Atriz em plano americano, e sai.)*



Foto de Luiz Henrique Sá: *A filha do teatro*, de Luís Reis, encenação de Antonio Guedes, 2008. Viviana Rocha e Fernanda Maia.

---

# FILHA

**3ª ATRIZ** – Eu chorava bem fraquinho. Elisa diz que, quando eu cheguei em casa, após dois meses na maternidade, meu choro ainda era quase imperceptível. Bastava estarem um pouco longe, num outro cômodo, e já não o escutariam.

**1ª ATRIZ** – Por causa disso, ninguém podia ouvir música ou ver televisão.

**3ª ATRIZ** – A casa ficava em silêncio, esperando pelo meu choro.

Como atriz, eu sempre consigo chorar em cena. Choro quando bem quero. Choro mesmo, de cair lágrimas. Nunca vi dificuldade nisso. Fora do palco, eu choro pouco. Quase nunca choro. Mas quando eu quero, eu choro. Às vezes isso me ajuda.

Ano passado, no domingo de Páscoa, tive muita vontade de chorar de verdade. Conversei longamente com Elisa pelo computador. Disse a ela que nosso grupo estava ensaiando *Woyzeck*, de Büchner.

*(Enquanto a 1ª Atriz fala, a 3ª Atriz liga a câmera e a posiciona no tripé captando a imagem da plateia.)*

**1ª ATRIZ** – Aí ela me contou que uma vez minha mãe deu essa peça para minha mãe verdadeira ler, e que ela levou mais de uma semana para terminar a leitura. Ficava agarrada com o livro por todos os cantos da casa, compenetrada, fazendo caras e muxoxos.

**3ª ATRIZ** (*Acaba de ajustar o enquadramento da plateia no vídeo e vai para a frente da câmera. Temos na projeção a atriz falando para a plateia. A 2ª Atriz reposiciona a câmera mais longe abrindo o enquadramento para abranger toda a plateia.*) – De repente, numa noite, enquanto comiam algo, ela perguntou por que minha mãe tinha lhe dado justamente aquela peça para ela ler. “Ora, por que não? É uma peça boa, que por sinal eu tô trabalhando com ela atualmente. E além do mais é uma peça curtinha, fácil de ler. Queria ver se você gostava.” Mas ela estava estranha naquela noite. E começou a falar mais alto, muito nervosa: “Vocês pensam que eu sou como esse cara da história, não é? Pensam que eu sou uma ignorante, pensam que eu sou como um bicho, não é?!” E foi ficando cada vez mais exaltada. Começou a chorar e a gritar que queria ir embora, que ia sumir dali com a filha dela, que ela não era bicho. Foi preciso muita conversa para acalmá-la. Para convencê-la de que aquilo era apenas uma peça.

Elisa ria; mas eu fiquei com vontade de chorar. Não chorei. Mas tive uma baita crise de asma. Comigo é assim, quando tenho aborrecimento, ou quando prendo o choro, já sei que vai faltar ar. Fazia tempo que eu não precisava de nebulização.

Três semanas depois, foi a nossa estreia. Estava muito tensa. Não gostava nem um pouco da montagem. Minha relação com o diretor já tinha ido para o espaço. O clima estava muito ruim. Apesar de tudo isso, ou quem sabe até mesmo por causa de tudo isso, acho que foi o meu melhor trabalho como atriz, até hoje. Nunca representei daquela forma, com tanta força e precisão.

**2ª ATRIZ** – Logo depois, um crítico escreveu que certamente minha mãe se orgulharia daquele meu trabalho. Engraçado, quando eu li aquilo, pensei, por alguns segundos, que ele se referia à minha mãe verdadeira.

**3ª ATRIZ** – Aí eu chorei de verdade. Será que ela leria aquele jornal? Provavelmente não.

# ATO III

*(a prece)*



Foto de Luiz Henrique Sá: *A filha do teatro*, de Luís Reis, encenação de Antonio Guedes, 2008. Na primeira fileira da plateia, Viviana Rocha à esquerda e Fernanda Maia no centro.

*As atrizes abrem a cortina que separava as duas plateias, recolhem a câmera, vão se sentar com o público e o texto é falado em off por uma quarta atriz.*

---

## FILHA

**VOZ EM OFF** – Toda noite era um *Santo Anjo*. Assim ela me botava para dormir. Conversava muito comigo, e depois rezava. Ela rezava toda noite. Nessas horas parecia uma santa, não tinha nada de puta.

Eu não gosto de fazer papel de puta. Mas já tive que fazer, em dois espetáculos.

Uma vez perguntei a Elisa se ela não rezava. E se minha mãe também não rezava. Se elas não tinham nenhuma fé. Ela não gostava de falar sobre isso. Mas eu acho que ela rezava. De noite, quando deitava, ficava calada, concentrada, pensando... Parecia estar rezando, mas dizia que não, que somente estava “passando a limpo os acontecimentos do dia”. Eu rezo, pelo menos um *Santo Anjo do Senhor*. Ultimamente, tenho rezado mais. Rezo no teatro e rezo aqui, sozinha, neste apartamento. Nunca pensei que um papel pudesse me abalar tanto. Aliás, não é só o papel, é toda a proposta dessa peça. Guillermo é um encenador absolutamente genial, e isso não se discute.

Como ele é cruel com os atores! Ele mostra a toda hora que você não tem a menor importância; que você não é ninguém; e que não tem condição nenhuma de entrar no raciocínio dele. Os ensaios estão ficando pesados demais. Mas a beleza que ele extrai dessas nossas dores termina nos seduzindo e fazendo com que a gente volte no dia seguinte e se submeta à sua arrogância.

Faz mais de um mês que ele trabalha comigo numa cena. Eu não quero dizer que não posso, que não consigo fazer o que ele quer. Mas é uma violação para o meu corpo e para a minha alma. Ainda mais dentro de uma capela. Eu não sou religiosa, quer dizer, não sou ligada a nenhuma religião, mas aquele lugar mexe comigo, impõe respeito. Não posso... Lógico que a asma voltou com toda força. Esta semana nebulizei duas vezes.

**2ª ATRIZ** – Alana, a colega com quem eu contraceno, também está arrasada. Ela não sabe, mas inicialmente Guillermo queria que eu fizesse a parte dela na cena. Não aceitei mesmo. Disse que, no máximo, já indo contra todos os meus princípios, aceitaria ser a outra na cena. Ele ainda insistiu; mas terminou trocando, deixando o pior para a coitada da Alana. Lógico que o sobrenome de minha mãe deve ter pensado nessa hora. Sei que ele não quer me perder.

Alana é mais jovem do que eu e seu pavor é pensar que seus pais podem resolver vir assistir à peça. Ela me disse que eles raramente vêm. Bem, pelo menos esse medo eu não preciso ter. Se bem que, às vezes, quando estou em cena, principalmente agora depois do sucesso do *Woyzeck*, eu fico pensando: será que ali na plateia, em meio àquelas caras, não estaria sentada a minha mãe? Se ela já saiu da prisão, não seria tão improvável que tivesse curiosidade de ver a filha atuando. Era só comprar o ingresso, sentar ali, no escuro do teatro, em meio àqueles estranhos, e ficar me assistindo. Não precisava nem vir falar comigo. Dificilmente eu a reconheceria mesmo.

**3ª ATRIZ** – Tenho certeza de que Guillermo sabe de toda a história da minha mãe. E, por isso mesmo, me coloca numa situação como essa.

**2ª ATRIZ** (*De pé, encostada na mesa de operação, segurando o texto.*)  
– Santo Anjo do Senhor, meu zeloso guardador, se a ti me confiou a piedade divina...

**3ª ATRIZ** (*Interrompendo a 2ª Atriz.*) – Ontem, eram umas cinco da matina, eu acordei assustada, sem ar. Tive um pesadelo. Era a noite da estreia, e a capela estava lotada. Porém, mal a peça começava, Alana virava-se para mim, lívida, e dizia: “Todas essas pessoas aí são meus pais e minhas mães”. Dizia isso e caía numa tremenda crise de choro, quase uma convulsão. Eu a carregava até os bastidores e a colocava num colchonete... e ficava do seu lado tentando acalmá-la: “Alana, é uma plateia normal, como outra qualquer.” Mas ela não parava de chorar. Chegava minha hora de voltar à cena. Quando eu olhava de novo para a plateia, via lá no fundo, no último banco, uma senhora de óculos escuros. Com um lenço, num gesto de falsa elegância, ela enxugava as lágrimas que caíam por detrás das enormes lentes dos óculos. Mas não eram lágrimas de tristeza: ela parecia estar se contendo, como se estivesse tentando esconder um ataque de riso. Eram lágrimas de riso. Lembro daqueles óculos. Eram da minha mãe, da verdadeira não, da do teatro. Mas não era ela quem estava ali, era a outra. O cabelo era muito escuro para ser a minha mãe do teatro. Tinha certeza de que era a minha mãe verdadeira que estava ali.

Acordei. E fui direto para a nebulização. Não consegui dormir mais naquele dia. À noite, assim que cheguei no ensaio, dei um longo abraço em Alana. Ela ficou meio sem jeito, porque eu não sou uma pessoa que costuma manifestar afetividade. Não sei... Eu me sentia um pouco responsável por ela.

*(Música. As atrizes caminham no espaço executando pequenas tarefas. Acende-se a luz da plateia.)*

Foto de Luiz Henrique Sá: *A filha do teatro*, de Luís Reis, encenação de Antonio Guedes, 2008. Viviana Rocha.



# MÃE

**1ª ATRIZ** – Eu não sei muitas rezas. Minha tia ensinou o *Salve-Rainha*, mas eu não decorei inteiro. Sei o *Pai-Nosso* e a *Ave-Maria*, completos; e o *Santo Anjo*, que todo mundo sabe. No dia do tiro, logo quando acordei, eu rezei tudo que sabia, várias vezes. Eu tava pressentindo coisa ruim.

Na cadeia, às vezes eu ia orar com as crentes, o que é meio diferente. Para elas, não tem mulher santa. Não tem reza pra mulher não. Tudo é o filho e o pai, Jesus e Deus. Da mãe, nem se ouve falar. De noite, quando eu tava só, eu rezava muito pras minhas santas. A espanhola gostava de macumba. Eu não. Só rezava as preces que minha tia me ensinou. E tinha muita fé. Tinha não, tenho. E sempre terei.

**2ª e 3ª ATRIZES** (*Cada uma para uma das plateias.*) – As crentes ficaram putas da vida quando eu botei minha voz na peça. Elas tinham implicância com o teatro. Para elas, era coisa do demônio. Elas diziam que, invés de tá dizendo aquilo em espanhol, era pra eu tá louvando ao Senhor. Para mim, aqueles versos também louvavam a Deus. Que Deus não gostaria daquela poesia? Era mais fácil o demônio não gostar.

Foto de Luiz Henrique Sá: *A filha do teatro*, de Luís Reis, encenação de Antonio Guedes, 2008. Em primeiro plano, Priscila Amorim. Ao fundo, à esquerda, Fernanda Maia.



**3ª ATRIZ** (*Ocupando todo o espaço, indo de uma plateia para outra.*) –

As crentes também não acreditavam em promessa. Eu acho que tem promessa boa e que tem promessa ruim. Deixei de beber e de fumar por causa de promessa. Olha aí, não foi bom? Só não fiz promessa de castidade. Porque isso é meu ganha-pão. E eu gosto. Até hoje eu gosto. Já tive amiga que dizia que não gostava, que fazia por dever. Mas eu não, eu gosto. Mas gosto de fazer por dinheiro. Mesmo quando é com namorado, eu gosto de pedir alguma coisa em troca. De graça, sei lá, não tem o mesmo empenho... E quando homem não quer lhe dar nada em troca, pode ter certeza que coisa boa não vem pela frente, é melhor se livrar logo do cara.

**1ª ATRIZ** – Com o Bené, foi assim. Eu devia ter dispensado ele logo no começo. Hoje eu vejo que ele só queria me sugar. Não lembro de um presente que ele tenha me dado. No dia do tiro, na hora da confusão, ele me deixou lá e correu. Ainda levou minha bolsa, com o dinheiro que era meu, que eu vinha juntando há tempo. Depois, quando pegaram ele, cadê o dinheiro? Ele jura que sumiu na delegacia. Eu duvido. Também, eu já tinha sumido com um relógio dele. Comigo é assim: não deu por bem, eu tiro. Tiro mesmo, sem pena. Tem que pagar de algum jeito.

**1ª e 3ª ATRIZES** – Mas o Bené tirou muito mais de mim do que eu tirei dele. Além do dinheiro, por causa dele eu terminei perdendo minha filha. E fiquei todo esse tempo de molho. Ele não prestava. Sempre quis me afastar da menina. Dizia que queria viver comigo; mas não queria saber da menina. Ele me chamava de burra: “Deixa essa menina aí com essas duas grã-finas. Não tá vendo que é o melhor pra ela?!”. Eu dizia que ia com ele se levasse a menina junto também.

Ele tava precisando sumir por uns meses. A ideia de levar o dinheiro delas foi dele. Eu não achava certo aquilo. Realmente, não gostava mais delas; mas não achava certo roubar de quem tava me dando casa e comida. Mas ele disse que só ia com muito dinheiro. Dizia que a menina ia passar necessidade se a gente não levasse uma grana boa. E isso era verdade. Eu precisava de dinheiro pra começar algo em algum lugar. Algo que pudesse garantir um futuro melhor pra ela. Eu terminei pensando assim: se elas ficassem com a menina, quanto é que elas iam ter que gastar? O que eu ia levar não era nada, comparado com isso.



Foto de Luiz Henrique Sá: *A filha do teatro*, de Luís Reis, encenação de Antonio Guedes, 2008. Fernanda Maia.

**1ª ATRIZ** – Eu sabia que ela tinha recebido uma bolada para fazer uma peça nova. Ela abriu uma conta só pra esse dinheiro. Guardava a senha no bolso de um casacão antigo, no fundo do guarda-roupa, junto com os cartões do banco.

Pensei: “o que é mais importante: um futuro pra minha filha, ou mais uma peça de teatro pra emocionar um bando de gente rica que já tem tudo na vida?”

Bené aprovou a ideia.

Eu acho que a gota d’água pro meu saco cheio com elas, foi quando ela deu uma entrevista e falou que era mãe da minha filha. Ainda saiu abraçada com a menina na foto. Nem mencionou meu nome. Eu sabia que ela chamava a menina de filha. Mas, naquele dia da reportagem, vi que ela tava me tirando de cena, que eu era apenas a babá da minha própria filha. Teve uma vez que uma idiota do 19º andar disse: “Meu Deus, tu cuida tanto dessa menina que ela já tá ficando a tua cara!”. Fiquei calada. Tinha vergonha de explicar tudo.

Elas nunca chegavam em casa antes das 9. Naquela noite eu tinha combinado com o Bené pra ele apanhar a gente por volta das 7. Só que ele atrasou demais. Quando chegou, já era quase 11. A menina tava dormindo. As malas já estavam prontas desde o dia anterior. Já tinha pego o cartão do banco e já tinha copiado a senha. Quando vi, ele tava roubando as coisas delas, relógios, colares, tudo que tinha por ali. Eu disse que não queria que ele fizesse aquilo, que a gente não tinha combinado desse jeito. E ele disse pra eu calar a boca e agir rápido. Foi bem aí que ela entrou no quarto. E já entrou gritando: “Que história é essa? Vou chamar a polícia!”

Ele virou-se e tirou um revólver da cintura. Não sabia nem que ele tava armado. Eu pulei em cima dele e me agarrei no revólver. Ela também se agarrou na mão dele. E foi uma gritaria, uma confusão. Até que o revólver disparou. Ela nem gritou. Pegou bem no pescoço dela. Foi horrível, uma sangueira enorme.

**1ª ATRIZ** – Ele pegou o que pôde e saiu correndo, nem olhou mais pra mim. Ouvi o choro da menina, lá na sala. Fui correndo até ela. Quando abracei ela, chorando também, a Elisa apareceu, vindo da cozinha. Engraçado que a Elisa nem desconfiou de mim. Mandou eu mesma chamar a polícia. E eu chamei. Ela pensava que tinha sido um ladrão. Ela ligava para o pronto-socorro, pedindo uma ambulância. A polícia chegou primeiro e levou o corpo. Eles disseram que ela já tava morta. A Elisa não fez escândalo. Mandou eu ir pro quarto com a menina. Quando eu cheguei no quarto, e coloquei ela na cama, percebi que ela tava rezando o *Santo Anjo* bem baixinho, só pra ela mesma. Aí é que eu danei a chorar. Me abracei com ela e rezamos juntas.

Logo depois, os policiais mandaram me chamar, e eu contei tudo como tinha sido. Eles me algemaram na mesma hora. Elisa queria ir comigo à delegacia. Ela disse que sabia que não tinha sido culpa minha e que ia me ajudar. Eu pedi a ela que ficasse com a minha filha. Que cuidasse dela. Que ela criasse a menina como se fosse filha dela. Durante o processo, a Elisa sempre ia me ver, mas só levou a menina umas duas vezes. Depois do julgamento, Elisa só me viu uma única vez. E não trouxe a menina.

*(Música. A cortina do centro é fechada.)*

---

# DIRETORA

**3ª ATRIZ** (*Caminha por fora da estrutura, sem que a plateia possa vê-la claramente. A 2ª Atriz capta a imagem da que está caminhando. Na cena, apenas sua imagem projetada na cortina. O enquadramento se fecha cada vez mais até fazer um super close e, em alguns momentos, focalizar apenas a boca da atriz.*) – No instante de agonia, entre o perfurar da bala e a falta de oxigênio no cérebro, eu tentei me lembrar de todas as minhas preces. É, eu também rezava. Mas não essas rezas comuns, que estão escritas nos livros de catecismo. Gostava de escrever minhas próprias preces. De madrugada, quando eu não conseguia dormir, escrevia longas orações para eu mesma rezar – acho que escrevê-las já era o ato próprio de rezar. Havia algo de penitência e havia também algo de criação divina, tudo junto.



Foto de Luiz Henrique Sá: *A filha do teatro*, de Luís Reis, encenação de Antonio Guedes, 2008. Na tela, Fernanda Maia. Ao fundo, com a câmera, Priscila Amorim.

Nos últimos anos, quase todas as minhas preces eram sobre a minha filha, a menina do choro fraquinho. E sobre a mãe dela também. Aquelas preces talvez fossem o melhor testemunho de minhas dúvidas, de minha angústia, e também, claro, do meu amor por ela.

Tinha sido um dia longo, cansativo, e muito pouco produtivo. Resolvi então acabar o ensaio mais cedo, e fomos direto para casa. No caminho, não trocamos uma palavra sequer. Elisa foi quem melhor me conheceu na vida. Se eu soubesse o que iria acontecer... Não, talvez aquele silêncio no carro tenha sido mesmo a melhor despedida que poderíamos ter tido.

Logo que entrei no apartamento, ouvi um barulho esquisito, uma voz de homem, vindo lá do nosso quarto. Também achei estranho a menina estar dormindo no sofá, vestida com roupa de sair. Pensei que a mãe dela estivesse transando com o boçal do namorado lá na nossa cama. Coloquei minhas coisas no chão, me abaixei e beijei a testa da menina. Ouvi mais barulho. Apressei-me até o quarto. Da porta, só dava para ver o cara, o tal do Bené, “limpando” as gavetas da nossa cômoda. Ouvi quando ela reclamou por ele estar roubando nossas coisas. Recuei um pouco no corredor. Ainda pensei em esperar por Elisa. Lógico que essa teria sido a melhor opção. Mas nessas horas a gente nunca escolhe a melhor opção. Resolvi, então, assustá-los, gritando. E o resultado foi o que foi.

E cheguei, então, à minha última cena, à cena do tiro: uma dessas cenas que parecem não caber em nenhum palco, de nenhum teatro. Ainda que eu morresse de verdade, sob a luz dos refletores, o público não sentiria o calor da bala per-

furando meu pescoço, nem o gosto do sangue entupindo os meus pulmões. Decerto pensariam que eu estava viva; diriam que era tudo truque.

Sabe aquelas peças de teatro que só começam a nos interessar depois que chegam ao final? E quando o pano cai a gente fica ali, sentado, por alguns instantes, sem saber se aplaude ou não.

*(Acendem-se as duas plateias. A 3ª Atriz caminha para dentro do espaço cênico e a 2ª Atriz, que está com a câmera, capta a plateia ao fundo e segue a 3ª Atriz, que atravessa de uma plateia à outra. A câmera é desligada. As atrizes apagam as luzes que iluminavam o espaço cênico. Saem da sala.)*

---

## DIRETORA

**VOZ MASCULINA EM OFF** – Busquei as minhas preces perdidas na memória. Pensei em Elisa, pensei na menina e na mãe dela. Em segundos, acho que ainda tentei “encenar” suas vidas, projetando-as para até 15 ou 20 anos depois. Mas eu não tinha mais forças...

Chegava ao fim a representação. Sim, foi como na hora em que as luzes do teatro se acendem e o elenco vem para o agradecimento... E a realidade do mundo vai reassumindo o controle de tudo...

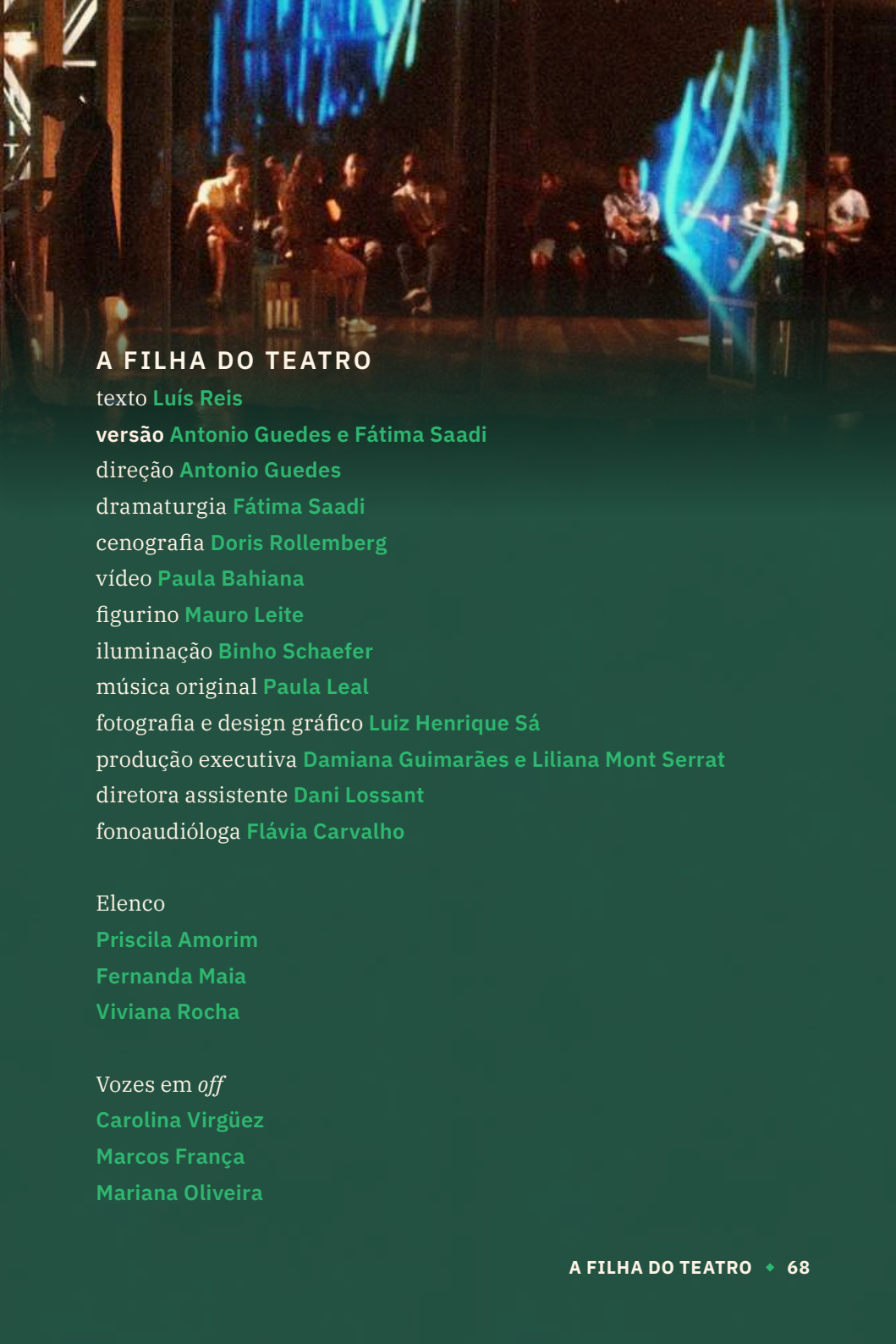
De repente, a gente vê que todos os personagens desapareceram; que eles já se diluíram em meio ao público. E que irão acompanhar cada um daqueles espectadores, em seu caminho de volta para casa. E que poderão, quem sabe, reaparecer, aqui e ali, quando menos a gente esperar, num supermercado, numa boate, numa penitenciária, na maternidade, numa clínica de emergência para asmáticos... ou até mesmo, quem sabe, novamente num teatro.

*(Em vídeo, vê-se as três atrizes que entram correndo, se posicionam para receberem os aplausos e agradecem. B.O.)*

**FIM**



# FICHA TÉC NICA



## A FILHA DO TEATRO

texto **Luís Reis**

versão **Antonio Guedes e Fátima Saadi**

direção **Antonio Guedes**

dramaturgia **Fátima Saadi**

cenografia **Doris Rollemberg**

vídeo **Paula Bahiana**

figurino **Mauro Leite**

iluminação **Binho Schaefer**

música original **Paula Leal**

fotografia e design gráfico **Luiz Henrique Sá**

produção executiva **Damiana Guimarães e Liliana Mont Serrat**

diretora assistente **Dani Lossant**

fonoaudióloga **Flávia Carvalho**

Elenco

**Priscila Amorim**

**Fernanda Maia**

**Viviana Rocha**

Vozes em *off*

**Carolina Virgüez**

**Marcos França**

**Mariana Oliveira**



# UM LABI RINTO

# Um labirinto de perspectivas

ANTONIO GUEDES<sup>1</sup>

## O contexto

Entre 1994 e 2006, trabalhei para que o Teatro do Pequeno Gesto se tornasse uma companhia de repertório. E deu certo. Chegamos a ter até cinco espetáculos prontos para serem apresentados imediatamente e, nesse período, viajamos muito pelo país. Era bastante trabalhoso: contato para venda, substituições, planejamento, logística, manutenção de cenários e figurinos. Mas era bom conhecer o país dessa maneira. Através do trabalho, tivemos um contato mais profundo com o movimento das cidades e com as pessoas de teatro. Não era simplesmente uma visita. Estabelecemos relações.

Uma característica dos nossos processos de montagem de espetáculos sempre foi uma especial atenção para a reflexão sobre a relação das ideias trabalhadas com o panorama teatral contemporâneo. Não era incomum que de nossas discussões resultassem ensaios que publicávamos nos programas dos espetáculos. Foi esse hábito que nos levou a criar, em 1998, a revista *Folhetim*, editada até 2013, totalizando 31 edições <sup>2</sup>.

---

1 Antonio Guedes é diretor do Teatro do Pequeno Gesto e professor da EBA/UFRJ.

2 Atualmente todas as edições estão disponíveis gratuitamente em PDF no nosso site <https://pequenogesto.com.br/edicoes-virtuais/#folhetim>

Como raramente tínhamos recursos que permitissem pagar salários para os atores ao longo do processo de criação de novos espetáculos, eu organizava o processo de forma muito objetiva para que pudéssemos reduzir o período de ensaios ao mínimo indispensável. Nosso modo de produção obedecia a alguns procedimentos que, ao longo do tempo, foram se tornando um método. Quando começávamos a ensaiar, a criação dos elementos da cena já estava muito adiantada, com cenários e figurinos praticamente definidos. Eu levava as marcações desenhadas e íamos ajustando a movimentação ao longo do tempo. Os atores gostavam, isso ajudava a memorizar o texto. Dessa forma, conseguíamos otimizar o tempo de ensaios.

Considerávamos a temporada carioca como um investimento que possibilitaria a venda dos trabalhos para fora do Rio. Os cenários precisavam ser inventivos, sofisticados, mas de fácil montagem e com volumes possíveis de serem levados como bagagem da equipe que viajava. Doris Rollemberg, criadora de quase todos os cenários do Pequeno Gesto, reclamava dessa limitação, mas, para nos mantermos como companhia de repertório, era fundamental respeitá-la.

O trabalho de venda dos espetáculos e oficinas era feito por mim, ao longo do ano todo, mas de forma mais intensa entre janeiro e março. Eu chamava esse trabalho de telemarketing: uma rotina de contatos telefônicos com festivais, SESCs, secretarias de cultura e centros culturais do país. Dessa forma, íamos construindo uma agenda de trabalho para o ano. Nossa carteira de contatos ia sendo ampliada e o telemarketing crescia cada vez mais. Ao longo desses doze anos participamos de praticamente todos os festivais nacionais e internacionais do país, integramos a programação de três edições do Palco Giratório, do Sesc Nacional, fizemos turnês a partir de editais e de convites da

Funarte e nos apresentamos, com vários espetáculos, no circuito estadual do Sesc Rio.

Em 2006, fui aprovado em um concurso para professor efetivo do Curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da UFRJ. Essa nova etapa da vida me obrigava a mudar minha rotina de trabalho. Não poderia mais dispor de tempo para fazer as vendas dos espetáculos e oficinas. Em uma reunião com os integrantes do Pequeno Gesto, expus essa mudança e me ofereci para treinar aquele que quisesse assumir essa tarefa. Entretanto, ninguém quis. Isso determinou uma mudança grande no processo de criação dos nossos espetáculos – especialmente na elaboração do cenário. A partir de então, as temporadas cariocas passaram a atender principalmente às nossas demandas artísticas porque as viagens, quando acontecessem, seriam a convite de festivais nacionais – isso significava que o transporte do cenário não dependeria mais tanto dos nossos espaços de bagagem nos voos. Aquela limitação com relação à criação dos cenários não existia mais. Doris deu pulos de alegria.

## ***Um cenário sem concessões e um processo com mais liberdade***

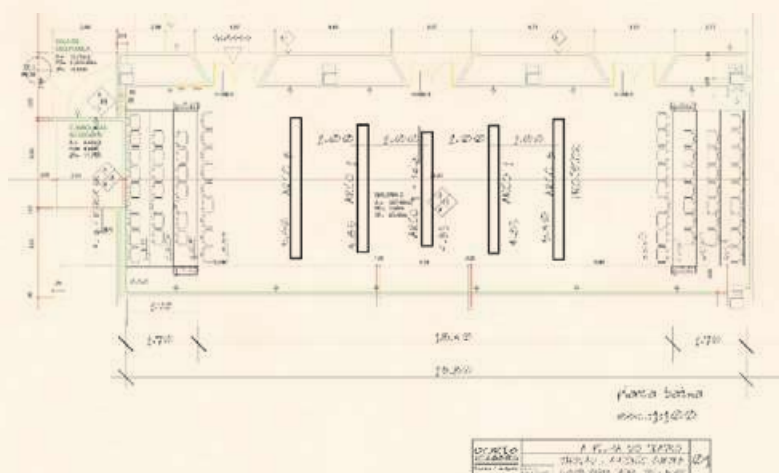
O espetáculo que inaugurou essa nova perspectiva do Pequeno Gesto foi justamente *A filha do teatro*. A partir dessa montagem, o trabalho com os atores sofreu uma grande mudança. Se, antes, eu dedicava algumas horas, sozinho na minha mesa, a preparar as experiências de marcação que seriam feitas no ensaio, agora toda a estrutura do espetáculo era construída junto com eles, que passaram a ter uma participação muito mais efetiva na criação, dialogando comigo de forma mais intensa.

O processo de *A filha do teatro* foi muito prazeroso. Eu abria uma garrafa de vinho e conduzia o ensaio experimentando a movimentação das atrizes que, por sua vez, faziam sugestões que experimentávamos. O resultado foi uma complexa movimentação que acontecia entre duas plateias. Aos poucos, ao longo dos encontros, íamos inserindo elementos em cena: o vídeo, a música, a distribuição das falas (as três atrizes assumiam as falas dos três personagens que integram a peça). Não buscamos uma identificação entre atriz e personagem. Tratamos o texto como um relato, um conto narrado em primeira pessoa pelas atrizes. O texto de Luís Reis já sugeria essa mistura na distribuição das falas dos personagens entre as atrizes, mas resolvemos intensificar essa distribuição procurando deixar claro, desde o início, que as atrizes não iriam representar papéis. Queríamos que, para além da história, que já era absolutamente permeada pela prática teatral, a cena toda se tornasse uma homenagem ao teatro. O espaço teatral era o protagonista da encenação. E o texto deveria ser compreendido como o que ele é: palavra, linguagem, não como a narrativa de um acontecimento. A própria narrativa seria acontecimento.

## A estrutura

Tendo em vista que faríamos uma homenagem ao teatro, Doris trouxe uma primeira provocação: sugeriu que trabalhássemos no espaço com a construção de vários arcos de proscênio. A ideia me agradou principalmente porque não pretendíamos trabalhar num palco à italiana. Se os arcos, tradicionalmente, funcionam como uma moldura da cena à italiana, aqui eles seriam considerados como um elemento cenográfico, deslocados do seu lugar original. Fomos desenvolvendo essa ideia e, ao longo dos ensaios, decidi que teria-

mos duas plateias, uma de frente para a outra. O arco de proscênio foi multiplicado por cinco, e eles foram dispostos ao longo do espaço entre as plateias. Doris propôs que o arco central e os dois que o ladeavam fossem mais estreitos, fazendo uma alusão ao efeito de perspectiva. Me agradou uma outra decorrência dessa estrutura: cada parte da plateia também seria um elemento cênico, na medida em que estaria sendo vista como o fundo da cena pelos espectadores da outra extremidade do espaço. O espetáculo, portanto, se desenvolveu entre essas arquibancadas.



No arco do centro, uma cortina de voal foi o suporte para projeções de um vídeo produzido a partir de elementos usuais no teatro (palco, poltronas, refletores), de imagens que teriam uma relação com o próprio texto (mulheres se beijando, ultrassonografia de um feto, parto, dançarinas espanholas, além do próprio texto e da planta baixa do cenário do espetáculo) e, em muitos momentos, recebia também a projeção ao vivo das atrizes. Explico: todas as atrizes estavam microfônicas e, quando uma falava para a plateia 1, seu microfone era balanceado para a plateia 2. Outra atriz, com uma câmera, capturava a imagem daquela que estava falando, projetando-a, em tempo real, na tela. Ou seja: para a plateia 1 a atriz estava concretamente à sua frente. Mas para a plateia 2, ela era uma imagem virtual e sua voz chegava através do microfone.



A iluminação, embutida na estrutura do cenário, era operada pelas atrizes, às vezes a partir da mesa de luz, outras vezes por meio de interruptores instalados no cenário. Pelo lado de fora das estruturas que formavam os arcos, Binho Schaefer, o *designer* de luz, instalou lâmpadas fluorescentes. Essa luz intensa, que revelava uma espécie de bastidor, contrastava com a luz mais tênue da cena.

As três atrizes operavam todos os aparelhos: música, vídeo, luz e som (microfones e trilha sonora). Usávamos um seletor para alternar as projeções de vídeo e a imagem capturada ao vivo pela câmera. Os microfones eram balanceados para uma plateia ou outra. Tanto a alternância dessas projeções como o balanceamento dos microfones eram controlados pelas atrizes. Na época (2008), era uma paraférria (DVD, mesa de luz, mesa de som, *CD player*, seletor). Hoje bastaria um laptop para realizar essas operações.



No final do espetáculo, a plateia, que já estava em cena concretamente, tem sua imagem projetada na tela. Dessa forma, os espectadores são lançados para o centro do espaço, não restando qualquer dúvida de que fazem parte do espetáculo, tornando-se elementos da cena.



Na última cena, a cortina de voal era aberta e as atrizes se sentavam junto à plateia enquanto o texto era falado em *off*. Nesse momento, as plateias se viam nitidamente e, à sua frente, apenas o espaço vazio entre elas.

Por fim, as atrizes abandonavam a sala e a ideia era que não retornassem para os aplausos. Entretanto uma das atrizes, Viviana Rocha, trouxe uma ideia que finalizava o espetáculo perfeitamente: gravamos a imagem das três atrizes agradecendo e projetamos na cortina que tinha sido fechada momentos antes de elas saírem. Era como se os aplausos da plateia se dirigissem à cena como um todo.

## O labirinto de perspectivas

Tenho por hábito, uma semana antes da estreia, assistir a um “passadão”, sem interrupções e sem fazer anotações. Procuo com esse procedimento, na medida do possível, exercer um olhar crítico buscando encontrar incoerências ou pontos a serem ajustados. Com *A filha do teatro* não foi diferente. Normalmente, na antiga metodologia de ensaios, eu via apenas momentos a serem melhorados tecnicamente, porque, do ponto de vista conceitual, não havia qualquer surpresa. Tudo havia sido milimetricamente pensado e dificilmente haveria alguma incoerência. Mas, dessa vez, num processo no qual estivemos todos mergulhados de forma orgânica, deixando-nos levar pela intuição, foi diferente.

E foi justamente pela maneira como estivemos mergulhados na construção da cena que, ao assistir ao “passadão”, fiquei impressionado com o que vi. Fiquei emocionado porque, enquanto a peça se desenrolava, eu ia percebendo, na encenação, toda uma reflexão cara para mim e que estava muito visível na cena, ali inserida de modo absolutamente intuitivo. Não comecei os ensaios tendo, como ponto de partida, algum contexto teórico. Ele veio no fim.

Muitos anos antes, um ensaio de Octavio Paz<sup>3</sup> sobre a obra de Duchamp *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo*, ou *O grande vidro* tinha se tornado para mim um importante referencial sobre uma característica fundamental da arte contemporânea. Resumindo muito, Paz via na obra de Duchamp três perspectivas superpostas e, ao nos colocarmos na disposição de uma delas, obriga-

---

3 PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2014.

toriamamente as outras duas se tornavam embaçadas, fora de foco.

A primeira perspectiva observada por Paz se dava quando olhávamos, na superfície do vidro, os elementos da colagem colocados sobre ele, ou seja, quando olhávamos para o que era efetivamente a obra construída por Duchamp.



Duchamp pedia que a obra nunca fosse exposta contra a parede, mas no centro da sala de exposições. Assim, a segunda perspectiva era percebida quando olhávamos através do vidro e víamos outras obras, elementos arquitetônicos da sala de exposição, portas, outras pessoas olhando para outras obras, ficando fora de foco a colagem sobre o vidro, percebida na primeira perspectiva.

A terceira perspectiva era percebida quando olhávamos a nossa imagem refletida no vidro, com a colagem, um tanto desfocada, envolvendo-a. Acho que a percepção dessa terceira perspectiva torna a observação de Octavio Paz mais complexa porque une uma leitura estética da obra com uma perspectiva pessoal, ou seja: a obra existe a partir da nossa experiência da obra. Mas isso não torna aquele que olha o elemento mais importante na fruição. Ele não poderia se dimensionar na obra se não houvesse as outras duas perspectivas. Este ensaio me levou a entender que é fundamental que a arte trabalhe sobre essa múltipla possibilidade de sentidos. Que ela abandone

a precisão do discurso para apresentar um discurso possível, precário, porque não atende à ideia de uma comunicação precisa, mas potente ao produzir sentidos, no plural.

A perspectiva renascentista organiza o foco da imagem a partir do ponto de fuga, direcionando o olhar, fazendo com que todos os espectadores percebam exatamente a mesma imagem, ou seja, determinando o discurso a ser comunicado. Hoje, ao contrário, concebo a obra como uma ação que precisa oferecer muitos pontos de fuga. Tantos que o espectador se veja na obrigação de mergulhar naquele universo e decifrá-lo a partir da sua experiência. A obra não deve apenas estar à frente dele para que ele faça uma leitura. Ela deve convidar o espectador a interagir com ela, deve procurar envolvê-lo. A ideia não é confundir o observador, mas produzir uma relação mais real – e o que chamo aqui de ‘realidade’, é uma dimensão que precisa ser compreendida no plural; porque a realidade só pode ser apreendida a partir dos diversos pontos de vista daqueles que a olham. Se a perspectiva renascentista coloca a obra à frente do espectador para que ele, no conforto e na segurança de estar fora dela, possa analisá-la, a partir da concepção contemporânea, como exposta por Paz, a obra precisa convidar o espectador a mergulhar nela para que ele a perceba à sua volta, envolvendo-o.

Octavio Paz não estava sozinho em suas reflexões. Joseph Beuys<sup>4</sup> considera que todo mundo é artista porque a obra é um pensamento sobre a vida e sobre a sociedade. Beuys chama a obra de “escultura social”. Isso significa que a realização artística não está no objeto criado nem naquele que o observa. A obra se encontra entre o objeto e o observador.

---

4 Joseph Heinrich Beuys foi um artista alemão que produziu em vários meios e técnicas, incluindo pintura, escultura, *happening*, *performance*, vídeo e instalação. É considerado um dos mais influentes artistas da segunda metade do século XX.

Mas, voltando à percepção de que o ensaio de Octavio Paz estava na construção de *A filha do teatro*, pude confirmar que construímos uma cena com muitos focos. Eles estavam ali, à disposição do espectador, que poderia concentrar sua atenção apenas na narrativa, mas também poderia passear seu olhar pelo espaço, observando o trabalho da atriz que, em dado momento, estaria operando a luz ou o vídeo, ou olhando a outra atriz, que estava capturando a imagem daquela que falava, ou ainda se concentrando nas imagens projetadas na tela. Uma crítica teatral, conversando comigo após uma sessão, falava exatamente da dificuldade que teve em juntar todos os elementos oferecidos pelo espetáculo, mas que ela – que naquele momento ainda não conseguira elaborar o que tinha achado da montagem – tinha certeza de que todos pareciam interligados. Essa observação, que falava de uma precariedade na comunicação do espetáculo, me agradou bastante. Um espectador perguntou ao entrar na sala e se sentar na plateia: “tem um espelho do outro lado?”

*A filha do teatro*, com seus arcos de proscênio, se tornou um portal para um outro modo de pensar a criação dos espetáculos do Pequeno Gesto. Abriu uma estrada que me levou a compreender as narrativas de Valère Novarina – autor que, depois de *A filha...*, irá se tornar parceiro de três espetáculos – e reiterou minha convicção de que a linguagem, longe de ser ferramenta de comunicação, ou seja, um meio, é, na verdade, a matéria com a qual devemos trabalhar.

*A filha do teatro* teve a importância de me apresentar novas perspectivas que a cena poderia apresentar.

# COM A FILHA NOS BRA ÇOS



# Com a filha nos braços

EDÉLCIO MOSTAÇO<sup>1</sup>

Eu me apaixonei por *A filha do teatro* à primeira leitura, e fui impelido a voltar à direção após mais de vinte anos afastado dessa tarefa, dando aulas de teoria na Universidade do Estado de Santa Catarina-Udesc. Convoquei duas atrizes e professoras do departamento de Artes Cênicas e duas alunas do curso para darem vida àquelas criaturas que, para mim, pareciam saltar das páginas de Luigi Pirandello. *Seis personagens à procura de um autor* e *A verdade de cada um* passaram a povoar minhas fantasias enquanto encenador, associadas a uma inspiradora imagem de Leonardo da Vinci, um croqui de estudo para *A Virgem* e *o Menino com Santa Ana*.

O texto de *A filha do teatro* é composto por nove monólogos para três atrizes que nunca dialogam entre si – a mãe biológica, a adotiva e uma filha – vozes sem nome, sem território, sem outras referências. Elas são atrizes/personagens, como esclarece a rubrica inicial, menos atentas ao conteúdo passado daquilo que viveram e mais preocupadas com a interpretação presente de suas colegas. Elas compartilham vários episódios de suas vidas, mas articulam pontos de vista divergentes sobre os mesmos fatos.

Ou seja, diante de monólogos isolados, o espectador só vai conhe-

---

1 Edélcio Mostaço é professor titular aposentado da Udesc. Pesquisador do CNPq. Seu último livro publicado é *Grafos, escritos nômade sobre a cena*, pelas Edições Virtuais do Teatro do Pequeno Gesto, 2025.

cendo os fatos e suas reverberações junto a cada personagem à medida que vão sendo expostos. Há, desse modo, um “esfriamento” nas relações intersubjetivas entre elas, mas um aquecimento da tensão sensível para a plateia à medida que o desencontro de detalhes e sentimentos de cada figura se apresenta, pois o espectador é obrigado a suspender seu juízo diante das ambiguidades manifestadas. Foi exatamente esse embate performativo que me interessou enquanto encenador, em acordo com o escrito de Luís Reis e sua estrutura de composição, em uma diegese mais rapsódica que dramática.

De modo que não almejei um espetáculo realista, pois imaginava tais criaturas vagando em um palco vazio à procura de uma plateia disposta a ouvi-las, com elas dividir desventuras e alegrias, histórias tão intensas quanto a de inúmeras outras figuras dramáticas. *Woyzeck* e *Yerma*, por exemplo, além das loucas da *Casa de Bernarda Alba*, são lembradas pelo autor. Um atestado de que o teatro vive de si mesmo, de seus filhos e filhas à procura de escritores e atores que queiram retirá-los do limbo das estantes.

Dizendo uma coisa e significando outra, *aliud dicere ac sentias* – escreveu Cícero ao qualificar a ironia em seus tratados de retórica, querendo indicar a malfazeja reviravolta nos destinos quando atos pro-saicos são praticados sem a antevisão do que poderão desencadear.

O emprego recorrente da ironia, em suas muitas acepções, é uma marca de nosso tempo, nesse caso retomada como um *jogo de papéis*, um motor que impulsiona incontáveis obras. Ao se revelarem criaturas de cena, ao se desdobrarem sobre si mesmas, as três mulheres evocam, todo o tempo, a teatralidade de vidas vividas em público, mas em modo sardônico. A única personagem evocada com nome próprio na fábula é Elisa – que nunca aparece em cena – a

companheira da mãe adotiva, uma diretora teatral lésbica. E, sendo a filha uma atriz, novas ironias vincam esse relacionamento: adotada por conveniência, a filha não deixa de desempenhar seu papel nesse engodo familiar, indicando, todo o tempo, a natureza *nepobaby* de seus afetos. Um indisfarçável fio romântico amarra suas vidas com os nós do recalque, o que confere ao entrecho, senão o *overacting* em sua versão operística, ao menos o melodrama em sua versão de angústia.

A mãe biológica exhibe todos os traços da desgraça: ex-atriz pornô que participou de um espetáculo montado pela diretora, ao ficar desempregada vê-se sem condições de criar a filha e passa a viver na casa da encenadora, mas transformada em serviçal, no duplo papel de babá da própria filha e faxineira da casa. Ligando-se a um marginal, coparticipando de um crime, passa longa temporada na cadeia, local onde, não fortuitamente, volta a participar de uma encenação teatral. Os espelhos, como se percebe, não param de ser instalados por Luís Reis em seu jogo de reverberações. A atriz que a interpretou estava efetivamente grávida na ocasião da nossa montagem, o que acrescentou um dado veraz ao universo ilusório.

Divulgação: *A filha do teatro*,  
de Luís Reis, encenação  
de Edélcio Mostaço, 2009.  
Lígia Ferreira.



Divulgação: *A filha do teatro*, de Luís Reis, encenação de Edélcio Mostaço, 2009. Lígia Ferreira, Heloíse Vidor, Cláudia Mussi e Marisa Naspolini.



Integraram o elenco Heloíse Vidor (a mãe adotiva), Marisa Naspolini (a mãe biológica), Lígia Ferreira (a filha) e Cláudia Mussi, a *video-woman* que introduzi no espaço dramático para se imiscuir na cena segundo um roteiro prévio de imagens projetadas em um grande telão ao fundo. A câmera se deslocava pela cena, colhendo os camarins, os bastidores, restos de cenários de antigas montagens, os urdimentos da sala e refletores, objetos aqui e ali, desnudando e tirando partido do ambiente. Bem como captava recortes dos corpos das intérpretes, trechos do texto escrito projetados simultaneamente ao dito em cena, o que fazia com que as atrizes nunca soubessem quando estavam sendo filmadas, tendo de se alternar entre o público e a câmera, que flagrava também, algumas vezes, pessoas do público, introduzindo-as assim no contexto narrativo. Vídeos pré-gravados trouxeram camadas extras de leituras em duas situações: quando a mãe biológica explica como ia ao supermercado tomar iogurte e roubar frutas e no trecho em que a filha evoca como urinou na igreja, este último editado como uma reverberação infinita de imagens.

No espetáculo, anunciado como uma leitura dramática, busquei o despojamento minimalista e um aporte da *performance*, trabalhando com o elenco no limite da não marcação, com o texto parcialmente decorado, as atrizes sentadas bem próximas ao público, em uma interlocução franca e direta a ele dirigida. Melhor dizendo, vários trechos estavam decorados e foram interpretados de fato pelas atrizes, abertas aos estímulos do momento. O caderno na mão era teatrinho, para enganar o público. Para garantir essa espontaneidade performática eu menti para elas dizendo que seria apenas uma leitura dramatizada... o que assegurou, até a estreia ao menos, o frescor das pausas rememorativas, das hesitações de tom, da indispensável concentração para manter a tensão dramática no ponto que eu almejava.

As criaturas foram unificadas através da cor bordô, empregada nos figurinos em diferentes padrões, texturas e modelagens. Mesma cor do vinho que circulava entre elas em uma taça de mão em mão, lembrando a origem dionisíaca do rito teatral. A *videowoman* Cláudia vestia preto, como os *koken* auxiliares do nô, apenas uma sombra se deslocando de lá para cá e guiando a leitura visual da montagem.

No melodrama clássico podem existir dois tipos de monólogos: o recapitulativo e o patético, cada qual ocupando uma função na economia dramática: o primeiro recorda os fatos principais que originaram a situação que entrelaça as personagens para manter informado o espectador sobre suas circunstâncias e o segundo revela a intensidade dos afetos e emoções que afloram nas personagens frente às situações. Em geral, são empregados por diferentes figuras, uma vez que um articula uma função primordialmente épica, enquanto o segundo articula uma função lírica. Em *A filha do teatro* ambas as modalidades surgem mescladas a cada investida das atrizes, ensejando um traçado narrativo complexo e denso.

“Todo mundo é meio Woyzeck, principalmente quando está longe da mãe, sem grana e com uma baita crise de asma”, eis uma frase do texto que desvenda bem sua natureza de ser e não ser. Um conflito hamletiano. Uma declaração pungente de afetos sinceros, mas estribada sobre o paradigma de uma criatura romântica atravessada por traços expressionistas. Mas será Luís Reis apenas um hábil fabricante de jogos de situações? Não. Evidenciando desenvoltura no manejo das vidas que criou, puxando os fios nas horas adequadas e soltando as rédeas nos instantes de crise, ele expõe, com inventividade, generoso perfil de pai – pai de criaturas de teatro, por certo, mas pai zeloso.

Que soube devotar carinho e humanidade a essas vidas crispadas, procurando ouvir-lhes os reclamos da existência, pois a dor humana, sempre plangente, inspira os afetos que correm sobre as duas

Divulgação: *A filha do teatro*, de Luís Reis, encenação de Edélcio Mostaço, 2009. Cláudia Mussi, Heloíse Vidor, Lígia Ferreira e Marisa Napolini.





tábuas e uma paixão que conformam essa fingida sala de parto que é o palco iluminado.

*A filha do teatro* – essa metáfora densa travestida de atriz – clama, todo o tempo, atenção ao suplício de sua crise de identidade. O que faz recordar, ainda uma vez, a cena original: Édipo, o decifrador de enigmas que não enxerga um palmo diante do nariz.

Há um mito subjacente ao texto de Luís Reis: o teatro só dá frutos quando se nutre de sua própria carne. Quando se oferece, generoso, como banquete à plateia, ávida de dramas, voraz consumidora de emoções. Autofágico, o teatro vem se autodevorando há séculos, parecendo inesgotável sua capacidade de recompor-se, mesmo após condições em que parece esgotado. *A filha do teatro* é mais uma prova desse encantamento pela palavra, pelos generosos ângulos abarcados em sua curva dramática.



## *Ficha técnica*

### **A FILHA DO TEATRO**

texto **Luís Reis**

direção **Edélcio Mostaço**

cenografia e figurino **Edélcio Mostaço e equipe**

câmera e vídeos **Cláudia Mussi**

iluminação **Ivo Godóis**

design gráfico **Daniel Olivetto**

produção executiva **Thaís Antônio Carli**

Elenco

1ª atriz **Heloise Vidor**

2ª atriz **Marisa Naspolini**

3ª atriz **Lígia Ferreira**

A woman with dark, curly hair, wearing a grey, long-sleeved dress with a dark patterned scarf, stands on a wooden stool on a stage. She is pointing her right index finger towards the left. The background is dark, and there is a red light source at the bottom right. A large green vertical bar is on the left side of the image, containing the text.

POM  
PAŞ  
FÚN  
BRES

# Pompas fúnebres do salão burguês

ANTONIO CADENGUE<sup>1</sup>

Minha encenação vai para Igor de Almeida, por seu amor ao teatro.

*...vou preparar meus trajes e meus salões para amanhã...*

*é preciso voltar para casa onde tudo,  
não duvidem, será ainda mais falso que aqui.*

Jean Genet, *n'O balcão*

*A filha do teatro* tem como tema principal o próprio teatro, as metamorfoses do ator, o pôr e o tirar as máscaras na consubstanciação do fenômeno cênico. Tecido numa perspectiva metateatral, de tonalidade épica, o texto insere-se numa tradição consolidada no teatro ocidental: a poética da narração, do ator-narrador, na qual o eu épico estabelece uma relação com o espectador, que reconstituirá o que foi dito, numa operação mental em que tornar-se-á produtor/autor.

Estruturada em três atos e nove monólogos, com três atrizes se revezando na interpretação de três personagens, o texto induziu-me a acentuar sua teatralidade, assumindo definitivamente a *troca de papéis* sugerida pelo autor. Todas fazem as três personagens, recebendo o público como se para recepcionar um novo autor, uma nova peça que vão representar dentro de um clima *clean*, porém dionisíaco.

---

1 Antonio Cadengue (1954-2018), criador e diretor da Companhia Teatro de Seraphim, encenou *A filha do teatro* no Recife, em 2007. Este texto foi escrito por ele para o programa do espetáculo.

O espetáculo circunscreve a área de representação e a do público. Uma espécie de arena, onde o público está dentro da cena. Cortinas, uma mesa, um *recamier*, cinzeiros, cigarros, isqueiros, taças e copos, vinho e água. Uma cenografia em alto *design*, em ferro cru, aço. Um figurino em que subjaz a *haute couture*. Uma homenagem à “alta sociedade” que fundou o Teatro Brasileiro Moderno: do Teatro de Amadores de Pernambuco ao Teatro Brasileiro de Comédia e, especialmente, a Cacilda Becker e seus “Salões”.

Portanto, a encenação é um “Salão” regado a vinho, perfume e alta costura. **Tudo entre o ser e o parecer.** Ou, como diria Fátima Saadi, “o salão como metáfora da alma humana, dilacerada entre pulsões e controles racionalmente impostos”, em sua análise de *Le fils naturel*, de Denis Diderot. Na realização do espetáculo, tudo se encaixou como luva, como se tudo já estivesse pronto. É verdade que anos de convivência com Pirandello, Genet e Shakespeare calçaram-me e encontrei uma peça à altura de minhas ambições e contradições internas. Lembrei-me de Hermilo Borba Filho: “Nós, eruditos, somos uns bichos diferentes.” Pois bem, estamos fazendo o teatro que sabemos fazer. Ou soubemos fazer. Aqui, a sociedade dá-se a ver em todas as suas contradições. Daí *o bem, o bom, o belo* e seus avessos.

Foto de Hans von Manteuffel: *A filha do teatro*, de Luís Reis, encenação de Antonio Cadengue, 2007. Cristina Romeiro e Marilena Breda.



O espetáculo foi concebido como um espaço onde se congregam espectadores e atrizes, numa relação em que o texto é o elemento estrutural com *palco & plateia* intimamente vinculados, em que a interpretação das atrizes – Marilena Breda, Cristina Romeiro e Lúcia Machado – reverbera esta proximidade. A neutralidade pretendida não se distancia da ideia de um ambiente onde a palavra se oculte. Remete a uma ambiência teatral onde elementos cênicos são, ao longo do espetáculo, empregados não só para ritualizar os jogos teatrais em si, mas também para que o diálogo entre atrizes e público se estabeleça em forma plena. Não há diálogo entre as personagens, mas monólogos, portanto, a relação *dialógica* se dá entre as atrizes e os espectadores, seus interlocutores reais; embora aqui e ali elas construam *artifícios polifônicos* entre elas mesmas no jogo da *metateatralidade*. O figurino completa e traduz a intenção maior da encenação: atrizes-anfitriãs recebem em sua casa, o teatro, para contar aos visitantes uma estória. Até sentirão o sabor do vinho. Sentirão que, talvez, faça algum sentido sair de casa para, numa outra casa, ressignificar o mundo. E, assim, ressignificar o teatro. E, neste, a ressignificação do ser humano. A luz atua como recorte desses vários signos entrelaçados. E o som assegura o tônus da peça, especialmente pela música de Marco Padilha que se incorporou à textura da cena e acabou por se tornar um enclave de todas as outras composições que permeiam o espetáculo, a exemplo de Górecki, Pierre Henry, Leo Kupper, Lou Reed, Gabriel Fauré, Ragnar Grippe. Além destes compositores, a presença das *valsas para fagote (e de uma das invenções para três fagotes)*, de Francisco Mignone, organizou os eixos básicos da personagem da Mãe, dando-lhe densidade e leveza, desdramatizando-a e, ao mesmo tempo, dando-lhe um sopro de vida, numa vida configurada em aço. Tudo nesta sonoplastia (*ou poderíamos chamá-la de trilha sonora? Ou de música para cena?*) requer pontos de escuta em função das várias sobreposições dos elementos que constituem a arquitetura dramático-espacial da encenação.

(Não passaria tudo isso de uma abstração? Ou seria mais um obscuro signo que persigo há tempos, e que quase ninguém viu, de um incerto *Verfremdungseffekt*? Os “estranhamentos” me atraem, sobretudo quando distendidos sobre as tábuas do palco. Vozes. Silêncios. Ambiguidades.)

Esta peça deu-me a oportunidade de experimentar o espanto perante minhas próprias ideias, e de assumi-las entre a empatia e a distanciação. Eis o *método*, eis a *ostentação da tetralidade*, eis meu diálogo com *anjos com quem ninguém conversa*.

*Enfim, um funeral para um teatro e para um público que, talvez, nem mais existam: puros fantasmas que devolvo ao mundo e à minha própria imaginação. Tudo passível de ver, rever, desconstruir. Em cena, o possível. E nem imaginem quanta dor neste parto! Eis-me!*



Foto de Hans von Manteuffel: *A filha do teatro*, de Luís Reis, encenação de Antonio Cadengue, 2007. Lúcia Machado e Marilena Breda.

Foto de Hans von Manteuffel:  
*A filha do teatro*, de Luís Reis,  
encenação de Antonio Cadengue,  
2007. Cristina Romeiro.



Duas ou três coisas devo ainda dizer sobre a interpretação das atrizes: primeiro que trabalhamos todas as personagens em suas idiosincrasias e depois cada uma delas, ao seu modo próprio, trouxe dados relevantes na construção da Diretora, da Mãe e da Filha. Entrecruzamos vários dados e pinçamos o que havia de significativo em cada uma delas para nossa encenação, sem perda da criação de cada uma das intérpretes.

Mas como método de fustigá-las, coloquei à disposição do elenco filmes os mais diversos, que poderiam, de alguma maneira, iluminá-las e também ao seu trabalho. Afinal, durante o espetáculo elas assistem umas às outras. E, vendo estes filmes, havia a possibilidade de assistirem a grandes atrizes atuando em situações que, de alguma forma, remetiam aos seus papéis.

Construção e desconstrução de movimentos, gestos e falas foram a tônica principal para corporificar a desdramatização do texto. **Mas cada uma delas tem sua ária, como as grandes solistas de Ópera.** A moldura contextual dos vários fragmentos, partiturizados no texto num trabalho conjunto de encenação com as atrizes, apontaria para um experimento vivo entre *razão & emoção*, num jogo próximo da esquizofrenia que elas não levaram ao pé da letra, e com razão.

Tive que efetuar muitas subtrações até o desenlace final. Embora precisasse que elas fossem mais *super-marionetes* – coisa que nunca se pretenderam – para virem a usufruir da sacralidade dos *atores-santos*. Nem sempre consegui. Mas as atitudes físicas e psíquicas de cada uma delas foram consequência das várias maneiras de reverem a si mesmas, inclusive através das atrizes de cinema, que deveriam persegui-las como fantasmas. O texto de Luís Augusto Reis tem muitas nuances e foi preciso realçar muitas delas para a compreensão do recorte que eu fizera: as atrizes não são, simplesmente, porta-vozes do dramaturgo, o papel delas foi de reconfigurar estas *figuras de letras criadas pelo autor*, de recriá-las, dando-lhes uma vida insuspeitada.

Quanto ao espaço e à iluminação mais uma ou duas palavras: o Teatro Hermilo Borba Filho nasceu sob a égide da experimentação do espaço cênico que explodiu na Modernidade o palco à italiana. Aqui demorou a chegar. Para que se inaugurasse efetivamente o Teatro Hermilo Borba Filho levou-se, sei lá, quinze anos. Mas eu e Beto Diniz – com todo o cabotinismo do mundo, agora me apresento – estamos na origem desse fato, com as bênçãos do então presidente da Fundação de Cultura da Cidade do Recife, Jomard Muniz de Britto. Uma vez deposto, vimos o preço que foi pago por aquele espaço experimental de teatro. Amargamos todos o silêncio em que ele foi colocado. Bem, governos depois descobriram que tinham uma joia para concluir, embora o tenham feito sem muita transparência ou diálogo, e cheio de armadilhas, onde um bem público estava (ou ainda está?) à beira de **ser privado**. OLHO NELES!

Com Teixeira Coelho, concordávamos quando dizia em seu livro *Uma outra cena*, transcrito no programa que abriria o espaço, àquela época. CENTRO EXPERIMENTAL TEATRO APOLO (CETA):

[...] trata-se de uma cena restrita, e não deve haver nenhuma ilusão, desespero ou remorso, nenhuma consciência pesada por propor, defender e praticar essa cena restrita. Antes de mais nada, inexistente qualquer direito de esperar que todo mundo se interesse pelo teatro; existe menos ainda o direito de impor ou de simplesmente querer levar o teatro, especialmente esse teatro, a todo mundo. Particularmente quando se pensa em Brasil, sem nenhuma tradição significativa de teatro (por falar nisso, sem nenhuma tradição de muita outra coisa equivalente). Não há porque impor a prática do teatro e, menos ainda, desse teatro.

Esta era a espinha dorsal para a realização daquele projeto. Esperávamos que o surgimento daquele espaço desse vez a uma nova cena, um novo ator, um novo espectador. Enfim, uma casa de espetáculos que poderia abrigar uma produção estética e uma discussão teórica de alto nível, em patamares pouco comuns na cidade. Mas também um espaço **MODELÁVEL**, para que cada cena pudesse ser única. Daí não ser este **LUGAR** um espaço à italiana. Lógico que reveberavam as experiências polonesas de Jerzy Grotowski em Wrocław (o sonho de um teatro laboratório entre a pedagogia e a criação) e do francês Théâtre du Soleil, em Vincennes. Para os que sonhávamos com este novo teatro, este novo espaço, esta nova cena, o CETA seria como uma Cartoucherie, ao nosso modo.

Agora, *A filha do teatro* utiliza-se de algumas das potencialidades do espaço que, por razões várias, tem sido usado quase sempre como um palco à italiana. Incompreensivelmente. Mantive o espaço como “cena restrita”, sem “desespero ou remorso”. Ninguém é obrigado a gostar deste tipo de teatro. Mas ele **TAMBÉM** existe.

Foto de Hans von Manteuffel: *A filha do teatro*, de Luís Reis, encenação de Antonio Cadengue, 2007. Lúcia Machado e Marilena Breda.



A cenografia, de Otto Neuschwander, homenageia a ideia inicial do espaço concebido por Beto Diniz: espaço aberto a qualquer encenação, até mesmo à italiana, mas não restrito a ela (por isso a cena italiana estaria no Teatro Apolo, enquanto, no **CETA**, estariam as produções ditas experimentais); espaço **modulável** a qualquer **invenção**, dentro dos limites do próprio espaço. Daí que a cenografia acentuou ainda mais a teatralidade do **THBF** que dá-se a ver nu, solto, confortável. E, especialmente belo.

Beleza que se estende aos móveis da cenografia, em *design* sofisticado, com tapetes vermelhos a revalorizá-los numa quase intertextualidade com os móveis de Bob Wilson. Os figurinos de Aníbal Santiago vêm a completar este desenho cênico em que se agregam ainda a interpretação das atrizes, a sonoplastia que compõe uma *paisagem sonora* em sintonia e, por vezes, em dissonância discreta com os demais elementos cênicos como os copos, a jarra de água, as taças, o vinho, a água, os cigarros, os isqueiros, o balde de gelo e o pano que mantém a borda da garrafa seca. Mas é a iluminação de Sávio Uchôa o coroamento desta encenação que recorta os diversos detalhes do texto, dos objetos, das figuras. **Por uma poética do cinema no teatro**, em simbiose, em contrastes: sem câmeras e com muitos *closes*, planos gerais decupagens, edições.

A intersecção destes vários elementos aponta para outras leituras de que o prosaísmo desta preleção não consegue dar conta. São várias as enunciações, várias camadas que se entrecruzam sublinhando uma identidade minha enquanto encenador e do espaço cênico do Teatro Hermilo Borba Filho, tal como um dia foi pensado. E numa destas camadas, estão as falas, as dores, do autor e de suas personagens, ajustadas sob minha obsessão pela beleza, nem sempre exprimida, mas forçosamente encenante. No entanto, sem Cláudio

Lira, meu assistente de direção, confesso que não poderíamos ter chegado ao patamar da qualidade que atingimos.

**EIS O MÉTODO:** à revelia dos atores – que, por mais que um encenador lhes dê subsídios, nem sempre são receptivos, por vezes são reticentes, quando não cheios de armadilhas para fazerem do **jeito que querem e como querem** – construo uma cena que, por sua organicidade, pela reordenação da linguagem mesma, as estradas são muitas, mas, ao mesmo tempo se abrem em poucas saídas, só permitirá aos atores vislumbrarem o infinito se se derem ao que está enunciado desde o início da encenação. Do contrário, parecerão destoantes, porque foram incapazes de superar, de cometerem “alta traição” ao Mestre. “Alta traição”, termo que Grotowski usou para definir os verdadeiros discípulos de Stanislávski e que nos serve aqui como alerta a um outro princípio do autor de *Minha vida na arte*: a **imaginação e sua ativação a partir dos pressupostos da encenação**.

Foto de Hans von Manteuffel: *A filha do teatro*, de Luís Reis, encenação de Antonio Cadengue, 2007. Lúcia Machado.





Sem confrontos, apenas com a criatividade solta a partir do *texto segundo* – **o da encenação** – por onde devem guiar seus passos, sua verdadeira criação. Do contrário, tornam-se pura e simplesmente o que Grotowski chamava de atores-cortesãos: os que querem agradar à plateia e não ao teatro em si, teatro como forma de conhecimento pessoal, social e político. Assim tenho construído, ao longo de meus mais de 30 anos de teatro, minha maneira de reler o mundo pelo teatro e vice-versa. *A filha do teatro* é a justaposição de toda uma carreira, enquanto encenador que se iniciou em 1975, e que prenuncia um fim, um começo, uma pausa, um interregno, ou um *continuum* **DO TEATRO EM MIM.**


Aprendi com o poema de Carlos Drummond de Andrade que é *“Inútil você resistir / ou mesmo suicidar-se.”* Por isso continuo *“o grito que ninguém ouviu no teatro e as luzes todas se apagam.”* Mesmo assim, tenho diante de mim, como guia, um poema do mesmo Drummond, que norteou todo este nosso projeto, **CASTIDADE**:

O perdido caminho, a perdida estrela  
que ficou lá longe, que ficou no alto,  
surgiu novamente, brilhou novamente  
como o caminho único, a solitária estrela.

Não me arrependo do pecado triste  
que sujou minha carne, suja toda carne.  
O caminho é tão claro, a estrela tão larga,  
os dois brilham tanto que me apago neles.

Mas certamente pecarei de novo  
(a estrela cala-se, o caminho perde-se),  
pecarei com humildade, serei vil e pobre,  
terei pena de mim e me perdoarei.

De novo a estrela brilhará, mostrando  
o perdido caminho da perdida inocência.  
E eu irei pequenino, irei luminoso  
conversando anjos que ninguém conversa.

A photograph of three women in a wine cellar, each holding a glass of red wine. They are standing in front of a brick wall with a warm, reddish glow. The woman on the left is smiling and looking towards the camera. The woman in the center is also smiling and looking towards the camera. The woman on the right is looking slightly to the side.

## Ficha técnica

### A FILHA DO TEATRO

texto **Luís Reis**

adaptação/sonoplastia/encenação **Antonio Cadengue**

cenografia **Otto Neuenschwander**

vídeo/direção de fotografia **Edmar Falcão**

figurino **Aníbal Santiago**

visagismo **Ivan Dantas**

iluminação **Sávio Uchôa**

fotografia **Hans von Manteuffel**

diretor assistente **Cláudio Lira**

edição/tratamento sonoro **Fernando Lobo**

produção executiva **Antonio Cadengue, Aníbal Santiago, Manoel**

**Carlos de Araújo, Hilton Azevedo, Tadeu Gondim**

administração **Eliane Cândida**

realização **Cia. Teatro De Seraphim**

Elenco

1ª atriz **Marilena Breda**

2ª atriz **Cristina Romeiro**

3ª atriz **Lúcia Machado**

atriz coringa **Zuleica Ferreira**

voz Yerma **Geninha da Rosa Borges**

vozes *Santo Anjo do Senhor* **André Brasileiro, André Cavendish,**

**Antonio Cadengue, Cláudio Lira, Tadeu Gondim**

The logo for Teatro do Pequeno Gesto is a white circular emblem. The text "teatro do pequenoGesto" is written in a lowercase, sans-serif font along the top inner edge of the circle. The text "TEXTOS ENCENADOS" is written in a similar font along the bottom inner edge of the circle. The background of the entire page is a dark, grainy photograph of a theater stage with a large projection of a woman's face.

teatro do  
pequenoGesto

TEXTOS ENCENADOS

*A filha do teatro*, de Luís Reis, vencedora do Prêmio Funarte de Dramaturgia de 2003, foi montada em 2008 pelo Teatro do Pequeno Gesto, em adaptação de Antonio Guedes e Fátima Saadi. Neste volume, o terceiro da coleção **Textos encenados**, publicamos a versão dirigida por Antonio Guedes, um texto dele sobre sua montagem, além de estudos de Edélcio Mostaçó e Antonio Cadengue, que dirigiram a peça respectivamente em Florianópolis (2009) e no Recife (2007). Abrindo o volume, uma apresentação de Luís Reis para seu texto.

*A filha do teatro* do Pequeno Gesto estreou em 2008 no Sesc Copacabana. Em 2009, foi convidada a participar do Festival Janeiro de Grandes Espetáculos, no Recife e, em abril, realizou mais uma temporada no Rio, numa galeria de arte da Caixa Cultural. Em 2012, apresentou-se no Sesc Belenzinho, em São Paulo.

Além da aba **Para a cena**, as Edições Virtuais publicam **Sobre a cena**, coleção de livros sobre a arte teatral. E estão on-line, também para download gratuito, como todas as publicações do site, os 31 números da revista *Folhetim* Teatro do Pequeno Gesto, editada entre 1998 e 2013.