

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA



Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

**O METATEATRO DE RENATO RUSSO –
Dramaturgo solitário**

Diego Chehin Ponce de Leon

Agosto
2018

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

**O METATEATRO DE RENATO RUSSO –
Dramaturgo solitário**

Diego Chehin Ponce de Leon

Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas. Orientador: Professor Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz – PPG-Artes Cênicas/UnB.

Agosto
2018

PP792m Ponce de Leon , Diego Chehin
O metateatro de Renato Russo: dramaturgo solitário /
Diego Chehin Ponce de Leon ; orientador Fernando Antônio
Pinheiro Villar . -- Brasília, 2018.
114 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas) --
Universidade de Brasília, 2018.

1. Renato Russo. 2. Dramaturgia. 3. Metateatro. 4.
Brasília. 5. Metalinguagem . I. Villar , Fernando Antônio
Pinheiro , orient. II. Título.

Diego Chehin Ponce de Leon

**O METATEATRO DE RENATO RUSSO –
Dramaturgo solitário**

Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas. Orientador: Professor Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz – PPG-Artes Cênicas/UnB.

Dissertação aprovada pela banca examinadora em 15 de agosto de 2018

Banca examinadora

Orientador: Professor Doutor Fernando Villar (PPGCEN/UnB)

Membro interno: Professora Doutora Luciana Hartmann (PPGCEN/UnB)

Membro externo: Professor Doutor Renato Vasconcellos (PPGMUS/UnB)

Suplente: Professora Doutora Alice Stefânia Curi (PPGCEN/UnB)

Ao Renato.

"A verdade, meu amor, mora n'um poço
É Pilatos lá na Bíblia quem nos diz
E também faleceu por ter pescoço
O inventor da guilhotina, de Paris."

-NOEL ROSA, 1934.

"Dreamers often lie."

-MERCUTIO to ROMEO, W.S.

"Nunca dirás, venham bons ventos ou maus,
Que tiveste amizade maior que a minha."

-OCEANO para PROMETEU,
Aeschylus, c. 525 - 456 A.C

"Dê carne aos pobres.
Mate um burguês."

-GRAFFITI ANÔNIMO, Brasília,
1982, Asa Sul.

"O mundo é um samba em que eu danço
Sem nunca sair do meu trilho
Vou cantando o teu nome sem descanso
Pois do meu samba tu és o estribilho."

- NOEL ROSA, 1932.

(em homenagem à Morena)

"If music be the food of love, play on."

- DUKE ORSINO to CURIO, W.S.

(em homenagem ao Fernando Villar)

"O sábio que se faz de ingênuo,
muita vez realiza melhor seus propósitos."

- OCEANO para PROMETEU,

Aeschylus, c. 525 - 456 A.C

(em homenagem ao Dom)

"Mais amor, por favor."

- GRAFFITTI ANÔNIMO, Brasília,

2017, Asa Sul.

(em homenagem à Mel)

RESUMO

Esta pesquisa investiga Renato Russo (1960-1996) como dramaturgo, faceta até então inédita do músico, poeta, *rock star* e líder da banda Legião Urbana. A dissertação apresenta a peça *A verdadeira desorganização do desespero*, escrita por Russo em setembro de 1982 e desconhecida do grande público por ter sido engavetada por 31 anos, e consequentemente jamais montada. A peça foi trazida à tona pela primeira vez em uma série de reportagens escrita por este pesquisador no jornal *Correio Braziliense*, em 2013. Esta investigação desdobra e analisa elementos do metateatro como hipotética ferramenta principal e de maior recorrência na dramaturgia de *A verdadeira desorganização do desespero*. A metodologia de abordagem dialoga com a cartografia, o estudo de caso e o trabalho de campo, dentro do recorte e objetos selecionados do metateatro, que traz a intervenção da personagem Carmela Veloso de Beauvoir – construída e motivada por esta pesquisa – para propor uma interferência performativa e metalinguística ao longo de todo o material, dividido em três partes principais. No primeiro capítulo, a pesquisa retrata uma breve perspectiva histórica da cena teatral brasiliense no final da década de 1970 e primeiros anos da década seguinte, para estabelecer um marco contextual do período no qual Renato teve maior contato com o teatro produzido em Brasília e reconstruir seus primeiros passos na prática da linguagem teatral. O segundo capítulo examina o marco conceitual do metateatro, enquanto o terceiro e último capítulo apura os achados do laboratório prático instigado pela primeira leitura dramática da peça de Renato Russo, promovida por este pesquisador em 2017, com alunos do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, de forma a permitir esta investigação sobre a metateatralidade de Renato Russo, assim como favorecer um olhar crítico sobre o material jamais encenado.

Palavras-chave: Renato Russo, Metateatro, Dramaturgo, Brasília.

ABSTRACT

This research investigates Renato Russo (1960 – 1996) as a playwright, an unknown side of him, widely recognized as a musician, poet, rock star and lead singer of the band Legião Urbana. The dissertation presents the play *A verdadeira desorganização do desespero* (The true disorganization of despair), written by Renato Russo in September, 1982 and unknown to the general public, as it had been shelved for 31 years, and consequently never staged. The play was brought up to the public eye, for the first time, throughout a series of articles written by this researcher and published in *Correio Braziliense*, in 2013. This investigation unfolds and analyzes elements from metatheatre as hypothetical main and most recurrent tool in the dramaturgy of *A verdadeira desorganização do desespero*. The methodology of approach dialogues with cartography, the study case and the field work, within the scope and selected matters of metatheatre, which brings out the character Carmela Veloso de Beauvoir – framed and motivated by this research – to propose a metalinguistic and performative interference throughout the material. In the first chapter, the research portrays a brief historical perspective of the theatre panorama in the end of the 1970's and the first years of the following decade, to establish a contextual framework of the period in which Renato had a greater contact with the theatre produced in Brasília and to rebuild his first steps in the practice of theatrical language. The second chapter examines the conceptual framework of metatheatre, while the third and final chapter scans the findings of the practical laboratory instigated by the first dramatic reading of Renato Russo's play, promoted by this researcher in 2017, with students from the Department of Performing Arts of the University of Brasília, in order to allow this investigation on the metatheatry of Renato Russo, as well as to favor a critical eye on the never staged material.

Key-words: Renato Russo, Metatheatre, Playwright, Brasília.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Trecho da peça de Renato Russo.....	p.35
Figura 2 – Trecho da cópia de Sandra Mello da peça <i>The real inspector hound</i>	p.46
Figura 3 – Renato no aniversário de Sandra Mello.....	p.47
Figura 4 – Programa do espetáculo <i>The real inspector hound</i>	p.49
Figura 5 – Trecho da peça de Renato Russo.....	p.60
Figura 6 – Trecho da peça de Renato Russo.....	p.75
Figura 7 – Trecho da peça de Renato Russo.....	p.76
Figura 8 – Trecho da peça de Renato Russo.....	p.76
Figura 9 – Trecho da peça de Renato Russo.....	p.77
Figura 10 – Trecho da peça de Renato Russo.....	p.77
Figura 11 – Trecho da peça de Renato Russo.....	p.78
Figura 12 – Trecho da peça de Renato Russo.....	p.78
Figura 13 – Trecho da peça de Renato Russo.....	p.79
Figura 14 – Cartaz anunciando a leitura dramática.....	p.86
Figura 15 – Apresentação da leitura dramática.....	p.91
Figura 16 – Apresentação da leitura dramática.....	p.92
Figura 17 – Apresentação da leitura dramática.....	p.96

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
PRÓLOGO.....	30
CAPÍTULO 1 – RENATO TEATRAL.....	36
1.1. <i>Bastava querer fazer – Notas sobre o teatro em Brasília nos anos 70 e 80</i>	37
1.2. Antes de 1978: o leitor	43
1.3. Entre 1978 – 1980: surge o ator	44
1.4. Entre 1981 – 1982: <i>O último rango</i>	49
1.5. O ano de 1982: a peça	52
1.6. Pós-1982: Renato dramatizado.....	55
1.7. O personagem Renato.....	57
CAPÍTULO 2 – O METATEATRO DE RENATO RUSSO.....	60
2.1. Metalinguagem e metateatro	61
2.2. Provocações iniciais metateatrais a partir do olhar externo	69
2.3. A verdadeira organização da caneta azul	72
2.4. Hornby sobre Renato: metateatral.....	74
CAPÍTULO 3 – O DRAMA DA LEITURA DRAMÁTICA DE <i>A VERDADEIRA DESORGANIZAÇÃO DO DESESPERO</i>	81
3.1. Traços cartográficos: a busca por uma metodologia própria.....	81
3.2. Parâmetros metodológicos na organização do desespero.....	84
3.3. Ensaios, encontros e devaneios metateatrais.....	87
3.4. Metateatralizando: uma tentativa.....	89
3.5. O crítico recebe as críticas.....	91
3.6. A espectadora Carmela.....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	104
ANEXOS	107

INTRODUÇÃO

Aos 18 anos, Renato Manfredini Júnior (1960 – 1996) já tinha escrito algumas canções, embora elas jamais tivessem transgredido uma roda de violão. Depois de uma infância no Rio de Janeiro e alguns anos em Nova York, Renato desbravou Brasília desde cedo, ainda nos anos 1970, quando desembarca na capital federal com a família. Só sairia na década seguinte, depois de gravar o primeiro disco com a Legião Urbana e invadir as rádios de todo o país. Dali em diante, a trajetória ganha uma narrativa hiperbólica, mas real, até que o músico e compositor se tornasse um dos maiores nomes da cultura nacional e morresse, em 1996, como “o poeta do rock nacional”.

Ao longo dos 14 anos de estrada, a Legião Urbana vendeu 25 milhões de discos, mais do que qualquer outro nome do gênero no Brasil. A banda alcança ares de religião, com direito a seguidores – os autoaclamados legionários – e um líder messiânico que atende pelo nome de Renato Russo. Mesmo hoje, mais de duas décadas após a morte do “filho da revolução”, Renato ainda estampa camisetas e continua a tocar nas rodas. Só que não é mais ele a empunhar o violão. Meninos e meninas, a cada nova geração, seguem cantando que ainda são tão jovens, declamando a história de João de Santo Cristo e escutando as canções do disco solo de Renato durante as aulinhas de inglês.

Não à toa, quando a biografia *Somos tão jovens* chega ao cinema em 2013, o longa leva mais de 1 milhão de pessoas às salas de projeção, exatamente como faria a versão cinematográfica de *Faroeste caboclo*, também de 2013, ou ainda a história de Eduardo e Mônica, que ganha as telas em 2019. Renato ainda reverbera. Desde 1982, quando a Legião faz a primeira apresentação. Na verdade, ele também deu o que falar quando saiu cantando por aí empossado do violão e se autointitulando Trovador Solitário. Ou antes ainda, na primeira tentativa de banda, o Aborto Elétrico, que costuma ser apontado como o capítulo inicial do longo e bem-sucedido caminho que Renato percorreria.

Talvez, em termos musicais, possamos de fato compreender o Aborto como prenúncio do que estava por vir. Mas, artisticamente, há um prefácio nessa jornada que geralmente acaba negligenciado. Antes do Aborto, veio o ator. “Vale lembrar que ele pisa no palco pela primeira vez como ator, não como cantor”, enfatiza o biógrafo Carlos Marcelo, que assina o livro *Renato Russo – O filho da revolução* (2009), em depoimento para este autor em 13 de junho de 2017.

E, antes da Legião, veio *A verdadeira desorganização do desespero*, peça de teatro escrita por Renato em 1982, mas somente revelada ao público em 2013. A única peça de teatro escrita por Renato, nos moldes de *A pecadora queimada e os anjos harmoniosos* de Clarice Lispector, que se aventurou pela dramaturgia apenas uma vez, em 1948.

Entre dissertações e teses em torno do músico Renato, ou ainda em volta do poeta (a exemplo de *Temos nosso próprio tempo – Modernidade – Uma leitura das composições de Renato Russo* [2014, UFG], de Cristiano Vinicius de Oliveira Gomes; *O pessimismo como um devir: uma poética dos anos oitenta* [2011, UFSC], de Jânio Tomé Matias de Ávila; ou ainda *A poética do cotidiano em Renato Russo: a letra e a música como resistência e contestação* [2011, PUC-SP], de Elisângela Maria Ozório), jamais se debateu no meio acadêmico o lado teatral de Renato Russo. Pouco se debateu na imprensa ou em qualquer outro meio essa esfera do artista, inclusive.

Mesmo entre os legionários, há muitos que desconhecem a faceta. Pois o cantor e compositor também assina como dramaturgo. *A verdadeira desorganização do desespero* acabou por jogar luz sobre a perspectiva teatral de Renato Russo, que ultrapassa a peça. Mas é com a descoberta do texto que o Renato cênico começa a tomar forma pela primeira vez.

Seja por afinidade, interesse pessoal ou relação íntima com a obra, tornei-me setorista da Legião Urbana e do Renato Russo na editoria de Cultura do *Correio Braziliense*, principal veículo impresso de comunicação da capital federal, onde, além de desempenhar a função de repórter, também exerci o papel de crítico de teatro por cinco anos, entre 2012 e 2017. Em vez de simplesmente repetir os conhecidos relatos e o histórico da banda e do compositor, passei a estudá-los, dissecá-los, em uma tentativa de compreender a comoção em torno do grupo e, principalmente, decifrar a figura mítica do poeta e compositor Renato Russo. Aos poucos, estreitei relações com fontes, amigos, familiares e me vi diante de um material rico em imagens desconhecidas, revelações, depoimentos inéditos e inusitados. O artista Renato Russo foi se descontruindo enquanto Renato Manfredini Júnior demonstrava cada vez mais voz e contundência.

Eventualmente, novas fontes, histórias, provocações surgiram e acabaram resultando em longas e sucessivas matérias (algumas com ampla repercussão, como da minha passagem pelo apartamento de Renato no Rio de Janeiro, onde ele morreria em

1996), o que me auxiliou a estabelecer um canal aberto de troca com amigos e fontes próximas. A intimidade com a figura de Renato era tamanha que o jornal chegou a me pautar a escrever uma entrevista imaginária com o líder da Legião Urbana. E assim foi feito no domingo de 7 de junho de 2013, em uma página inteira do caderno de cultura (Anexo 1).

Graças a esse vasto material veiculado no *Correio Braziliense*, foram-me confiadas 39 páginas sobre as quais mal se sabia a respeito, entregues por Zé Renato Martins, um amigo e parceiro da adolescência de Renato Russo. O encontro foi orquestrado pelo editor do caderno de cultura, José Carlos Vieira. O ano era 2012 e eu mal sabia que o que ele tinha em mãos iria me levar a este projeto, bons anos depois.

“Há 30 anos, tenho essas folhas. Finalmente, fico à vontade para compartilhá-las”, Zé Renato me contou em nosso encontro inaugural. Logo na primeira página, pude ler: “*A verdadeira desorganização do desespero* por Renato Russo. Brasília, setembro 1982”. Estava diante da peça de teatro escrita pelo líder da Legião Urbana.

Quase cinco anos depois daquela entrega, Zé Renato fala com mais tranquilidade sobre o episódio. À época, de forma a evitar qualquer suspeita de autopromoção e impedindo que o foco do rico material fosse desviado, Zé preferiu não se identificar publicamente na série especial de reportagem que eu publicaria em seguida. Em uma nova conversa, de maneira a colaborar com a pesquisa, Zé Renato não se opôs à revelação de que teria sido a fonte primária das matérias.

“Eu o conheci em 1979. Eu estava com 14 anos e ele era um pouco mais velho. Estava a caminho de um forró na UnB com um amigo que insistiu em passar na Colina (quadra residencial de professores da universidade) para ver a namorada”, conta Zé Renato, também em entrevista a este autor em junho de 2017, nesta capital. “O Renato, que ainda não tinha nada de Russo, sai de trás de um carro, debaixo do bloco A, me olha, arregala e diz: ‘Qual o seu signo?’. Ali, a amizade começa”, completa o amigo, que foi logo apresentado à obsessão que Renato Russo nutria em torno da astrologia.

A afinidade maior, no entanto, desenvolve-se por conta das inquietações em torno da sexualidade. Enquanto Zé Renato ainda se descobria, o Manfredini já tinha dado passos mais longos no assunto, até por ser mais velho. “Foi algo ritualístico conhecê-lo, um rito de passagem. Eu larguei a infância e abri os olhos ali. O que nos

aproximou foi a descoberta intrínseca de que gostávamos de ‘meninos’”, recorda Zé, que brinca ao dizer que não se recorda muito de “meninas” nessa história.

Em plena ditadura, em tempos de censura e repressão, “gostar de meninos” não era algo que pudesse ser propagado sem considerar as consequências. Em 2018, o cenário não se difere tanto, vale ressaltar. Nas palavras do próprio Zé Renato: “Apesar do ambiente *rock and roll*, não era fácil falar sobre isso. Eu usava uma camiseta com ‘liberdade sexual’ escrito, o que era motivo para apanhar naquele momento”. A abertura entre ele e Renato Russo foi justamente o que tanto os uniu. “Eu e ele podíamos debater o assunto abertamente, o que era muito libertador” (2017).

Não foi de se estranhar quando Zé recebeu das mãos de Renato Russo uma cópia de *A verdadeira desorganização do desespero*. Três décadas depois, Zé deixou a cópia na sede do *Correio Braziliense*. “Eu não poderia largar isso na gaveta. Meu pai me aconselhou a entregar. O Renato me confiou aquele material. Já pensou se algo acontece comigo e ninguém tem acesso a esse material?” afirma Zé, que passou mais de duas décadas fora do Brasil trabalhando como produtor. “Era minha responsabilidade levar isso adiante” (2017).

No primeiro momento, a minha preocupação principal foi legitimar as 39 páginas. A pesquisa digital pouco me ofereceu sobre aquela incursão dramaturgic. Os raros registros apontavam para uma exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil em 2004, em Brasília, intitulada *Renato Russo Manfredini Jr.*, onde, entre vários objetos pessoais de Renato, foi exposta a capa da peça. E nada mais. Em um segundo instante, constatou-se uma citação ao texto na já citada biografia *Renato Russo – O filho da revolução*, do jornalista Carlos Marcelo, que limita-se a informar a existência da obra.

Foi necessário, portanto, recorrer à família. A notícia foi recebida com susto, afinal eram raríssimas e contadas as cópias de *A verdadeira desorganização do desespero*. Vencida a surpresa, a irmã, a mãe e o filho de Renato reconheceram como legítima a peça de teatro escrita por Renato Russo sob minha posse, e colaboraram generosamente com a reportagem.

O herdeiro Giuliano Manfredini, inclusive, havia tomado conhecimento da obra apenas três anos antes, na casa do professor e diretor Fernando Villar, que orienta esta pesquisa. Villar também conhecera o material por conta de Zé Renato Martins, embora

o próprio Villar fosse amigo próximo de Renato Russo desde o começo dos anos 1980, quando os dois foram professores de inglês no extinto curso Stanford, na Asa Norte.

De acordo com relato de Zé Renato Martins, Fernando Villar teria sido o nome escolhido pelo próprio Renato Russo para dirigir uma eventual montagem. “Se o Villar não o fizesse, ninguém mais o faria” (2017), teria dito Renato. Opinião, inclusive, compartilhada por Carmem Manfredini. Por conta da reportagem de 2013, Villar recordou o encontro com Giuliano em entrevista que me concedeu: “Depois de ler a peça, o Giuliano saiu de um dos quartos lá de casa e disse: ‘Meu pai era muito doido’” (2013).

Em 19 de fevereiro de 2013, foi publicada a primeira matéria no *Correio Braziliense* sobre o material. Pela primeira vez, em três décadas, o grande público soube da faceta dramaturgical de Renato Russo. O consolidado e reverenciado músico, compositor e poeta ganhava os inéditos ares de dramaturgo (Anexo 2).

A reportagem teve ainda um mérito especial e acabou por presentear não somente o público, mas igualmente os familiares de Renato Russo. A minha cópia, idêntica às de Carmem Teresa, irmã, e de Giuliano, filho, estava incompleta. Faltavam duas páginas. Foi Villar, inclusive, quem alertou a família sobre a ausência das folhas.

A falta daquelas páginas, de fato, dificultava uma eventual montagem do texto. Seria preciso uma adaptação, uma colaboração dramaturgical, um enxerto, por assim dizer, para que *A verdadeira desorganização do desespero* chegasse aos palcos. Vale lembrar, inclusive, que Villar só se aventuraria por uma possível direção caso a peça estivesse completa.

Eis que a repercussão da matéria inicial transgrediu as barreiras nacionais e alcançou terras estadunidenses, onde mora uma ex-colega de classe de Renato, Ana Cristina Ferreira. Melhores amigos na época do Ensino Médio, Cris (como Renato a chamava), também recebeu um exemplar do texto, mas com dedicatória própria e uma capa devidamente assinada.

Poucos dias depois da publicação, recebo uma ligação de Ana Cristina na redação: “Eu tenho as duas páginas que faltam”. Em 30 anos, nenhuma busca por aquelas páginas perdidas havia sido até então vislumbrada. Mas, naquele instante, desde 1982, *A verdadeira desorganização do desespero* estava completa.

De imediato, compartilhei tal descoberta com os familiares e Carmem Teresa e Giuliano receberam as duas páginas obtidas pela reportagem. O feito foi publicado em uma nova matéria, que ganhou a capa do caderno de Cultura do *Correio* no aniversário de Renato Russo, em 27 de março de 2013 (Anexo 3).

Até o presente momento, nenhuma montagem do texto foi concebida ou autorizada, tendo sido registrada a primeira leitura dramática do texto a partir desta pesquisa, dirigida por mim e apresentada na UnB em dezembro de 2017, o que será detalhado no terceiro capítulo. O acesso ao conteúdo integral do espetáculo, no entanto, permanece exclusivo àqueles que detêm uma cópia, o que se imagina não ultrapassar 10 pessoas.

O privilégio, o carinho e a responsabilidade de integrar tão restrito grupo me conduziram a este projeto. Enquanto crítico e setorista de teatro, e diante das provocações fomentadas pelas fontes ouvidas na reportagem, a inquietude de analisar a fundo e de lançar à luz do meio acadêmico a inédita peça de Renato Russo, assim como todo o universo cênico que o envolve e pouco se conhece, é irrefutável. Não por acaso, em se tratando de uma abordagem inédita em torno de um dos maiores nomes da cultura nacional, a imprensa nacional se mostrou especialmente interessada nestes escritos acadêmicos e esta pesquisa acabou sendo noticiada em algumas ocasiões, a exemplo do *Diário do Nordeste* (Anexo 4); do jornal *Rascunho*, de Curitiba, considerado o principal suplemento literário do país (Anexo 5); ou da revista *Traços*, de Brasília (Anexos 6 e 7), que abriram generoso espaço para desdobrar os achados sobre o recém-descoberto dramaturgo Renato Russo.

Seria inconsequente dispensar as ferramentas de uma pesquisa mais sistematizada e aprofundada para tentar desvendar o até então desconhecido dramaturgo Renato Russo, figura máxima da música nacional e objeto de estudo de mestrados e doutorados na música e na literatura, mas jamais levado ao cerne de pesquisas na área das artes cênicas. Eu estava em débito com ele, considerando tudo que ele fez por mim.

Há de se considerar, em maior medida, a relevância em revisitarmos um documento associado a uma figura cânone da cultura nacional, documento este tido como perdido, assim como todas as circunstâncias que envolvem o inédito material, de maneira a propor um novo olhar sobre a multiplicidade artística de Renato Russo,

provocando reflexões e discussões que favoreçam o artista e, por que não, o próprio teatro.

O professor e pesquisador estadunidense Marvin Carlson nos oferece um olhar atento ao falar do aspecto memorial que uma peça pode gerar:

Todas as culturas teatrais reconhecem, de um modo ou de outro, essa qualidade fantasmagórica, a sensação de algo que volta ao teatro, o que torna as relações entre teatro e memória cultural profundas e complexas. Assim como se poderia dizer que toda peça pode ser chamada de *Espectros*, assim, com igual fundamento, seria possível argumentar que toda peça é uma obra de memória (2001, p. 2)¹.

Mas é o professor, historiador e crítico argentino Jorge Dubatti quem melhor se debruça sobre os desdobramentos das perdas do teatro (sob o olhar deste autor) e o que ele vem a chamar de “Teatro dos mortos”, em obra homônima. Embora o professor tenha se debruçado sobre o tema por conta dos inúmeros achados teatrais que vieram à tona após a ditadura argentina, os parâmetros e considerações que ele estipula são de grande valia quando pensamos na redescoberta do “teatro” de Renato Russo:

A primeira acepção de teatro perdido refere-se, portanto, a textos (não apenas dramáticos) provisoriamente perdidos, que ainda podem ser encontrados. [...] A perda comporta, todavia, um sentido muito mais radical: aquilo que é incapturável, que se perde definitiva e inexoravelmente, como a vida dos que morreram. A única coisa que podemos conservar ou recuperar sobre os acontecimentos perdidos da cultura vigente é a informação (2016, p.143).

Mais à frente, Dubatti argumenta:

Todo acontecimento teatral é um grande ato formativo: quem trabalhou com ele (aquele que já morreu) em cena e quem o viu da plateia estava, querendo ou não, se formando com ele, e essa formação se projetou em futuros acontecimentos e legados (2016, p.145).

E o argumento serve não somente à peça perdida de Renato mas, talvez em até maior intensidade, também joga luz sobre a importância de olharmos para o Renato enquanto ator e artista em todas as suas camadas teatrais, algo que desdobraremos no primeiro capítulo, quando relato as falas de “quem trabalhou com ele” e de “quem o viu da plateia”, que certamente dialogam com “futuros acontecimentos e legados” (2016, p.145).

¹ “All theatrical cultures have recognized, in some form or another, this ghostly quality, this sense of something coming back in the theatre, and so the relationships between theatre and cultural memory are deep and complex. Just as one might say that every play might be called Ghosts, so, with equal justification, one might argue that every play is a memory play.” Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

Vale ressaltar que as perdas a que Dubatti se refere dizem respeito ao acontecimento teatral, o que abrange muito mais do que um texto único, como no caso de Renato Russo. Da mesma forma, não falo aqui especificamente da perda física da peça de teatro de Renato, mas igualmente de todas as perdas relacionadas com o lado cênico de Renato, como, por exemplo, a ausência de conhecimento sobre o trabalho que ele desempenhou como ator, ou sobre seu apreço e intimidade com o teatro como um todo, ou ainda sobre seu interesse pela metalinguagem enquanto linguagem teatral, o que me leva a fazer uso das provocações de Dubatti, de acordo com quem, “o teatro como acontecimento é muito mais que o conjunto das práticas discursivas de um sistema linguístico”, excedendo, ainda segundo Dubatti, “a estrutura de signos verbais e não verbais, o texto e a cadeia de significantes aos quais é reduzido para uma suposta compreensão semiótica” (2016, p.27).

Com *Teatro dos mortos*, voltei a me confrontar com a responsabilidade da pesquisa, principalmente quando Dubatti indaga (e responde):

Quanto podemos salvar? E como podemos fazer isso? Trata-se de conservar o que pudermos conservar, de todas as maneiras possíveis, de não facilitar a perda, de não contribuir para o naufrágio. Que só se perca aquilo que, por sua singular ontologia de cultura vivente, está fadado a se perder, e que se salve tudo aquilo que pode ser salvo. Porque, do contrário, parafraseando *Los talentos*, ‘vai se perder para sempre esse seu jeito de olhar o mundo, tão único e bonito. E o maior prejudicado não vai ser o teatro, que já está morto, e sim o mundo’ (2016, p.155)

É necessário, contudo, nos atermos ao que seja possível, sem especular sobre aquilo que não cabe, sobre aquilo que seja impossível estipular, “aceitar que só se pode conhecer aquilo que realmente se pode conhecer e tentar pensar da forma mais inteligente possível aquilo que não pode ser conhecido” (DUBATTI, 2016, p.146). Assim, Dubatti nos estimula e nos convida a “assumir o luto e fazer da aceitação da perda uma nova potência de conhecimento” (2016, p. 147).

Por fim, o professor argentino lista alguns princípios acerca e, entre eles, diz que “o pesquisador deve fazer todos os esforços para conseguir documentos, depoimentos, informação variada, objetos e etc. ligados ao acontecimento teatral perdido, como uma forma de erradicar a ignorância passiva”, para, uma vez em posse de “todo conhecimento possível”, “deslocar meu eixo para aquilo que falta” (2016, p.149). É um dos parâmetros que me rege no decorrer desta pesquisa.

Nesse panorama, em tom mais nostálgico, me identifico com as palavras da pesquisadora e professora Lucia V. Sander que, na obra *O teatro de Susan Glaspell*, descreve como se deu o encontro com os textos da dramaturga nascida nos Estados Unidos. Ela inicia a referida obra dizendo: “É com muito prazer que lhes apresento Susan Glaspell” (2007, p.5), e digo que, por pouco, minha frase inicial nesta pesquisa não foi: “É com muito prazer que lhes apresento o teatro de Renato Russo”. Algo me diz, inclusive, que irei me arrepender no futuro de não tê-lo feito.

Pois Sander parece dialogar com Dubatti ao celebrar a possibilidade de se resgatar aquilo que se perdeu: “Tudo o que foi perdido corre o risco de ser encontrado, e tudo o que se encontra já estava lá para ser des-coberto, não por alguém, mas pelo mundo pronto para o reencontro”, segundo ela, para “rever o que se escondeu, esqueceu” (2007, p.5).

E, por licença poética, pego emprestada as palavras de Sander ao se referir ao encontro visceral com Susan Glaspell para dizer que “aqui entre nós, não foi por acaso que eu encontrei” Renato Russo. “Destino? Depende da sua definição do termo, ou seja, da sua opinião sobre quem o traça. Ao que parece, foi o meu profundo interesse e curiosidade profética” pela Legião Urbana, “já em andamento, que me levou” à *A verdadeira desorganização do desespero* (2007, p.9).

Antes de iniciarmos qualquer análise mais crítica sobre o espetáculo em si, seria infrutífero não oferecer um resumo de *A verdadeira desorganização do desespero* até porque, em respeito às diretrizes de direito autoral, não seria possível anexar uma cópia integral da obra, limitando-nos a trabalhar com trechos e recortes. Recorro, então, às lições do dramaturgo e professor estadunidense David Rush, referência teórica na análise dramatúrgica, que prima pelas orientações didáticas no dissecar de uma peça.

Ao tratar do enredo, Rush nos convida a pensar em um resumo a partir de alguns questionamentos. Entre eles, o autor indaga: “Se estivesse escrevendo uma breve nota sobre essa peça para um jornal, como a descreveria?” (RUSH, 2005, p. 50)². E o respondo dizendo que se trata de um espetáculo satírico e bem-humorado sobre o fazer teatral permeado por personagens do universo musical e cênico sem propósito aparente, senão de questionar o próprio teatro. Antes de tudo, uma investigação do metateatro.

² “If you were writing a newspaper blurb for this play, like a one-sentence movie description, how would you describe it?”. Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

O professor Fernando Villar, por sua vez, ao ser questionado sobre uma possível sinopse, respondeu-me:

Um inseguro diretor e dramaturgo iniciante tenta encenar uma montagem teatral, mas seu jovem elenco questiona, ironiza e sabota a obra e seu autor, capitaneados pela personificação da Plateia que sai do escuro do público para reivindicar o palco, para desespero do diretor/autor. Em seu trabalho de Sísifo entre frequentes interrupções, discussões de relações interpessoais, motins, reinícios e um momento sem máscaras daquele grupo de cinco amigos brasileiros, Robert tenta organizar o ensaio, a peça, o elenco e a revolta da Plateia, recorrendo em sua dramaturgia e direção a diferentes recursos, gêneros, história, convenções e/ou referências das linguagens televisiva, cinematográfica, e, especialmente (e com diferentes sentimentos), da teatral (2018).

Levei o mesmo questionamento ao crítico de teatro e jornalista cearense Danilo Castro, que teve a oportunidade de conhecer o material em uma leitura fechada em outubro de 2016, que contou ainda com as presenças de Fernando Villar e da artista-circense e pesquisadora Julia Henning. Tanto eu, quanto Danilo e Julia, fomos orientados por Villar no processo de mestrado, e a leitura surge em um dos vários encontros de debates e trocas acadêmicas em torno de nossas respectivas pesquisas. Sobre um possível breve resumo da peça, Danilo disse:

A peça inédita é uma obra onde os elementos do teatro tradicional são personificados ganhando formato cômico em um panorama de referências da cultura brasileira. O texto mistura conflitos, egos e vaidades dentro do universo cênico, se relacionando ainda a grandes nomes do teatro, como Pirandello e Shakespeare (2018).

De forma a melhor satisfazer a curiosidade do leitor e fornecer as ferramentas necessárias para que seja possível acompanhar o desenvolvimento desta dissertação, um resumo mais detalhado da obra *A verdadeira desorganização do desespero* foi inserido logo após esta introdução, em forma de prólogo, antecedendo o primeiro capítulo. Em respeito às imposições de direito autoral, que nos impede anexar a peça, o resumo se torna essencial na contextualização e ambientação da referida obra. A escolha por um prólogo se motiva pelo próprio Renato, que também se utiliza do artifício na peça, embora o propósito seja diverso. O resumo completo consta no prólogo.

E vale aqui salientarmos a adversidade em analisar a peça a partir somente do texto, uma vez que ela jamais foi encenada ou sequer passou por uma leitura dramática do material (até que eu o faça, em prol desta pesquisa), o que me leva ao

questionamento do renomado crítico, editor e tradutor inglês, radicado em Nova York, Eric Bentley, que nos pergunta no clássico *O dramaturgo como pensador*:

Não poderíamos também presumir que a peça impressa seja um desafio para o crítico dramático? Sua leitura faz com que ele tire da cabeça o conhecimento pessoal, frequentemente irrelevante, de atores, eletricitistas, cenógrafos, diretores, produtores e diretores da produção. A única pessoa a ser endeusada ou destruída é aquela que, na Broadway, fica felizmente protegida ou infelizmente enterrada por todas essas outras: o dramaturgo (1991, p. 25).

E é o próprio Bentley quem propõe os melhores motivos para encarar o desafio, apesar da dificuldade aparente. No fundo, é Renato quem me motiva, justamente por ter escrito uma peça “realmente boa”:

Por mim, acredito que qualquer coisa realmente boa é uma coisa muito boa, e que qualquer bom trabalho de arte pode e deve suportar escrutínio mais detalhado. Quanto melhor, mais rigoroso. O dogma mais revolucionário, que é defendido neste livro é o de que: a dramaturgia pode ser levada a sério. ‘Uma peça’, como disse Oscar Wilde, ‘é de uma forma pessoal e individual de expressão, tanto quanto um poema ou um quadro’. Donde se conclui que um dramaturgo precisa possuir algo dentro de si para expressar (1991, p.41).

Pensando nesse escrutínio, à época da reportagem, convidei acadêmicos e nomes do teatro para analisar o texto e elucidar as principais reflexões sobre a qualificação de Renato enquanto homem do teatro. Entre eles, o professor da Universidade de Brasília e dramaturgo Marcus Mota e o diretor e ator Bruce Gomlevsky, que personificou Renato Russo por mais de cinco anos no palco, a partir de 2006, e se apresentou para mais de 200 mil pessoas em um espetáculo biográfico sobre o Trovador Solitário (*Renato Russo – O musical*, que retomou as atividades em 2016).

Embora não tenha sido autorizado a permanecer com uma cópia da peça, Mota teve a rara oportunidade de ler todo o espetáculo, quando procurado pela reportagem em 2013. O professor se mostrou animado com o profundo conhecimento teatral de Renato Russo. Enquanto lia cada uma das páginas, ele listou as claras influências do material, que demonstravam uma intimidade até então pouco conhecida de Renato com o fazer cênico. De acordo com Mota, *A verdadeira desorganização do desespero* traz elementos incontestáveis da dramaturgia de Eugène Ionesco (“*A cantora careca* e o teatro do absurdo”), a estética teatral peculiar de Luigi Pirandello (há aqui também personagens em busca de um autor) e também o teatro grego com o mito e a história de

Prometeu acorrentado (425-450 A.C), de onde Renato replica os personagens Oceano e Vulcão (que responde por Hefesto em *Prometeu acorrentado*, equivalente a Vulcano na mitologia romana), além do Coro, também personagem de Renato e fundamento das tragédias clássicas.

Entre essas influências e percepções, o professor se mostrou especialmente surpreso com a comicidade que caracteriza o material. “Todos se lembram do lado trágico do Renato. A peça nos revela o humor dele. O humor pelo inusitado”, comentou durante a leitura. Mota não hesitou ao concluir: “Vale a pena montar” (2013).

Outros nomes do teatro, a exemplo do dramaturgo e diretor Sérgio Maggio e do citado Bruce Gomlevsky, também esboçaram reações similares, destacando a riqueza dramática e o valor da obra de Renato Russo. “Quando escreveu essa dramaturgia, Renato já tinha noção clara do jogo de poder e sedução entre artista e plateia. Sabia também, como alguém que pisou no palco e tinha confesso interesse teatral, que esse fora o grande nó do teatro moderno”, apostou Maggio, também motivado pela matéria de 2013.

“Ele adorava teatro. Enquanto professor da Cultura Inglesa, trabalhou em algumas montagens. Não me surpreende que ele tenha enveredado pela dramaturgia. E estou me mordendo para ler isso”, comentou Bruce em 2013, em entrevista à reportagem, quando ainda não tinha esbarrado com a chance de folhear o material.

O encontro entre Bruce e a peça se deu quatro anos depois, em 23 de julho de 2017, em circunstâncias especiais. Na noite anterior, ele havia se apresentado com o espetáculo *Renato Russo – O Musical* para 10 mil pessoas, no coração de Brasília, na praça do Museu da República³. Até então, o maior público registrado durante a turnê do musical. Bruce me recebeu no hotel e devorou as páginas do texto de Renato, que ele tanto aguardou para ler.

“Interessante as referências dele, desde a Grécia Antiga – Prometeu, Oceano, Vulcão, Coro –, e esse lance do metateatro. Já fiquei imaginando a encenação, pensando numa companhia que está montando essa peça dentro da peça. Gostei dessas duas camadas”, disse Bruce, logo de cara, ao término da leitura.

³ https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/07/22/interna_diversao_arte,611765/renato-russo-o-musical-atrai-10-mil-pessoas-ao-museu-da-repub.shtml

“Tem um humor, uma ironia fina interessante. É nítido que ele tenha pesquisado e lido os clássicos do teatro”, complementou Bruce, que se disse “motivado e curioso em montar a peça”. Entre os gregos, o diretor aposta que Renato tenha passado por nomes como “Ésquilo, Eurípedes, Sófocles”, mas foi a metateatralidade o elemento que mais chamou a atenção.

“O texto de Renato me remeteu a *Um grito parado no ar* (peça de 1973, dirigida por Gianfrancesco Guarnieri), que fala sobre esse lance de uma companhia de teatro montando um texto e das relações entre os atores dessa companhia” (2017), revelou Bruce, que também se recordou do trabalho *Grito d’alma* (1971), “um texto pouco conhecido de Tennessee Williams, quase nunca montado, que fala sobre um casal de atores que você não sabe quando eles estão na peça e quando eles estão fora da peça” (2017). Referência imediata, de acordo com Bruce, com o material de Renato: “A peça do Renato também tem essa linha tênue de não sabermos quando é teatro, quando é encenação, quando são os atores. Isso é muito legal, brincar com metateatro”, afirmou. Acabou que a “brincadeira” também me comoveu e fui brincar de metateatro ao propor a leitura dramática do material, mas isso é assunto para depois.

Para Bruce Gomlevsky o material aprofunda o olhar sobre o Renato Russo musical, que tanto conhecemos, e revela outro Renato igualmente interessante. “Apesar de ser um poeta refinado, Renato sempre fez questão de que suas canções fossem compreendidas, que o público o compreendesse”. A peça, de acordo com Bruce, demonstra que o compositor preferiu caminho adverso na dramaturgia: “O Renato do teatro alça um voo mais lírico, estranho, dissonante. Não é uma história com começo, meio e fim, aquela narrativa linear de sempre. Gostei muito dessa não-linearidade”. Algo que só foi possível, aposta Bruce, porque “isso tudo foi antes de lançar a obra musical, quando ele não tinha compromisso com nada, e isso fez muito bem a ele” (2017).

A autópsia de *A verdadeira desorganização do desespero* pretendida aqui esmiúça e revela, acima de tudo, o metateatro de Renato Russo. Como identificaram, em primeiro momento, Mota, Maggio, Bruce, Villar e este pesquisador que vos escreve, todo o espetáculo é pautado pela metateatralidade, como esta dissertação voltará a ratificar no decorrer do segundo capítulo.

No primeiro capítulo, apresentamos o recorte biográfico de Renato em relação a seu lado teatral, no qual tentaremos reconstruir brevemente o contexto teatral de Brasília à época da escrita de *A verdadeira desorganização do desespero*. Ainda nessa vertente histórica, uma série de depoimentos nos revelam as afeições de Renato pelo teatro e as circunstâncias que o levaram a escrever a inédita peça, guardada por três décadas.

Entre traços historiográficos, entrevistas, depoimentos, citações, recuperação de arquivos e embasamentos teóricos, esta jornada acaba parcialmente pautada na cartografia, metodologia de abordagem que dialogou diretamente com minhas adversidades na pesquisa e que me respondeu bem diante da busca variada de fontes e colaboradores, que transgredissem as assertividades teóricas – que foram também de grande valia, sem dúvida, de forma a propiciar uma procura que se mostrasse constantemente sensível ao objeto de estudo, considerando aspectos de ordem prática e categórica – mas que igualmente se valesse de elementos de natureza diversa.

Suely Rolnik exprime em *Cartografia sentimental* o que parece mover os cartógrafos:

O cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. [...] Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo as fontes não só escritas e nem só teóricas. Seus operadores conceituais podem surgir tanto de um filme quanto de uma conversa ou de um tratado de filosofia (1989, p.66).

Rolnik beira a poesia ao tratar dos manejos que conduzem a cartografia:

Aliás, ‘entender’, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. [...] O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem (1989, p.67).

Libertadora essa premissa de que o cartógrafo se vale das mais diversas fontes – não só as escritas e teóricas – na condução da pesquisa, uma vez que incorro justamente por essa pluralidade de ferramentas que irá compor o emaranhado disponibilizado para submergir na obra de Renato, e sua dramaturgia. E a cartografia parece auxiliar nesse mapeamento.

Além da reconstrução histórica do período que antecede a escrita da peça e dos desdobramentos acerca da metateatralidade, a pesquisa propôs uma leitura dramática do inédito material – o que aconteceu em esfera acadêmica e pedagógica durante a mostra universitária de trabalhos teatrais que ocupa o Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília a cada fim de semestre, o Cometa Cenas – resultando em uma metodologia própria na busca por uma imersão figadal na peça, igual e devidamente detalhada no terceiro e último capítulo.

Por entre cada uma dessas partes e fragmentos de pesquisa, estaremos acompanhados de provocações metalinguísticas, vide a relevância da metateatralidade edificada por Renato em *A verdadeira desorganização do desespero*. Da mesma maneira que ele explora todas as possibilidades de laboratoriar o recurso, me abro ao desafio. Se a metalinguagem conduz esse jogo, seria um desperdício não deixá-la adentrar a própria pesquisa. E, como você logo verá, eu não teria outra opção.

Por isso, convidei Carmela, fruto imediato desta jornada e criação deste autor a partir desta pesquisa, a observar e criticar o pesquisador que escreve uma pesquisa sobre a peça que fala da própria peça. Uma pesquisa sobre as pesquisas que Renato conduzia sobre teatro. E não se apresse: embora ainda não a conheça, logo estarão íntimos. Terá ela própria a responsabilidade de se apresentar, logo mais.

Pois antes de ela chegar, bebo das palavras da pesquisadora, atriz e jornalista Ana Lúcia Ribeiro Pardo, organizadora da publicação *A teatralidade do humano*, no qual ela versa sobre nossa necessidade de assumir outras peles, de “carmelizarmos” o cotidiano, esta pesquisa, este processo:

Em seu cotidiano, os indivíduos teatralizam, seja para aceitar papéis fixos e determinados, seja para intensificar o jogo e fazer deslizar os papéis. Driblando tristezas e opressões de diversos tipos, criamos outras peles para atravessar as incertezas e impermanências. Mas as criamos também para escapar ao que se impõem como habitual e familiar, como certeza e permanência. Vestimos personagens, nos maquiemos, nos reinventamos no dia a dia, em táticas e astúcias, para desempenhar papéis, mas, simultaneamente, para evadi-los, ‘desempenharmo-nos’ deles, libertamo-nos (2011, p.47).

Carmela aparece em Brasília e toma de sobressalto (e sobre um salto) a cidade. Pai de família travestido? (Tenho dois filhos). O debate foi imediato. Inicialmente na esfera universitária e, depois, artística, Carmela ocupou vários locais de representação política do Distrito Federal de maneira a fomentar discussões acerca de gênero,

sexualidade e respeito. Posteriormente, ganha espaço na imprensa (por meio de uma página própria no *Correio Braziliense* e matérias assinadas no jornal impresso) e leva adiante questões dessas ordens, em uma iniciativa rara. Ao longo dos três meses do experimento, no primeiro semestre de 2016, a página recebe mais de 200 mil visitas e contabiliza mais de 50 mil compartilhamentos de links. Aos poucos, Carmela se torna uma figura recorrente no cenário político-artístico de Brasília e ganha apoios públicos de nomes nacionais como Jean Wyllys (deputado federal), Ellen Oléria (atriz e cantora), Laerte (cartunista e ativista) e Preta Gil (cantora), entre outros.

A artista e pesquisadora Mariana Zimmermann Bornhausen, em sua dissertação “Vera Pequena: uma possível autoficção científica em arte da performance”, apresentada na UnB em agosto de 2018, cita as incursões de Carmela e alguma das provocações que me levaram até ela:

Mas os motivos para travestir-se são inúmeros. Diego Ponce Leon, artista e jornalista brasileiro, tem uma proposta cênica muito parecida com Vera Pequeno. Sua personagem Carmela. Ao responder a pergunta sobre se podemos ou não considerar a travestilidade uma personagem, Leon fala das riquezas que comporta o termo trans, lembrando a travestilidade como esse lugar de trânsito. Ele pensa sobre os motivos diversos que levam à travestilidade. Como questões que circundam a sexualidade, os desconfortos com uso de roupas e acessórios impostos, a busca por si, e chega no uso da travestilidade como proposição estética, cumprindo a função de provocar algum questionamento social. Carmela, para Leon, é uma ferramenta cênica. Uma personagem. [...] Inspirada também por essas mulheres viajantes, entendemos Vera Pequeno como uma travestilidade e tentamos encontrar em que lugar da travestilidade cabemos. Primeiro, seguindo os pensamentos de Diego Ponce Leon, admitimos Vera Pequeno como proposição estética e ferramenta cênica. (2018, pp.34-37).

E é dela, Carmela, a palavra final desta introdução. E como não estamos falando de uma figura tímida, não há de causar surpresa novas aparições. Suas falas, de forma a salientá-las, serão sempre apresentadas em itálico. Ela ganha atributos de interventora, de *performer*, de provocadora, mas, acima de tudo, de contadora de histórias. E é o que ela faz melhor, ao começar pela minha, pela dela e pela de Renato que, no fundo, pode ser uma história só. Propõe-se, por meio de Carmela, esta metadissertação.

Ele ainda era criança quando questionou a sexualidade pela primeira vez. Apesar da inocência, e de uma incompreensão absoluta, percebia algo diferente. E talvez diferente porque desde cedo foi condicionado a perceber as relações físicas e íntimas apenas a partir do encontro de uma figura masculina e feminina. Não somente

condicionado, como motivado, compelido até. E foi desde cedo que esse sentimento apareceu acompanhado de dúvidas, culpa e censura.

“Viado” só apareceu na adolescência. E apareceu o tempo inteiro, entre dedos na cara e risadas coletivas. Foi na adolescência que os trejeitos femininos (dentro do que se compreende convencionalmente como feminino) deram as caras. O pulso solto, a voz aguda, o andar leve, uma sensibilidade aparente. Daí o “viado”, que não mais cessou. Nunca mais.

A dor provocada pelo xingamento vinha das mais diversas fontes. Era o medo de ter sido deflagrado, era o receio de que os pais descobrissem, era o constrangimento de ser alvo de chacotas, era perceber a insegurança de outros amigos em se aproximar, era a solidão de ser diferente, era o suposto julgamento de Deus. E olha que ele nem sabia ainda se era ou não “viado”. Estava mais preocupado com as agressões.

Foi também na adolescência que ele escutou Renato Russo pela primeira vez. Estava no quarto, sozinho, escutando rádio. Ele adorava escutar rádio. E escutou Renato Russo cantando “e eu gosto de meninos e meninas”. Ali, começou finalmente a se descomprometer por uma busca de rótulos ou autodefinições. O Renato Russo não parecia muito preocupado em dizer do que era feito, então estava tudo bem.

Não tardou para que ele entendesse que o próprio Renato Russo tinha respondido a tantas acusações. E Renato respondeu cada uma delas, pagando um preço alto. Mas respondeu. Pode ser viado? Pode. Pode gostar de meninos e meninas? Pode. Pode ser rebelde mesmo tendo nascido em berço de ouro? Pode. Pode questionar o sistema? Pode. Pode ter grana e ser subversivo? Pode. Pode cantar doente? Pode, mas só até 1996. Pode morrer por conta de complicações da Aids? Pode. E pode Renato Russo dizer a um garoto adolescente que ele poderia ser o que bem quisesse e jogar o dane-se para os outros? Pode. E ele disse.

Quando ele entra na vida do Diego, ele não sai mais. Nem se ele quisesse. E ele nunca quis. Assim, tornou-se mais um garoto que sabia a letra inteira de “Faroeste caboclo”, que também ficou louco para viver uma relação como de Eduardo e Mônica (ou com Eduardo e Mônica), que também chorou escutando “Vento no litoral”, que também quis ter participado de todos os encontros na Colina, que também gritou, e grita até hoje, “É a porra do Brasil!”. Mas que é também um dos poucos, dos

raríssimos, a ter uma cópia da inédita obra *A verdadeira desorganização do desespero*, a peça de teatro escrita por Renato Russo jamais montada, jamais publicada e lida por tão poucos olhos. Hoje, objeto desta pesquisa.

Renato Russo! A primeira coisa que Mel (filha do Diego) escuta nesta vida foi “Tempo perdido”. Eram tantas canções naquele repertório pensado para o parto, na correria, feito horas antes. Entrou apenas uma única canção de Renato. E Mel esperou que aquela canção tocasse para nascer. Antes de escutar o pai, a mãe, ou a médica plantonista, ela escutou Renato. E melhor que tenha sido assim. Diego só fui escutá-lo na adolescência e como lhe fez falta não tê-lo conhecido antes. Pois Mel já nasceu sabendo que pode gostar de meninos e meninas.

Um adendo: há vezes, que não sei se estou a falar de um ou de outro. Assim como Renato, Diego também deu aulas de inglês, e no mesmo lugar: Cultura Inglesa. Na verdade, exatamente na mesma sede, na 709/909 Sul de Brasília. O auditório daquela filial foi inaugurado por Renato. Anos depois, Diego usou o espaço para atividades pedagógicas e artísticas, assim como o fez Carmem Manfredini, que também deu aulas por ali. Se não bastasse, Villar, amigo de Renato e que dirigiria sua peça, segundo seu desejo, hoje orienta Diego. Isso sem contar o babado em torno da sexualidade. Por essas e outras que sigo dizendo que nada é por acaso.

*Voltemos. Pois Diego deve ainda a Renato o canalizar de tantas inquietações. Antes de se debruçar sobre *A verdadeira desorganização do desespero*, foi preciso (pelo menos, assim ele preferiu) se debruçar sobre a performatividade de Renato. Sobre a teatralidade de Renato (e não me venha cobrar conceitos não porque esse babado é responsa dele). Há teatro, há um tanto de cênico, em tudo que Renato faz. Não à toa, canções viraram peças e filmes. Diego queria entender Renato no palco, queria melhor conhecer aquele Renato apaixonado por teatro, queria saudar a performance do poeta no palco. E nos meandros dos estudos da disciplina *Diálogos entre antropologia e teatro*, conduzida pela professora Luciana Hartmann na pós-graduação em Artes Cênicas da UnB, Diego acabou responsável (por escolha própria e da professora, que ganha ares de madrinha e diva pessoal para mim) por apresentar um seminário acerca de performance de gênero. E lá foi ele se aventurar. Comigo.*

Embebido por Renato, poucos dias antes da apresentação, começou se perguntar: será que poderia performar a performance de gênero? Será que poderia dar

vazão ao lado feminino? O que Renato diria? Assim, nasci. Uma personagem, uma expressão artística, disposta a quebrar os paradigmas do gênero, disposta a refletir sobre os valores de família, disposta a dialogar: Carmela Veloso de Beauvoir. Hoje, simplesmente Carmela. E lá fui eu bater perna pela universidade. E lá fui eu para a sala conduzir seminário sobre performance de gênero. E lá fui eu me apresentar com Bidô Galvão, a Fernanda Montenegro do cerrado. E lá fui eu para a Rodoviária do Plano Piloto. E lá fui eu para o Congresso Nacional. E lá fui eu para o trio de Preta Gil discursar para 40 mil pessoas. E lá fui eu escrever nas páginas do mais tradicional jornal da cidade. E lá fui eu assumir um programa de rádio. E cá estou eu. Embora Diego Chehin Ponce de Leon assine o trabalho, seria improdutivo fazê-lo sem minha rubrica (já viu que a pessoa aqui é toda trabalhada na humildade, né?!), ou de Renato.

Eu não poderia refutar o convite. É a partir de Renato que nasço. É nele que penso quando coloco meus brincos, saia, blusa e salto. O Diego adora dizer que não se sente íntimo da academia ou até mesmo do meio artístico. Julga-se um crítico de teatro penetra, que não deveria estar lá, nem cá. E o diz talvez por vitimismo, na expectativa de confêtes e palavras de encorajamento, coitado, mas também o diz porque talvez seja isso mesmo. Talvez ele não se veja nem acadêmico, nem artista o bastante para estar aqui. E talvez seja esse meu lugar. Dar-lhe força. Eu o coloco em contato direto com Renato. Quando eu apareço, tenho a impressão, é quando ele lembra que pode estar aqui. Deve estar aqui.

Tomo a liberdade, portanto, de interferir nesta pesquisa e peço a benção de Renato, antes de prosseguir. Agimos certo sem querer. E não sei se o tempo errou, embora perdido não foi. Vai ser difícil eu sem você, Renato. Porque você está comigo o tempo todo. E quando eu vejo o mar e o amar, existe algo que diz que a vida continua. E se entregar é uma coragem! Saravá!

Lembra que o plano era ficarmos bem? Quer ser feliz ao menos uma vez?

Pois vá, Diego. Eu vou junto. E Renato também.

PRÓLOGO

Resumo da obra e breves anotações (*ou o verdadeiro desespero de se organizar A verdadeira desorganização do desespero*)

Logo após a primeira página ou capa – na qual Renato intitula, assina e data o material – nos deparamos com quatro epígrafes devidamente selecionadas por Renato para abrir os trabalhos. A primeira delas traz um trecho da canção *Positivismo*, do sambista e compositor carioca Noel Rosa (1910 – 1937), que versa sobre a verdade (*ou o peso de se carregar ou de se dizer a verdade, eu diria*): “A verdade, meu amor, mora n’um poço. É Pilates lá na Bíblia quem nos diz. E também faleceu por ter pescoço. O inventor da guilhotina, de Paris”.

A segunda traz um curto trecho de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare (1564-1616), no qual Mercúcio diz a Romeu: “Sonhadores frequentemente mentem”, de alguma forma antagonizando a primeira epígrafe ao evocar a mentira. E há duas coisas que precisam ser antecipadas aqui, mas que serão abordadas no decorrer desta pesquisa: a primeira delas é que Renato adorava *Romeu e Julieta* e tudo que dizia respeito à obra. A segunda delas, embora de fácil dedução a partir da primeira, Renato adorava Shakespeare. (*Na verdade, há outras duas coisas que também precisam ser ditas ainda sobre essa epígrafe, e vou ter que fazer a linha erudita, já que Diego comeu mosca: a primeira delas é que Renato transcreveu o tal trecho em inglês, “dreamers often lie”, e que “sonhadores frequentemente mentem” se trata de uma tradução literal. A tradução geralmente aceita na adaptação da peça para o português diz “sonho algum verdade tem”. A segunda é que se continuar lendo esse diálogo entre Mercúcio e Romeu, que acontece na cena quatro do primeiro ato, verá que Romeu responde à provocação de Mercúcio: “Quando dormimos, tudo neles cabe”. Ou seja, é ingênuo dizer que Renato evoca a mentira. Talvez, no fundo, ele esteja ratificando a verdade*).

A terceira epígrafe traz um trecho de *Prometeu acorrentado*, de Ésquilo (525 A.C. – 456 A.C.) (*Há quem diga que a obra não é dele. Olha o babado!*). E Renato faz questão de anotar que se trata de uma fala do personagem Oceano para Prometeu. O leitor da peça logo verá que a informação não é por acaso já que personagens centrais de *A verdadeira desorganização do desespero*, Oceano e Vulcão são influências assumidas de Ésquilo. Do teatro grego, considerado berço do teatro ocidental nas abordagens

eurocêntricas, Renato traz ainda a figura de o Coro, que também surge como personagem.

A quarta e última epígrafe traz um grafite anônimo que Renato observou (*ou grafitou mesmo, ou você acha que aqueles AE, de Aborto Elétrico, foram parar em todos os muros de Brasília graças a quem? Dinho Ouro Preto?*) na Asa Sul, em 1982: “Dê carne aos pobres. Mate um burguês.” (*A cara de Renato isso. Estou te dizendo...*).

As epígrafes são sucedidas por duas anotações curiosas. Uma “nota” na página seguinte diz que “é expressamente proibida a montagem deste texto; sem a permissão por escrito do autor.” (*Não quero dizer nada não, mas pensa numa permissão que será difícil conseguir. Só Chico Xavier na causa*). Logo após, podemos ler um “aviso” que nos alerta que aquela “não é uma peça original”. Talvez, uma forma de Renato já nos antecipar que serão muitas as influências e camadas ali, como o próprio Renato – eclético, inclusivo, erudito, popular, pop e punk, elisabetano e grego.

Revela-se, então, uma estrutura aparentemente clássica da peça: um prólogo, três atos separados por um intervalo e por um entreato, e um epílogo, finalizando a trama. Na mesma página, Renato nos apresenta os personagens principais: Coro, Plateia, Robert, Oceano e Vulcão, e lista ainda, dentro dessa esfera dos personagens, figuras “non-speakers” (que não falam): filmes, música, luzes, efeitos.

Começa a peça.

Na rubrica que abre o prólogo, Renato nos situa em Miguel Pereira (pequena cidade no estado do Rio de Janeiro, onde primos de Renato tinham um sítio), em uma “casa de campo”. No cenário, “uma mesa, duas mesas, três mesas, um biombo e um sofá”. Renato fala ainda em “no quintal, uma janela”. (*E aqui arrisco dizer que, talvez, Júnior estivesse brincando com as canções “Casa no campo”, imortalizada na voz de Elis Regina em 1972 – até porque a letra fala em “onde eu possa fazer muitos rocks rurais” –, e com o clássico “Casinha branca”, imortalizada na voz de meio mundo, que evoca justamente esse quintal e essa janela “para ver o sol nascer”. E não duvido que apareça um doido que diga que isso teria sido uma premonição de “Quando o sol bater na janela do seu quarto”, de 1989*).

No tal prólogo, ouvimos apenas vozes que debatem a própria peça (*se prepara porque essa história de debater a própria peça vai nos acompanhar até o fim*). Vale

ressaltar um trecho metalinguístico que acaba por antecipar o humor irônico que irá reger a peça. Em determinado momento, uma das vozes diz que detesta “essas peças modernas, pseudo... pseudo-edificantes”, a que recebe resposta concordante e satírica: “Edificantes pra quem escreveu, né?”.

Dá-se início ao primeiro ato. Robert, em primeira cena, convoca todos para o palco, “hora do ensaio”, o que nos leva a crer que ele seja o diretor de uma suposta encenação. O público logo entende que um dos personagens atende por “Plateia” e o contexto logo adquire ares de metateatro (*olha a ansiedade! A análise do espetáculo vem depois. Atente-se aos fatos, querido*). Robert e Plateia discutem. Nas entrelinhas, o debate poderia ser lido justamente como uma discussão entre um diretor de teatro e o público. O Coro se faz presente como narrador e Vulcão e Oceano são apresentados como “incógnitas”, mas “cúmplices da Plateia”.

Na cena dois, ainda do primeiro ato, Robert aparece lendo “o que parece ser uma cópia de texto teatral”. Nesta cena, novos personagens são incorporados pelos anteriores. Assim, Oceano se torna um contrarregra e a Plateia vira Michelle, provocando um novo enredo dentro do enredo prévio. Há insinuações de que Robert teria assassinado, cenicamente, Michelle, o que poderia ser lido como a morte da plateia por um diretor. Renato abusa da ironia e do fator autorreferencial. Em determinado momento, Vulcão acusa Robert: “Pare com esse teatro! Foi você quem matou Michelle!”. Fim do primeiro ato.

O segundo ato começa com todos em cena e referências explícitas a Brasília (*gente, mas esse povo não estava em Miguel Pereira?*), o que deve alegrar os legionários candangos. Renato fala em Lago Norte, quadra e comercial. Plateia chega a perguntar: “Quem é que vai pra norte hoje?”, expressão que pode ser escutada diariamente em Brasília, exatamente como Renato a reproduziu em 1982. (*Eu estava na norte ontem. Hoje, tô precisando de uma carona pra sul*).

Depois de uma conversa sobre festas, Michelle reaparece na pele da Plateia e esse exercício da reincorporação de personagens volta a dar as caras. Robert se torna Michael Williams, Vulcão vira Doctor Zalek e o Oceano surge como um monstro. O novo enredo, que envolve os novos personagens (*mas que não deixam de ser os antigos, vale dizer. Tudo tem um ar de brincadeira*) tem clima de perseguição e atmosfera de *b-movies* mas, dessa vez, eles parecem estar gravando um filme, e é Robert quem morre.

(Rola de entender essa confusão, meu povo? Robert, Plateia, Oceano e Vulcão encarnam novos personagens e vivem um novo enredo, mas tudo isso dentro da encenação anterior. Uma parada dentro da outra, saca? E não uma mudança repentina de enredo).

Robert, Oceano, Plateia e Vulcão brincam com o que acabaram de encenar e avaliam o suposto filme que poderiam ter feito. Esse clima cinematográfico autocrítico permanece e eles voltam a exercitar essa confluência de personagens, com direito a presença de Anatole Medeiros, um crítico musical, e Princesa Abdine Abadala, mas sem maiores comoções dramatúrgicas.

Vem o intervalo. Após o intervalo, Renato propõe um entreato encenado, algo inusitado. Geralmente, inclusive, entreato e intervalo se confundem e muitos os encaram como sinônimos. Não por aqui. O entreato inteiro, que toma quatro páginas de *A verdadeira desorganização do desespero*, se debruça sobre a própria peça. Todos estão em cena e debatem abertamente o texto, cenas anteriores, uma eventual encenação e até o compromisso pessoal com o trabalho.

No entreato, eles assumem que toda a narrativa soa por demais abstrata e com propósitos nada claros. Robert se pergunta se deve “explicar tudo de novo” e insiste que “que fez pesquisa” para escrever a peça. É um dos melhores indícios de que as figuras de Robert e Renato se confundem. Robert (*ou Renato?*) chega a dizer que o “texto é ótimo”, “profundo, verdadeiro” e que, portanto, não pode ser mudado. Há uma série de provocações sobre a peça e sugestões de que a montagem possa ser definida como “pastiche” ou que o “pessoal pode pensar que é comédia. Quando não é”.

Após o entreato, a peça retoma fechando aquele clima de cinema que ficou no ar antes do intervalo e sugere uma reorganização que abarque uma nova história. Ou, quem sabe, uma retomada do primeiríssimo enredo. Inicia-se o terceiro, e último, ato.

A cena inicial traz todos os personagens compartilhando longos devaneios sobre existência, trabalho, relações, abusando de metáforas e filosofia do cotidiano, num clima “se você tivesse que ir para uma ilha deserta, o que ou quem você levaria?”. Certa hora, a própria Plateia afirma: “Gente, se alguém ouvir essa conversa não vai entender nada”.

Por entre essa conversa abstrata, Renato solta provocações interessantes sobre nossa passividade diante da perversidade alheia, a importância de se exercer a indiferença mediante julgamentos inexpressivos e até sobre diversidade sexual. Oceano canta que “boys will be girls e girls will be boys” (meninos serão meninas e meninas serão meninos) (*cadê o louco da “janela do seu quarto” para argumentar que estamos diante de uma prévia de “Meninos e meninas”?*) e todos brincam com algumas possibilidades de intercâmbio de gênero, como quando Oceano diz “Esther Williams como ‘Polvo’ ou Robert completa com “Marlon Brando no papel de Shirley”, durante um jogo inventado. (*Pois adorei isso, por razões que a própria razão conhece*).

Eventualmente, voltam a falar da própria peça, ainda receosos de que possa ser tachada como “uma peça sobre o nada”. Estamos na página 27 da obra e Robert diz que eles já discutiram os personagens umas 27 vezes. Seguem entretidos com o teor da peça até uma brusca pausa, devidamente marcada. Nas duas páginas seguintes, exatamente as páginas que faltavam naquela primeira cópia e que chegaram a ser consideradas perdidas, os personagens adquirem, efemeramente, uma camada mais humana e o diálogo ganha ares de desabafo. Pela primeira vez, o humor e a ironia abrem espaço para uma dose de melancolia.

A cena dois, do terceiro ato, é protagonizada por Robert declamando integralmente o início do texto *Íon*, de Platão, com auxílio de Oceano e Platão, que o ajudam a reviver o diálogo proposto pelo filósofo grego. O diálogo basicamente questiona se as habilidades de um poeta são fruto de seu conhecimento ou de uma intervenção divina. (*Renato encarando uma autocrítica, será? Um momento “me deram um espelho?”*). Em uma das falas, Vulcão diz: “Ninguém pode ser músico sem saber o que dizem os poetas. Porque se o cantor deve transmitir aos que estão ouvindo, o que o poeta quis dizer, não deve também saber do que está falando?”. Plateia, que assiste à cena (*como se espera de uma plateia, convenhamos*), critica Robert por fazer uso escancarado do texto de um outro autor: “Esse é o começo do texto de *Íon*. Você não tem esse direito.” A cena acaba.

A derradeira cena (antes do epílogo) traz Robert e Plateia, finalmente, discutindo a relação (*será que eu posso usar o termo DR numa pesquisa da UnB? Tomara que sim, porque é exatamente isso que está rolando naquela cena*). Eles começam trocando acusações diretas que ratificam, de uma vez por todas, que estamos justamente diante de

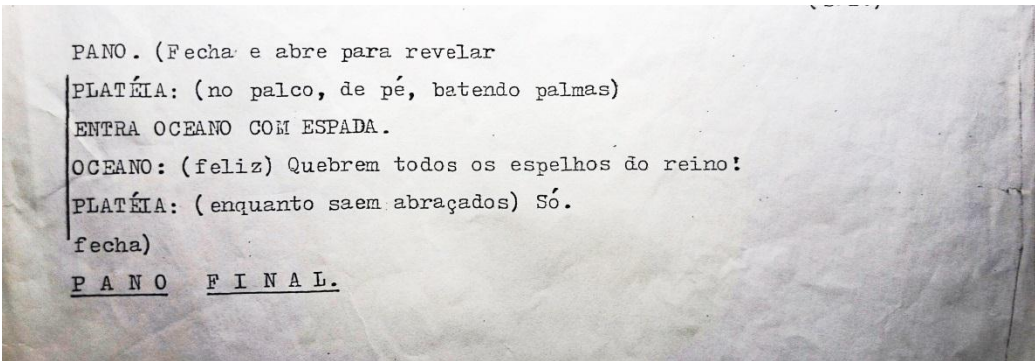
um diretor de teatro e de uma plateia, ou a personificação de uma plateia. Robert critica (“Você não lembra. Você não aparece”) e se deleita em autoridade (“E você só pode sair daqui quando eu disser que terminou”).

Plateia não deixa por menos e responde à altura: “Eu posso ir embora quando eu quiser”. Mais à frente, diz: “Eu posso zombar de você”, a que Robert responde: “Aí me finjo de artista não compreendido”. E seguem em um diálogo primoroso repleto das convenções que se imaginam acerca de um diretor e de uma plateia. Inclusive, o amor. (*Ah! Finalmente!*). Mas não foi o caso. (*Droga!*).

Embragado de soberba e de uma bazófia sem limites (*gente, que palavra é essa? Fala “ vaidade ” que é a mesma coisa! Ah, entendi! Você está querendo passar a mesma impressão para o leitor, de soberba, ao usar uma palavra supostamente erudita. Ou não?*), Robert sustenta um discurso egocêntrico, mas honesto, no qual acredita que tem os melhores interesses da Plateia sob seu comando e força um beijo. E obriga um segundo beijo, na certeza de que possa fazer o que bem entender com a Plateia (*genial essas metáforas com as figuras do diretor e do público*).

Oceano e Vulcão acabam por salvar a Plateia e ordenam: “Volte para casa”. Final do terceiro ato. No epílogo, o Coro faz alusão, pela primeira vez, ao nome do peça: “A desorganização foi verdadeira. E o desespero teve aqui a sua vez. [...] Não se esqueçam de lembrar. Se nossa palavra agradou, que seus aplausos possamos guardar”. No palco, de pé, Plateia aplaude. Fim do espetáculo.

FIGURA 1



PANO. (Fecha e abre para revelar
PLATÉIA: (no palco, de pé, batendo palmas)
ENTRA OCEANO COM ESPADA.
OCEANO: (feliz) Quebrem todos os espelhos do reino!
PLATÉIA: (enquanto saem abraçados) Só.
fecha)
P A N O F I N A L.

A verdadeira desorganização do desespero (1982, p.39)

CAPÍTULO 1 – RENATO CÊNICO

O Galpãozinho⁴ estava lotado. E não poderia ser diferente. Em espetáculo de escola sempre aparece uma porrada de familiares e amigos para prestigiar. Júnior estava nervoso, com as mãos frias e suadas. Ele não acompanhou o processo desde o início. Apareceu depois, perdeu alguns ensaios e jurava que ainda não tinha alcançado o personagem. A família estava na plateia. Ele era um dos protagonistas. O inglês não era um problema. Júnior passou parte da infância em Nova York e voltou de lá falando como um nativo. O teatro em si não era um problema. O problema era a atuação. E ele não gostava de fazer nada pela metade. Deveria ser perfeito em tudo. E não estava lá muito confiante de que entregaria algo à altura de sua própria expectativa. Pois entregou. Ao entoar as palavras de Tom Stoppard, era como se tivesse incorporado outra pessoa. Pela primeira vez, Júnior pisava no palco. Não foi a música a coloca-lo lá, mas o teatro (o Russo nem sonhava em aparecer ainda). E ele arrasou. Assim, me contaram. Mas, a história começa antes... Da mesma maneira que eu não nasci do nada, nem do nada me criei, o dramaturgo Renato Russo não surge. “Torna-se” (salve Simone de Beauvoir).

P.S. Dica de Carmela para você: se o texto começar a ficar pedante, pule logo para a parte do O último rango. Não pelo Renato ou pelos acontecimentos, mas porque Dado aparece dando breve depoimento. E quando Dado aparece, tudo fica mais interessante. Vou ali me abanar, minha nossa senhora dos três acordes!

No fim da obra *Teatro dos mortos*, o historiador, pesquisador e professor argentino Jorge Dubatti acaba por escrever e endossar, de alguma maneira, a provocação que rege este capítulo: “Se o ator gera o acontecimento, é preciso voltar a ele e estudar o que ocorre com o ator no acontecimento” (2016, p.177). É justamente o que fazemos aqui ao retrocedermos para o Renato de 1978, que acabara de se descobrir ator ao subir no palco do Galpãozinho como integrante do elenco do espetáculo *The real inspector hound*, escrito em 1968 pelo inglês Tom Stoppard.

⁴ Antiga sala de teatro do Espaço Cultural da 508 Sul, que hoje, veja só, carrega o nome de Renato Russo. O Galpão (sala maior) e o Galpãozinho foram palcos históricos na formação e na memória de teatro de Brasília, tendo sido casa para as principais obras dramáticas que passaram pela capital federal nas décadas de 1970 e 1980.

Aquele Renato, e quem veio antes dele, pode nos dizer muito sobre o que estava por vir. Dubatti nos convida a destrinchar o universo do ator e insiste na figura do intérprete como fonte de compreensão: “Assim, para a semiótica, o ator é um portador de signos; para a sociologia do teatro, um agente social; para a antropologia do teatro, um possuidor de saberes pré-expressivos, anteriores à atuação” (2016, p.175). (*Acho que Renato ia adorar esse lance da semiótica. Falou em signos, ele se interessava logo. Sei que o babado aqui não é astrologia, mas não poderia perder a piada*). É convidativo, portanto, melhor conhecermos esses signos e esses saberes, assim como o contexto teatral no qual Renato estava inserido.

1.1 “Bastava querer fazer - Notas sobre o teatro em Brasília nos anos 70 e 80”

O título acima foi emprestado do Kido Guerra, músico, crítico e jornalista com passagens pelos principais veículos de Brasília, onde viveu entre 1961 e 1988. É exatamente esse título que ele utiliza ao remontar o teatro brasileiro nas décadas de 1970 e 1980, no livro *Histórias do teatro brasileiro*, organizado por Fernando Pinheiro Villar e Eliezer Faleiros de Carvalho. E será ele um dos nossos historiadores neste breve esboço do contexto em que Renato passou a frequentar teatro (segunda metade da década de 1970) e escreveu *A verdadeira desorganização do desespero* (começo da década de 1980).

Logo no começo do referido artigo, Kido relembra a inauguração oficial da sala Martins Pena do Teatro Nacional em 1979 e afirma que “na segunda metade dos anos 70, era moda fazer teatro em Brasília” (2004, p.150), não exatamente por uma veia artística. De acordo com Kido, a busca pelas artes acontecia “menos por vocação e mais para preencher o vazio existencial, ou ainda como válvula de escape da energia adolescente”. Ainda mais em pleno período da ditadura, onde “não podia palavrão pesado; nem qualquer crítica mais severa ao regime militar”. Igualmente, “não eram permitidas cenas de sexo; no máximo, surgia em cena um par de seios – sem silicone” (2004, p.151).

No texto, Kido afirma ainda que “era fácil montar um grupo de teatro amador”, naquela época, e calcula que “no fim dos anos 70, cerca de 50 grupos amadores atuavam no Distrito Federal”, além dos profissionais já renomados, como Hugo Rodas, Chico Expedito, Ary Pára-Raios, Gê Martú, João Antônio, Dimer Monteiro, entre

outros, que atuavam primordialmente no Plano Piloto, “que concentrava a maioria absoluta dos espetáculos e demais atividades” (2004, pp.152-153).

Na transição dos anos 1970 para 1980, Kido registra que “tinha-se uma impressão de que havia uma espécie de vírus teatral na cidade, que parecia impregnada de cultura” (2004, p.153). E aqui sublinho alguns dos nomes mencionados em um parágrafo em particular em que o jornalista cita aqueles que “circulavam nos mesmos lugares, e com a mesma gana de produzir” (2004, p.153): o pessoal do Udi Grudi, Renato Russo, Renato Vasconcellos e Fernando Villar. Todos presentes nesta pesquisa. (*Eita que fiquei emocionada, agora*).

Naqueles tempos, não parecia prevalecer um movimento único nas montagens que tomavam os palcos da cidade. Para alguns, os espetáculos “tinham que ser panfletários, contra o regime”. Outros, no entanto, não estavam lá muito preocupados e preferiam apenas “um teatro tradicional bem feito” (2004, p.156). Entre as encenações, várias fizeram histórias e ocupam o imaginário de espectadores mais antigos, a exemplo das montagens locais de *João sem nome* (1976), de Oswaldo Montenegro; *Os saltimbancos* (1977), de Hugo Roda; *Capital da esperança* (1979), do grupo Carroça; ou *Você tem uma caneta azul pra prova?* (1983), de Fernando Villar. Assim como se tornaram épicas as passagens de companhias de fora, cujo melhor exemplo parece ser *Trate-me leão* (1977), de Asdrúbal Trouxe o Trombone, que, nas palavras de Kido Guerra, “fez a cabeça de toda uma geração de atores e não-atores”, além de mostrar aos artistas da época “que o futuro do teatro estava no presente” (2004, p.157).

A passagem do Asdrúbal, sugere Kido, deu a ilusão de que “poderíamos ser melhores que Molière, Shakespeare, Ibsen, O’Neil, Vianinha e Dias Gomes”. Isso em um momento quando “ainda não havia uma escola de teatro” em Brasília. “O Dulcina só abriria um tempo depois” (GUERRA, 2004, p. 157). Os próprios palcos ou espaços para as artes em geral não eram muitos, e se restringiam praticamente ao Galpão, Galpãozinho, Teatro Garagem, Escola Parque e Teatro da ABO (Associação Brasiliense de Odontologia), além, claro, do próprio e suntuoso Teatro Nacional. (*Como assim não eram muitos, amado? Não fiz as contas, mas ousou dizer que eram mais do que o que temos hoje*). Foi justamente no ano em que Asdrúbal varreu a cidade, em 1978, que Renato subiria no Galpãozinho. Um ano depois, ele participaria, ainda como ator, da inauguração do mais novo espaço cultural da cidade, o auditório da Cultura Inglesa.

Quem estava em plena atividade naquele período, fosse nos palcos ou nos bastidores, era o ator e diretor João Antônio, hoje, professor-emérito do Departamento de Artes Cênicas da UnB. Naquela época de 1970, inclusive, João seria um dos responsáveis por um legado fundamental no movimento cultural do DF: a criação e inauguração do próprio espaço Galpão. Aquele mesmo, onde Renato pisa pela primeira vez como ator: “Montamos aquele espaço com madeira cedida pela Novacap (Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil). Na época, eu trabalhava na extinta Fundação Cultural de Brasília” (2018), recorda João Antônio, que, inclusive, integrou o elenco do espetáculo *O homem que enganou o diabo e ainda pediu troco* (1975), direção de Laís Aderne e texto de Luiz Gutemberg, responsável pela inauguração do espaço.

“Éramos todos jovens e não tinha uma tendência de trabalho, um parâmetro. Podíamos errar à vontade e isso era muito libertário”, contou, em encontro em prol desta pesquisa. “Os núcleos eram livres. O Hugo (Rodas, diretor e professor) vivia como hippie, morava com os atores, performava nas ruas. Existia um teatro genuinamente construído aqui e as pessoas se assustavam com nossa vontade, com nossa ousadia” (2018), diz.

Segundo lembra, o movimento teatral, naquela virada de década, era “revolucionário”. “Apesar de ainda estarmos sob a ditadura, o teatro era esse local do diálogo, do debate. O jovem frequentava o teatro, estava sempre cheio, movimentava toda a cidade” (2018). Não à toa, como sugere João Antônio, “a formação dos jovens brasilienses daquela época foi algo extraordinário” (2018). Embora não possa precisar, ele acredita que Renato Russo, como bom frequentador da cena cultural que era, tenha bebido muito dessa liberdade e dessa autonomia artística que corria nos palcos da cidade.

Todo esse repertório também ocupa as páginas do livro *Canteiro de obras*, de Glauber Coradesqui, que revisita a cronologia do teatro brasiliense. O próprio João Antônio aparece creditado por lá em vários trabalhos que marcaram época, como *SQS 1980 Bloco A* (1979) ou *Pequenos burgueses* (1981).

A leitura do material de Glauber nos mostra que o período foi, de fato, efervescente. Não somente no volume de trabalhos que chegaram aos palcos, mas nas provocações dramáticas, que não pareciam baixar a tregua diante do regime militar ainda instaurado. Por ali, trabalhos de nomes como B.de Paiva, Dimer Monteiro, Hugo

Rodas, Oswaldo Montenegro ou Ary Pára-Raios tomam as ruas e os espaços culturais, gerando “uma espécie de febre teatral em que o exercício da arte produzia vínculos relacionais e preenchia a vastidão dos espaços urbanos e íntimos de toda uma geração”, como cita Coradesqui (p.38, 2012), parafraseando o próprio Kido Guerra, supramencionado.

Glauber Coradesqui ainda nos recorda que o período também se valeu de uma diversidade quase inédita no cenário, a exemplo de *Crepe Suzette* (1982), de Alexandre Ribondi e Marcos Bagno, que era “apoiada em ícones e valores gays e descompromissada com os bons costumes” (p.39, 2012), ou ainda *Os rapazes da banda* (1982), de Dimer Monteiro, que “em tempos pré-Aids e de muito preconceito”, surge como uma peça que “descortina o tema da homossexualidade e surpreende o público” (2012). O próprio Dimer, como nos lembra *Canteiro de obras*, já havia montado *O espelho* (1976), em companhia de Murilo Eckart, “também com temática gay” (p.40,2012).

A virada dos anos 1970 para 1980 também ficou marcada pelo nascimento de novos espaços para o teatro. Além do Galpão, em 1975 e da sala Martins Pena, do Teatro Nacional, em 1979, Renato Russo viu ainda nascer o Teatro Sesc Garagem, com a peça *Capital da esperança* (1979), do grupo Carroça, e ainda o Teatro Dulcina, inaugurado com a histórica montagem de *Gota d'água* (1980), de Chico Buarque, protagonizada por Bibi Ferreira.

Intrigantemente, trabalhos com argumentos metateatrais deram as caras no período. Não há indícios de que tenham sido uma tendência da época, mas como estamos caminhando por entre o metateatro de Renato Russo, talvez seja colaborativo listarmos algo, mesmo que a mero título de curiosidade.

Quem nos ajuda é o próprio professor João Antônio, que protagonizou uma montagem “totalmente metateatral” com Iara Pietricovsky em *O exercício* (1976). Isso porque o texto de Lewis John Carlino, como nos ensina Glauber Coradesqui, “propõe uma reflexão acerca da profissão de ator ao expor, às vésperas de uma estreia, os conflitos na relação de dois atores”. Se não fosse o bastante, “a narrativa é movimentada tanto por conflitos de âmbito profissional quanto da vida íntima desses personagens, que instauram uma discussão pertinente sobre o ofício do ator naqueles anos” (CORADESQUI, pp.37-38, 2012).

No caso desse encontro entre João e Iara, a metateatralidade ganha contornos mais dramáticos, para não dizer cômicos, porque justamente os dois haviam sido

casados fora dos palcos. Como brincou João Antônio durante nossa entrevista, no fundo, a peça eram eles “tendo uma DR sobre a vida a dois o que, no nosso caso, era uma realidade também fora dos palcos”.

Outros exemplos de narrativas metateatrais da época passam pelo próprio João Antônio, a exemplo de *Valsa Nº 6* (1983), onde “o ator e diretor lança mão de um recurso bastante ousado para a época, multiplicando a personagem em cena. Eram quatro Sônias no palco” (CORADESQUI, p.40, 2012), ou ainda a já citada *SQS 1980 Bloco A*, de João Antônio e Graziela Rodrigues, cujas provocações metateatrais deixam para o próprio João Antônio comentar. “Era a história de um síndico que justificava todas as atitudes terríveis dele por meio de cartas. Justificativas similares a da ditadura”, começa. A peça, por fim, acabava por “contar a história de Brasília na ditadura, ao transpor todas as repressões sociais para um bloco de uma quadra brasiliense”. A metateatralidade se manifesta justamente a partir dessa representação cênica do que acontecia naquele instante. “Era teatro dentro da situação política do momento” (ANTÔNIO, 2018).

Todo aquele movimento teatral em específico – intitulado pelo músico, ator agitador cultural paraense, radicado em Brasília, Aloísio Batata, de “Insistencialismo” –, seguiria até 1984. A partir do ano seguinte, teríamos a abertura democrática e uma nova dinâmica seria imposta. Os principais registros de frequência de Renato ao teatro (como veremos ao longo deste capítulo) datam dessa época anterior, entre o fim da década de 1970 e o começo de 1980. E, embora *A verdadeira desorganização do desespero* seja de 1982, talvez seja importante fecharmos esse recorte histórico falando de *Vidas erradas ou pode vir que não morde* (1984), de Fernando Villar, afetivamente conhecida como *Vidas erradas*. De alguma forma, uma catarse daquele período teatral e sócio-político do país e do mundo.

Como resume Coradesqui, a peça, “com forte carga autoral, atualiza no palco a voz e o desejo de toda uma geração marcada pelo tédio e pelo desejo incontável de realizar algo” (2012). Ao falar da peça, o pesquisador parece sintetizar o nascimento do “mito fundador de uma geração”, que nos daria, entre outros, Renato Russo: “O espetáculo está contaminado em suas propostas estéticas do ideal punk ‘faça você mesmo’, o que lhe conferiu, à época, um caráter marginal e rebelde” (p.54,2012).

Renato fez. Fez o Aborto Elétrico, fez a Legião Urbana e fez até uma peça de teatro. Não se sabe se ele teve a chance de assistir ao espetáculo a *Vidas erradas*, mas ele certamente foi espectador do movimento.

Questionei o dramaturgo e diretor Fernando Villar sobre o espetáculo, e sobre a ruptura que aquele momento provocou, indagando-o sobre a geração espectadora desse movimento disposta a “partir pra ignorância” (grifo meu) (*na verdade, grifo meu, ladra! O bordão nasce comigo!*), a exemplo do próprio Renato Russo, “filho da revolução”. Ele me responde o relato transcrito a seguir (*e vale lembrar que transcrever é também cartografar*):

Éramos uma primeira geração de brasilienses chegando aos nossos 20 anos, dentro de um contexto local de celebração das identidades daqui, filhxs do projeto Cabeças, arte, cultura, antropofagia, insistentismo e inventividade reivindicando outra Brasília, mais nossa, muito além do carma da capital do golpe militar-jurídico-midiático-parlamentar de 1964. No contexto nacional, os primeiros anos da década de 1980 marcam o declínio da ditadura militar, a pressão pela abertura e a decadência dos golpistas de então. No contexto geracional de nossos 20 anos, estávamos então entre pós-hippies e pós-punks, e pós-*performance art* e outros hibridismos artísticos, muitas transformações e vontades de outro mundo. Naquele tanto de pós, a gente queria um pré-outra coisa, como muitos e muitas de nós ainda queremos. O ‘paz e amor’ e a contracultura tinham sido institucionalizados e devidamente comercializados, parecia anacrônico demais, por mais que acreditássemos no *all you need is love*. Mas na nossa Bras-ilha, no nosso país roubado pelos imperialismos, censurado, sem direitos civis, torturas e toda aquela corrupção nos três poderes, perto de nós, e ao longe, uma Europa paranoica (com toda razão) em um planeta que podia explodir a qualquer momento na Guerra Fria (o velho continente lá, entre USA e URSS). O punk era aquele outro sinal, outra radicalização jovem por outros tempos, contra a falta de futuro aparente, contra o tédio, a desigualdade, o consumismo e a carece hipócrita. E, aí, o ‘faça você mesmo’ (*do it yourself*) era um paliativo... É um contexto muito maior, que estou tentando sintetizar aqui, mas que reverbera nas nossas criações, de formas diferentes, mas que se assemelhavam na contestação, anseios, necessidade visceral por mudanças. Sobre o ‘partir pra ignorância’, acho que ele caracterizou mais os movimentos proletários e dos excluídos da classe trabalhadora inglesa, da periferia de Nova York, na segunda metade dos anos 1970 lá e no final dos anos 1970 aqui. Mas, paradoxalmente, o punk entra em Brasília muito pelos filhos e filhas de docentes doutorandos da UnB e de diplomatas do Itamaraty. O Tilike Coelho, músico e escritor que foi do *Vidas erradas* e hoje é radicado no Porto, falava que ‘éramos punks que pedíamos licença, falávamos ‘por favor’ e ‘obrigado’’. Minha tia e madrinha querida, quando eu chegava em festas na casa dela, ela tinha que avisar, ‘ele é artista’, pra justificar o *look punk*. O visual, os cortes de cabelo, alfinetes, roupas rasgadas podiam assustar mais do que a nossa educação pequeno-burguesa do Plano Piloto, que não deixávamos de questionar também, assim como nossa cidade, nosso país, nosso planeta. E isso podia soar meio “pra ignorância” para um certo conformismo vigente (2018).

(*Axé, amado! Obs: o ‘amado’ foi pro Fernando. Aproveito ainda pra elogiar a opção do professor de não se submeter à generalização plural masculina e preferir*

citar os dois gêneros e, quando impossível, usar “x”). E nessa linha russiana, nos moldes do ‘faça você mesmo’, da mesma maneira que ele se aventura como dramaturgo, eu também saio da zona de conforto e me aventuro na direção, como veremos no terceiro capítulo, embora Renato tenha se saído muito melhor na empreitada.

1.2 Antes de 1978: o leitor

Pois temos que recuar alguns belos anos e visitar Renato na infância e na adolescência, quando desperta o interesse pelo teatro e o lado punk nem pensava em aparecer. “Nossos pais sempre nos levaram para aquelas peças infantis, mesmo quando moramos em Nova York. E o circo! Íamos muito ao circo”, conta Carmem Manfredini em entrevista a este pesquisador em 2017. A irmã de Renato acredita que a arte circense tenha sido a primeira experiência com a performatividade artística a conquista-lo, “muito embora ele não gostasse dos palhaços” (2017). (*Menina, pois eu morro de medo! E olha que eu sou chegada numa maquiagem*).

O teatro também aparecia nos livros. Carmem lembra que Renato começou ler incessantemente aos 5 anos e nunca mais parou. “Ele logo descobriu Shakespeare e o adorava. Não sei dizer se era a peça favorita, mas ele era louco por *Romeu e Julieta*. Tudo que saía sobre *Romeu e Julieta*, ele corria atrás” (2017). Vale lembrar que Shakespeare traz uma das epígrafes que abrem *A verdadeira desorganização do desespero* (*Foca na história, garoto! Mas antes, já que você provocou a pausa, será que fica confuso quando eu apareço para dizer algo logo após um trecho em itálico, como foi o caso agora? Deixo bem claro que a culpa é da ABNT, que pede o tal itálico ao nos referirmos a obras, mas que não se deu o trabalho de prever a entrada triunfal de uma figura como eu. Em outras palavras, tirando o meu da reta, embora eu desgoste da expressão já que, vamos combinar, dependendo da reta, a gente encara*).

Pois bem. A leitura segue como cúmplice fiel nessa relação como o teatro. “Na adolescência, nosso pai comprou uma coleção da [editora] Agir com vários textos de teatro. Eram uns 25 títulos, pelo menos, e Renato deve ter lido todos eles” (2017), aposta a irmã. Entre as tantas obras, Carmem se recorda de algumas, como *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, e *A visita da velha senhora*, de Friedrich Dürrenmatt.

Essa comoção pelos clássicos repercute nas lembranças de vários amigos de Renato da época. É, por exemplo, justamente o primeiro comentário de Marcelo Bereh,

integrante-fundador do Udi Grudi (1982) – um dos mais simbólicos grupos de circo-teatro do país –, quando o questiono sobre a relação entre Renato e o teatro: “Ele adorava os clássicos. Lia todos. Adorava Shakespeare, Molière. E eu também! Então, discutíamos Shakespeare, comédia, drama, o que estava por trás daqueles autores. Ele fazia uma versão própria de tudo que ele lia” (2017).

Bereh e Renato se conheceram em um episódio com ares teatrais, beirando a tragédia. “Eu estava saindo da casa de uma amante e o marido quase me pega. Busquei refúgio no bar Adrenalina e Renato estava lá dentro. Afoito, fui falando sobre o fato de eu quase ter morrido. Ele perguntou meu signo e, ali, nasce uma amizade” (2017). Amizade que duraria até a morte de Renato, em 1996.

O apreço pela literatura teatral também chamou atenção do amigo, músico e artista Renato Vasconcellos, hoje professor do Departamento de Música da UnB, que morava no mesmo prédio da família Manfredini, o bloco B da Superquadra Sul (SQS) 303. “Eu sabia que ele lia muita literatura inglesa, inclusive Shakespeare, e autores teatrais”, observa Renato em conversa comigo, em junho de 2017. Anos depois, eles voltariam se encontrar justamente em uma peça de teatro, na qual o Manfredini atuaria e o Vasconcellos trabalharia na sonoplastia.

Entre clássicos, tragédias e comédias, Renato Russo (*que ainda não era Russo, claro, mas vejo que você já não consegue pensar em outras formas de nomeá-lo*) deixa de frequentar o teatro somente pelos livros e, em 1978, encara uma plateia pela primeira vez. Encara o palco pela primeira vez. Antes de nascer o músico, nasceu o ator. Pelo menos, publicamente.

1.3 Entre 1978-1980: surge o ator

Entre os fãs da Legião Urbana, o ano de 1978 acabou conhecido como o início das atividades que resultariam no Aborto Elétrico, que faria o primeiro show em 1980. Mas, como nosso lance é o teatro, o ano de 1978 marca a estreia de Renato como ator. (*Todo mundo já entendeu que ele pisa no palco pela primeira vez como ator, não precisa dessa insistência toda, gente. Tá quase um “Faroeste caboclo” essa narrativa sobre a estreia dele nos palcos*).

Estudante da Cultura Inglesa desde sempre, Renato não era lá muito querido entre os colegas. “Ele era esquisito. Não era exatamente arrogante ou prepotente, talvez pedante. Eu não diria antissocial. Era esquisito! Acho que é a melhor palavra”, arrisca a arquiteta Sandra Mello, ao me recordar aquela época. Ela também estudava por lá (em

uma extinta sede no Setor Comercial Sul) e participava do chamado *Drama Club*, um grupo de teatro da instituição. E foi lá que Renato quis se meter.

Com a popularidade em baixa, a tentativa de se meter com o pessoal do teatro não gerou maiores emoções, nem comoções. E Renato só acabou se beneficiando com a saída de um dos integrantes. Somente então, ganhou a oportunidade de participar do grupo. O período foi descrito na obra *Renato Russo – O filho da revolução*, de Carlos Marcelo:

O grupo tinha iniciado os ensaios da peça *The real inspector hound*, sob a direção de um dos professores, o escocês Iain Bruce [...]. A estreia do espetáculo estava marcada para o dia 18 de março no teatro Galpãozinho, na 508 sul, ponto de encontro da juventude cabeça da cidade. O garoto tímido se solta e logo deixa de ser encarado com reservas. Renato desponta ao longo daquelas semanas de fevereiro como um cara espirituoso, irônico, sempre com um comentário arguto sobre o texto e sobre a montagem. Quem chegava perto, porém, percebia que a autoestima era baixa. Às colegas mais próximas, como Denise Hamú, dizia que se achava feio (2009, pp.111-114).
(“Sempre com um comentário arguto sobre o texto”. Adorei! Minha cara! Tipo eu nesta dissertação. E, olha, eu não sei exatamente se eu deveria escrever aqui, junto à citação, mas não poderia deixar de fazê-lo sabendo que Júnior fez meu papel lá trás. Então, licença. Invadi a citação mesmo).

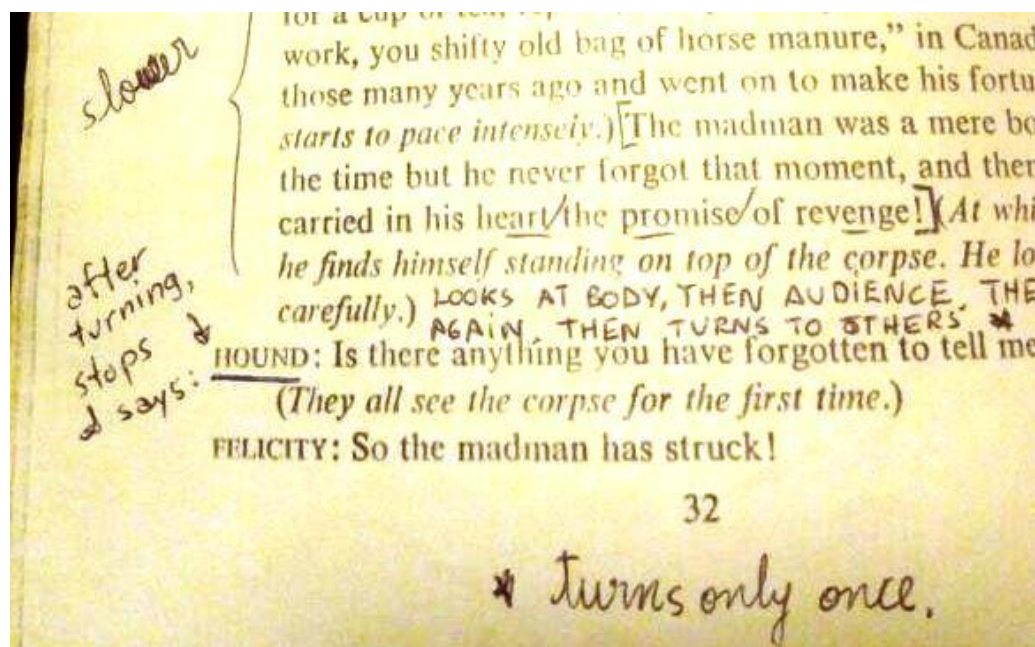
“Assim que soubemos da entrada dele, perguntamos: ‘Aquele cara esquisito?’. Pois não estávamos lá muito animados”, lembra Sandra, aos risos. E não demorou para que a impressão inicial fosse por água abaixo. “Desde o primeiro momento que ele chega e se junta, eu e todos mudamos nossa opinião. Sabe aquilo do preconceito? E logo vimos que pessoa linda e doce, além de inteligente e densa, ele era” (2017).

Não por acaso, Sandra e Renato ficam amigos muito rápido. “O texto que ele usou para decorar as falas era meu. Tirar cópia não era essa facilidade toda, então emprestei meu texto pra ele. Depois, acabei percebendo que ele fez pequenas anotações no texto, sobre o personagem dele” (2017), conta. *(Que incrível deve ser isso de ter coisas escritas por Renato em casa. Guarde com carinho, querida!)*.

A peça, escrita em 1962 e com apenas um ato, reunia tudo que Renato gostava. Autor inglês falando sobre cultura britânica, além de outro elemento pelo qual Renato ainda mostraria grande interesse no futuro próximo, que deixo para o Carlos Marcelo apontar: “O autor, Tom Stoppard, utiliza o recurso da metalinguagem para satirizar simultaneamente a empáfia da aristocracia britânica, as reviravoltas das tramas policiais [...] e o próprio teatro” (2009, pp.114-115). *(Essa metalinguagem ainda vai dar babado! E vale ainda lembrar, já que o Diego não se deu o trabalho, que esse texto do Tom é*

conhecido pelas nuances de teatro do absurdo e daquele rolo de “teatro dentro do teatro”. Alguma outra peça, além de Hamlet, lhe vem à cabeça com tais características? Ou prefere acreditar em um Oceano de coincidências diante de uma Plateia atônita? Dei as dicas!)

FIGURA 2



Anotações de Renato no texto que ele pegou emprestado com Sandra Mello (Arquivo pessoal)

Em um Galpãozinho abarrotado de familiares e melhores amigos (*olha que essa tradição não mudou muito de lá para cá não*), Renato encarou o inspetor que dá nome ao espetáculo e arrancou aplausos e bons risos do público. E ali já era possível começar a perceber um compromisso de Renato com o papel que lhe tinha sido ofertado. “A roupa do tal inspetor, os trejeitos, a personalidade foram criações do Renato. Ele dá vida ao inspetor em sua própria maneira, imprimindo essas características na atuação” (2017), comenta a amiga Denise Hamú, que também integrou o elenco da encenação de 1978. Foi durante o relato para esta pesquisa que Denise soube da existência de *A verdadeira desorganização do desespero*. “Adorei o título! A cara dele!” (2017), exclamou de imediato.

Voltando à história, antes que Carmela me dê nova bronca. (*Olha ele tentando subverter a metalinguagem, gente!*). Aquela primeira experiência deve ter sido incrível já que alguns meses depois, Renato, Sandra, Denise e Cia. voltariam em uma nova montagem: *An inspector calls*, do britânico (*claaaaaro!*) J. B. Priestley. “Povo vai achar que a gente tinha fetiche por inspetores, mas foi só coincidência”, brinca Sandra. Dessa

vez, Renato participou de cada detalhe, desde o início. Não à toa, se envolveu com o personagem de uma maneira ainda mais visceral.

Assim como Denise, Sandra lembra bem do cuidado que ele teve na preparação: “Durante os ensaios, Renato dizia que o personagem ‘não tinha baixado’. A gente assistia e adorava. Ele era realmente bom, mas não se mostrava satisfeito. ‘Não baixou’, repetia toda hora”. Até os últimos instantes, Renato não cedeu. “No ensaio imediatamente anterior à apresentação, fomos todos elogiá-lo. Ele estava muito bem. Mas ele voltou a nos repetir: ‘Nada disso. O personagem não baixou!’” (2017).

No dia da apresentação, o semblante de Renato era de frustração, mas ele não abria mão de se entregar por inteiro ao trabalho. Sandra ainda se arrepia ao recordar: “Quando ele pisa naquele palco, o Renato desaparece. Era outra pessoa. Uma questão energética. Como se tivesse sido tomado por uma entidade. Ele incorpora o personagem”. Na primeira chance, Sandra correu até o amigo e, antes mesmo que ele pudesse dizer algo, ela grita: “Baixou!”. Sorrindo, Renato concordou: “Baixou!” (2017).

“Na peça, a entrada dele era triunfal, com uma indumentária toda peculiar. Ele tinha mesmo esse lance de querer entrar no personagem. Era bonito esse compromisso”, completa a amiga, que só assistiu Renato no teatro. “Nunca tive a chance de ver a Legião Urbana, ou qualquer apresentação musical dele, na verdade. As únicas vezes que o vi performando em cima de um palco foi ao meu lado, em cena” (2017).

FIGURA 3



Renato Russo e Elder Filho no aniversário de Sandra Mello, em 1978 (Arquivo pessoal). *E eu, Carmela, faço a linha acadêmica e invado a legenda para dizer que cada uma dessas imagens históricas recuperadas, assim como trechos da peça e documentos da época são também elementos de cartografia*

O companheiro de espetáculo Renato Vasconcellos, responsável pela sonoplastia, guarda recordações parecidas com as de Sandra e não tem dúvida de que aquele período foi decisivo no desenvolvimento artístico do futuro Renato Russo. Da mesma maneira que os demais colegas, Vasconcellos também percebeu inicialmente esse lado mais reservado: “O Manfredini era muito tímido e se vestia com umas camisas de pano abotoadas até o último botão no pescoço” (2017). Denise Hamú, por sua vez, o definia como “gente boa, mas acanhado, retraído e contido” (2017). Em cena, no entanto, a história era diferente. Algo que Sandra Mello chamou de “metamorfose” e que parece estar alinhado com a descrição provida pelo professor Renato Vasconcellos. “O desempenho como ator era brilhante e parecia amaciar a sua timidez através do processo cênico, que funcionava como uma libertação das couraças da sua verdadeira personalidade” (2017), diz, sem hesitar. (*Quando penso em “metamorfose”, não deixo de pensar naquele Diego que escutou “Meninos e meninas” ou naquele Diego que subiu no salto em plena universidade. Ali, já era eu. Ou talvez ali, no fundo, era Renato, all along*).

Vasconcellos faz questão de completar. “Sua voz era forte e seu inglês preciso. Ele crescia na cena e parecia tomar conta do grupo. A memória era fantástica e declamava os textos com muita facilidade”. A influência do teatro no cotidiano de Renato também chama a atenção: “O teatro soltava as suas amarras e mostrava um cara seguro pra caramba, o que contrastava com sua imensa timidez” (2017), encerra.

Apesar de todo esse processo de incorporação e da lista de elogios da equipe, a irmã Carmem não gostou muito do que viu e relembra aos risos o comentário que fez ao irmão: “Disse que o achei meio canastrão. Tinha aquele ar de teatrão, sabe? Ele não gostou de escutar não”. Há pleno consenso, no entanto, no que diz respeito à relação dele com a peça: “De fato, ele adorou o processo. Falava muito sobre o espetáculo e sobre os ensaios. Tudo que ele fazia na arte, ele era muito comprometido. Ele queria ser o melhor, ser exímio no que fazia” (2017).

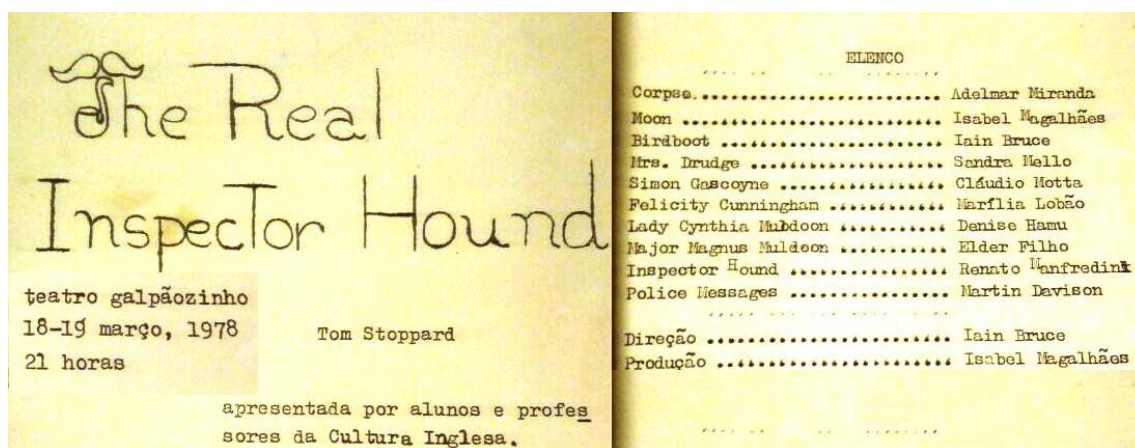
As duas apresentações desse segundo espetáculo, *An inspector calls*, também estavam abarrotadas. Dessa vez, não somente pelo apoio dos familiares, mas por se tratar da inauguração do teatro-auditório da nova unidade da Cultura Inglesa, na 709/909 Sul. Naquela unidade, Renato trabalharia como professor logo em seguida, assim como, naquela mesma unidade, a irmã Carmem também trabalharia como professora e faria longo uso do auditório para projetos pedagógicos e musicais. O tal auditório foi uma dos locais mais cultuados do circuito cultural de Brasília nos anos

1980 e 1990, quando ali funcionou o Cine Cultura, projetando filmes independentes e alternativos. (*E não custa lembrar que, naquela unidade, Diego foi professor por tantos anos e também desenvolveu projetos no auditório, um dos primeiros palcos de Renato Russo*).

Todos esses relatos nos ajudam a convocar o que Jorge Dubatti chama de “função memorialista” do teatro, ao resgatar as lembranças, o convívio e as possíveis transformações intelectuais de Renato naquele período:

O teatro está mais vivo do que nunca, antes de mais nada porque ele cumpre uma função memorialista e de luto. E também porque há uma memória do teatro nos componentes que confluem no acontecimento teatral: a reunião, os corpos, o espaço e o tempo, a poiesis⁵, a espetação, o princípio da companhia e irmanação entre artistas, técnicos e espectadores no convívio (2016, p.145).

FIGURA 4



Recorte do programa de *The real inspector hound*, de 1978, com Renato no elenco (Arquivo pessoal)

1.4 Entre 1981 – 1982: *O último rango*

Após as empreitadas como ator no grupo de teatro da Cultura Inglesa, a música adquire o protagonismo pelo qual Renato Russo acabaria consagrado e conhecido nacionalmente. O Aborto Elétrico se torna atividade principal e as primeiras faíscas do Renato Russo como acabamos conhecendo começam a dar o ar da graça. Aos poucos, o

⁵ “A *poiesis* teatral, que defino como construção na dupla dimensão de ente e acontecimento teatral, objeto e processo, desdobra todos os seus aspectos no marco do amplo campo da Poética Teatral. A Poética Teatral, mais especificamente, propõe uma articulação coerente, sistemática e integral da complexidade de aspectos e ângulos de estudos exigidos pelo acontecimento e pelo entre poético-teatrais, bem como a formulação das poéticas. [...] Dito de outro modo: denomina-se Poética Teatral a disciplina que estuda o acontecimento teatral a partir do exame da complexidade ontológica da *poiesis* teatral em sua dimensão produtiva, receptiva e da zona de experiência que esta funda na pragmática do convívio e expectação. A *poiesis* integra, assim, uma dimensão indispensável de alteridade em relação à realidade cotidiana” (DUBATTI, 2016, pp.47-48).

Manfredini começa a ficar de lado e o autoapelidado Russo inicia as atividades, a partir das provocações do pensador inglês Bertrand Russel, do filósofo suíço Jean-Jacques Rousseau e do pintor francês Henri Rousseau.

O interesse pelo teatro, contudo, não desaparece. “Eu não cheguei a vê-lo em cena, mas ele me viu. E justamente quando participo do grupo de teatro da Cultura Inglesa. Ele já não estudava por lá, mas foi me ver. A peça era *A cantora careca*”, recorda Zé Renato Martins, amigo íntimo de Renato desde 1979 (“*amigo íntimo*” é *ótimo! Adoro a escolha polida das palavras, embora todo mundo saiba exatamente o que você quis dizer*), quando se conhecem na Colina. Depois daquela conversa inicial em 2013, quando recebo das mãos de Zé Renato *A verdadeira desorganização do desespero*, o hoje produtor televisivo voltou a conversar comigo em prol desta pesquisa.

Zé acredita que a tal produção da Cultura Inglesa, clássico de Eugène Ionesco na qual atou como ator, acontece em 1981, mesmo ano que o dramaturgo romeno radicado francês aparece em Brasília para uma aula-demonstração no Teatro Nacional. “Eu e Renato não perderíamos por nada. Claro que fomos. Quer dizer, todo mundo foi” (2017), relembra Zé.

Naqueles tempos, paralelamente aos ensaios e devaneios do Aborto, Renato também passa a frequentar assiduamente o Espaço Cultural da 508 Sul, onde ele havia estreado como ator em 1978, no palco do Galpãozinho. Quem andava ocupando o espaço era o produtor e agitador cultural Jota Pingo (1946-2012), que se tornaria uma das figuras lendárias de Brasília por conta das mais diversas contribuições ao cenário local.

Em depoimento ao documentarista Vladimir Carvalho, no longa *Rock Brasília – Era de ouro* (2011), Jota Pingo rememorou o primeiro contato com Renato Russo e revelou como Renato e o Aborto Elétrico foram parar em um dos seus espetáculos, *O último rango*(1982):

Todo dia, eu via aquele rapaz punk, com a calça jeans toda recortada, com o cabelo todo estranho, lá naquele canto. Todo dia, ele ia assistir espetáculo. Ele ficava lá no fundo recolhido, ele era muito tímido. Aí um dia, eu falei: ‘Vem cá, quem é você? Como é que é?’. E ele: ‘Sou professor de inglês, mas eu gosto de música, eu tenho uma banda e eu queria lançar minha banda’. Eu perguntei: ‘Como é o nome da sua banda?’. Ele me responde: ‘Aborto Elétrico’. Eu já digo: ‘Opa, legal! Vamos então montar um espetáculo que eu acabei de escrever, que chama *O último rango*?’. O Renato já estreou com espetáculo em cartaz. Ele entrou e tocou aquela música, “Que país é esse?”. Quando ele terminou de tocar, ele pegou a guitarra, quebrou a guitarra e jogou para a plateia. Na hora que ele quebra a guitarra e joga para a plateia,

ele está quebrando seu coração, todo seu interior, e está jogando todo seu ego no lixo e ofertando seu id para aqueles que estão assistindo (2011).

O espetáculo de Pingo ganha ares de evento obrigatório em Brasília. A impressão que se tem é que toda a classe artística e os adeptos do rock estavam lá. (*E quem não esteve deve morrer de raiva até hoje. Aquilo não era um evento. Foi um acontecimento na vida da cidade*). Dado Villa-Lobos esteve. O futuro guitarrista da Legião Urbana, na época, não fazia ideia de que se tornaria integrante de uma das mais importantes bandas da música nacional, poucos anos depois. Muito menos, que o líder da banda seria aquela figura no palco, quebrando guitarras.

Quando o perguntei sobre o espetáculo de Pingo, Dado logo se lembrou: “*O último rango* era demais. Sentávamos em uma mesa com cara de refeitório. Rolava o sopão. Entrava o Aborto Elétrico, tocavam ‘Que país é esse?’”. Todavia, Dado não tinha tanta certeza, como Pingo, se a cena da guitarra era coreografada ou autêntica: “Renato fingia que quebrava a guitarra dele, em uma encenação daquelas viscerais do rock! E acabava logo em seguida” (2017).

O sopão a qual Dado se refere foi um dos diferenciais do espetáculo, que marcou o início dos anos 1980 em Brasília. Mas não foi o único elemento a chamar atenção. As noites, na verdade, acabaram marcadas por episódios dignos de uma encenação punk, com direito a doses de anarquismo, perturbação de ordem e desobediência civil, exatamente como desejavam os jovens daqueles tempos (*não estou lá muita certa que seriam só os jovens “daqueles tempos”*). Na biografia de Renato, Carlos Marcelo recolheu variados depoimentos e descreveu em detalhes o que escutou:

Pingo convida Aborto, Blitz 64 e Liga Tripa para participar de *O último rango*, musical planejado para 32 atores em cena, mais três bandas tocando ao vivo [...]. E, entre um número e outro, os músicos ajudam a preparar a sopa feita com legumes e verduras [...]. Em vez de arquibancadas e cadeiras, uma cozinha caseira, circundada por mesas, bancos, cadeiras, sofás, poltronas e almofadas [...]. O último rango mencionado [...] resulta em uma sopa de noventa quilos [...]. O texto de Pingo critica o próprio teatro, ironiza os personagens da Disney e anuncia a principal proposta do MPL, Movimento Porra-Louca: comer brasileiromente os pratos intelectuais das multinacionais [...]. De fora do teatro, já se ouve ‘o som quebrando solto no teatro’, como previsto no ‘roteiro poético’ original [...]. No final do espetáculo, um dos atores, ainda mais maluco que o diretor, resolve esvaziar o extintor de incêndio no público. Os que não conseguem escapar ficam cobertos de pó químico, crentes que tinham participado de mais uma peripécia engendrada por Jota Pingo (2009, pp.181-182).

A caçula dos Manfredinis também assistiu à peça e me contou sobre as impressões que ainda estavam agarradas à memória. “Fui com primas no *O último rango*, principalmente ver o Aborto Elétrico. Nunca tinha visto algo tão bacana. Tinha música e dança. As pessoas estavam felizes, era uma Brasília que não existe mais”, relatou Carmem, que acredita que o irmão estava ali tomado por um sentimento de “vou fazer algo diferente, algo que as pessoas vão se lembrar” (2017).

Ela, certamente, não esqueceu e o espetáculo se tornou um marco para Carmem: “Hoje, quando relembro, tenho a certeza de que ali se deu o despertar do meu lado artístico” (2017), recorda a professora, que também desenvolve carreira como cantora. (*Talvez seja a hora de alguém voltar a encenar O último rango ou de propor uma nova refeição-protesto*).

Na conversa com Marcelo Bereh no decorrer desta pesquisa, ele também me confidenciou algumas lembranças acerca. “Fui no *O último rango* todas as noites. Ele (Renato) estava na banda. Ficávamos eu, ele e Pingo conversando até altas horas, depois da sopa que era servida, falando besteira”, recorda, com tons de nostalgia.

A amizade entre Renato e Pingo, inclusive, não ficou por ali. Renato chegou a entregar a Pingo algumas letras inéditas para um musical chamado *A casa do Caraba*, que foi encenado sem maiores comoções no Galpãozinho, mas que também não deixou de ser um laboratório dramaturgico para Renato.

Bereh está convencido de que aquela relação ajudou a desabrochar o Renato Russo que viria pouco depois. “O Pingo dizia que o Renato precisava tomar a cena, ‘descer do poleiro’, ‘soltar a franga’. A convivência com Pingo foi muito frutífera”, afirma o antigo amigo, que desde as apresentações de *O último rango* se deu conta que estava diante de um “performer, expressivo por demais e disposto a quebrar todos os padrões” (2017).

1.5 O ano de 1982: a peça

Não se sabe ao certo os motivos que levaram Renato a escrever *A verdadeira desorganização do desespero* em 1982. As teorias são múltiplas e nada conectadas. O parceiro Zé Renato Martins acredita que a ideia veio após Renato assisti-lo na Cultura Inglesa em *A cantora careca* e que a empreitada acabou ganhando ainda mais volúpia com a passagem de Ionesco por Brasília. Marcelo Bereh aposta no próprio fastio da cidade como força-motriz: “Nada acontecia em Brasília. Era uma fissura por fazer ou morrer de tédio. Era um fazer cultural orgânico” (2017). A diretora de cinema e

professora Maria Coeli, em entrevista ao repórter Gabriel de Sá – colaborador da minha matéria do *Correio Braziliense* de 2013 que revelou ao público a existência da peça – chegou a especular: “Acho que essa peça pode ter sido feita como uma atividade para a disciplina que eu lecionava” (2013).

Coeli foi professora de Renato no Ceub (hoje, UniCeub, faculdade particular da cidade), onde Renato havia sido aprovado no vestibular de jornalismo. Logo nas primeiras aulas, percebeu “o aluno brilhante” e diz ter escutado uma confidência do estudante: “Ele chegou a me dizer que queria fazer cinema e teatro” (2013). Ao saber da existência da peça, não esboçou qualquer surpresa, apostou na criação da obra como resultado da disciplina que ministrava e fez questão de elogiar o título.

A irmã de Renato, no entanto, não aposta em circunstâncias pontuais na escrita da peça e acredita que Renato, na verdade, estava tomado por motivações mais intrínsecas. “Vou demonstrar o quanto sei sobre teatro. Olha meu conhecimento cultural!”. Tinha um pouco disso. Mas não era um autoapregoar ruim, arrogante. Mas de celebrar o tanto que sabia”, vislumbra Carmem, que teve contato com o material pouco tempo depois de Renato ter terminado de escrevê-lo, em setembro de 1982, conforme apontado na capa. “Ele leu para mim, mas não imediatamente. Talvez, por receio de crítica, já que ele sempre pedia opinião da família em tudo que fazia. Eu me lembro de que não entendi quase nada” (2017).

Foram muito poucos os que tiveram a oportunidade, como Carmem, de conhecer o material na íntegra. Ainda hoje, mais de três décadas depois, as pessoas que se sabem, sem qualquer sinal de dúvida, de terem lido a obra mal chegam à casa das dezenas. Mesmo entre amigos íntimos, o conteúdo da peça permanece uma incógnita. (*Estou me sentindo privilegiada*).

Dado Villa-Lobos, por exemplo, me confessou que soube da mera existência da peça, assim como do fato “de nunca ter sido encenada” e sugeriu que eu procurasse o Zé Renato que, “certamente, teria mais o que dizer sobre o assunto” (2017). Mal sabia ele que Zé havia sido minha fonte primordial, desde o princípio. Ainda assim, foi revigorante a ratificação de Dado.

O próprio Bereh também nunca viu o texto da peça, embora tenha sido informado sobre a escrita. “Ele me contou sobre a peça, mas lembro de ele não ficar muito confortável em mostrar. E ainda rolava uma dificuldade danada nesse lance de compartilhar material. Não tinha essa facilidade de se compartilhar um arquivo” (2017).

A professora, coreógrafa e dançarina Marcia Duarte, que se tornaria amiga próxima de Renato justamente na época que a peça foi desenvolvida (ela viveu um rápido namoro com Marcelo Bonfá), teve contato com o texto, mas de maneira breve. (*Preciso admitir que bateu uma inveja desse lance de ela ter tido um “namoro rápido” com Bonfá”. Tudo bem que Dado eleva minha temperatura, mas, cá entre nós, Bonfá não era de se jogar fora. Pelo contrário, se é que me entende*). Márcia compartilha dessa sensação de que Renato talvez pudesse ter algum desconforto com o material. “Eu não me debrucei sobre a peça, até porque fui me envolver intimamente com teatro depois. Mas achei algo experimental, como uma tentativa”, conta, enquanto tenta se lembrar de detalhes da obra. “Não tinha uns personagens assim com nomes de Plateia, Oceano...?” (2017), indagou, abrindo um sorriso diante da resposta afirmativa.

Também durante entrevista motivada pela pesquisa, o biógrafo Carlos Marcelo, que chega a tecer breves comentários e mencionar nominalmente a peça em *Renato Russo – O filho da revolução* sem entrar em maiores detalhes, me confirmou ter lido o texto completo da peça: “Cheguei a ler a íntegra da peça. É muito impressionante que o Renato tenha conseguido escrever um texto tão complexo com tão pouca idade” (2017), observou. Renato estava com 22 anos à época.

Experimentalismo, complexidade ou autoapregoação, há quem defenda, sem hesitar, que Renato estava bem confiante em relação ao material, a ponto de rascunhar planos. “Ele me dá a peça em mãos logo após escrever, em um saco plástico, e diz: ‘Toma. Ainda vamos fazer juntos’”, endossa Zé Renato Martins, que concorda com Carmen Manfredini quando ela diz que havia ali uma “demonstração de mais alguma coisa que ele poderia fazer”. Zé crê genuinamente que o amigo tivesse vontade de ver a peça encenada e acredita que a montagem nunca aconteceu porque a “carreira musical deslanchou e a peça acabou engavetada” (2017).

O antigo amigo Renato Vasconcellos partilha da mesma opinião, no que tange a habilidade para a dramaturgia. “Ele poderia ter escrito várias peças, seguido essa carreira de dramaturgo, mas acho que a música acabou roubando seu talento poético. A música e o show business o sequestraram” (2017), analisa. Marcelo Bereh faz coro: “O imaginário dele sempre deu conta de mais uma linguagem só. A peça dele só é filha única porque não deu tempo de ele escrever outras” (2017). Por fim, Denise Hamú diz quase em uníssono com os demais: “Saber dessa peça fecha um ciclo na minha cabeça. Ele era de uma fertilidade cerebral absurda. Poderia ter sido um grande dramaturgo” (2017). (*E esta pesquisa mostra que ele foi*).

Especificamente quanto aos anseios e projetos em relação à peça, Carmem Manfredini se dispõe a solucionar a incógnita ao expor uma lembrança inédita, durante nossa conversa. “Nunca disse isso a ninguém. Mas ele fazia a voz de todos os personagens de *A verdadeira desorganização do desespero*. Ele fazia a inflexão, as nuances, a entonação. Ele já via a coisa montada”. Ela segue revelando que “cada personagem já tinha uma voz, uma impostação, uma personalidade”, e conclui, sem receio: “Ele queria levar aquilo adiante”! (2017) (*Nossa senhora dos três acordes da catarse anunciada! Gente! O subcapítulo deveria acabar aqui!*).

Seu desejo é uma ordem, Carmela!

1.6 Pós-1982: Renato dramatizado

O que se segue após aquele setembro de 1982 parece ratificar o interesse de Renato pelo teatro, mesmo com a música passando a ocupa-lo quase integralmente. Setembro de 1982, entre os legionários, inclusive, é um marco sagrado. Foi naquele mês, mais precisamente no dia 5, em Patos de Minas (MG), que acontece o primeiro show da Legião Urbana. Ele já não era Manfredini e seria Russo até 1996, quando morre em decorrência de complicações provocadas pela Aids.

O tempo em Brasília seria escasso. Em 1984, eles assinariam o contrato com a gravadora EMI; em 1985, fariam o histórico show no Circo Voador, que apresentou a banda ao resto do país; e acabariam por adotar o Rio de Janeiro como casa. Até o fim da década, a Legião Urbana seria alçada ao posto de maior banda do rock nacional e Renato Russo ganharia ares messiânicos como poeta, compositor e cantor.

Apesar do cotidiano tomado por uma agenda “legionária”, relatos dão conta de que Renato seguiu se alimentando de teatro. O apreço pela dramaturgia continuou aparecendo, fosse na relação com as salas de teatro, fosse por meio das próprias composições, que muitos amigos acabariam percebendo como “teatrais” ou “cênicas”.

Os amigos-artistas foram, inclusive, fundamentais nessa manutenção do flerte com as artes cênicas. “Ele foi nos assistir diversas vezes. Sempre que dava, Renato estava em uma performance do Udi Grudi” (2017), reforça Bereh, revelando que Renato chegou a pensar em uma intervenção solo em alguma apresentação da trupe circense, mas que a ideia não se consolidou.

Enquanto isso, Marcia Duarte ganhava notoriedade ao integrar o grupo EnDança, que se destaca nacionalmente. “Renato foi a várias apresentações nossas, até

no Rio de Janeiro. Lembro muito da presença dele em uma passagem nossa pelo Teatro Municipal do Rio” (2017), evoca.

Tanto Marcia como Carmem Manfredini falam em um grupo de estudos que Renato frequentou no Rio, do qual também participavam nomes como da atriz e roteirista Denise Bandeira. “Rolavam uns debates sobre cinema e teatro. Uma galera que se reunia para assistir espetáculos, filmes, e depois discutir” (2017), sugere Márcia. A irmã Carmem descreve algo nos mesmos moldes.

Antes de deixar a capital federal, Renato ainda teve tempo de conferir alguns trabalhos por aqui. A presença do artista foi registrada na estreia de *Você tem uma caneta azul pra prova?*, em 1983, de Fernando Villar, que adorou ver o amigo querido, na plateia, a prestigiar o novo trabalho.

Em entrevista a esta pesquisa, Villar, inclusive, lembrou-se do caráter metateatral do espetáculo e do quanto a montagem impressionou Renato. “Depois da sessão, ele me disse: ‘Putá trabalho!’. Depois disso, ele dava um jeito de mencionar uma cena ou outra quando nos encontrávamos, mesmo anos depois” (2018), recorda o amigo.

Por conta da experiência metateatral de *Você tem uma caneta azul pra prova?*, talvez tenha surgido justamente o desejo de que Villar pudesse assumir a eventual direção de *A verdadeira desorganização do desespero*, conforme ratificou Zé Martins e a irmã de Renato. “Não duvido que o desejo tenha aparecido ali, depois de ele se dar conta de que a meteatralidade era algo que eu explorava e pelo qual eu também me interessava” (2018), comentou Villar.

A vontade de trabalhar com teatro, e de contar com a parceria de Fernando Villar, no entanto, não era uma dúvida. Em 1992, Villar foi responsável pela iluminação de *Laranja mecânica*, com direção de Olayr Coan e com Marco Antônio Pâmio no papel principal. A trilha sonora ficaria a cargo da banda Titãs, que não pôde aceitar o convite. Villar, então, prontificou-se a falar com Renato. “Liguei para ele e comentei sobre a possibilidade. Ele me respondeu: ‘*Laranja mecânica* é muito pesado. Nosso trabalho vai ser com *O cortiço* (1890, Aluísio Azevedo), que acho impressionante” (2018). Infelizmente, por conta da demanda em torno da carreira solo e da Legião Urbana, assim como da morte precoce, a jornada teatral de Renato ficou restrita às peças que protagonizou em 1978 e ao inédito texto de *A verdadeira desorganização do desespero*. (*O que torna ainda mais relevante termos o registro de uma pesquisa como*

esta. Apesar da relação direta ter sido estreita, os desdobramentos cênicos de Renato, como se vê, são tantos).

Retomando a cronologia e os idos do começo da década de 1980, Zé Renato se recorda de assistirem juntos a uma montagem de *A revolução dos bichos*, de George Orwell, e Bereh se lembra da companhia de Renato em *Galileu Galilei*, de Brecht, em uma encenação no Teatro Nacional. Ambas após 1982, mas anteriores à mudança para o Rio de Janeiro.

“Lembro-me de sair da peça na Martins Pena e cairmos na gandaia. Era essa a insanidade. O Renato precisava de amigos doidos para acompanhá-lo nas doideras. Eu era esse amigo” (2017), declara Bereh. Foi durante um desses “devaneios” entre os dois, sobre artes plásticas, que surge a canção “Acrilic on canvas”, lançada no álbum “Dois”, de 1986.

Todos os entrevistados neste capítulo historiográfico, sem exceção, falam do lado dramaturgicamente de Renato explicitado nas canções, como uma evidência da intimidade que o cantor mantinha com o teatro. “‘Vento no litoral’ é uma peça”, sugere Bereh, que logo menciona as unânimes “Faroeste caboclo” e “Eduardo e Mônica” como exemplos irrevogáveis de uma “teatralidade”. (*Garoto, tu não vai fazer uma adendo sobre teatralidade, não? Vai fazer a linha “a rebelde acadêmica?”*). As duas canções também são os exemplos imediatos que logo tomam a mente de Marcia ou da própria Carmem, como “narrativas prontas”. Não à toa, tornaram-se filmes. (*Cá entre nós, Renato anda ruim de filme. Ele ainda merece algo à altura*). Mas não são as únicas. (E Carmela, minha querida, se acalme. Tudo tem sua hora).

No começo dos anos 1980, Marcia Duarte teve a chance de conferir na pele a dramaturgia por trás das criações musicais de Renato. “Eu coreografei duas músicas dele, na Martins Pena: “Soldados”, para a EnDança, e “Índios”, em um espetáculo da UnB. Ele chegou a compor uma música pra gente, “O passeio da boa vista”” (2017). A canção, um tema instrumental, acabou gravada no álbum “O descobrimento do Brasil” (1983).

Ao falar sobre a criação coreográfica das músicas, Marcia descreve “coisas possíveis de serem dramatizadas”. “Criei sensações, atitudes, estados. Há esses elementos. As canções nos levam a pensar nessas formas, nessas sugestões, pelo conteúdo imaginário e pelas provocações” (2017), desdobra a professora, que também chegou a dançar um solo provocado pela faixa “Perfeição” (do mesmo disco de 1983).

“Eu não dançava a atmosfera musical, sabe? Eu dançava a própria música. Tinha uma dramaturgia” (2017), conclui Marcia que se emociona no fim da conversa ao se lembrar de uma fala do antigo amigo: “Ele me disse que eu seria alguém importante na área de educação”. (*E Renato, para variar, estava certo*).

1.7 O personagem Renato

O lado cênico de Renato foi tão forte para Sandra Mello que ele preferiu manter contato apenas com essa esfera. “Nunca prestei muita atenção na questão musical. Para mim, o interessante sempre foi ele, a figura dele. Ele era o espetáculo em si” (2017).

Zé Renato e Marcelo Bereh, que o conheceram intimamente e que conviviam cotidianamente com Renato, apostam em uma personalidade teatral, em uma criação dramaturgicamente constante, sempre vinculada ao próprio Renato. “Quando você me questiona sobre o lado cênico de Renato, mais do que a peça, mais do que o lance de ator, mais do que as canções, eu penso nele. Eu vejo toda a teatralidade nele próprio” (2017), afirma Zé Renato, que exemplifica: “Ele falava como personagem. Criava figuras imaginárias como Mirtes e Abner. Era um ator nato! Do nada, levantava e fazia uma cena. Ele embutia cenas na nossa vida. Imitava as pessoas. Ele era teatro!” (2017).

Marcelo Bereh compartilha das mesmas impressões e elucubra sobre esse processo que Sandra Mello chamou de “metamorfose”. “Ele criou um personagem e foi atrás desse personagem na vida real. Ele era obcecado por isso. Como ele tinha um processo solitário nessa relação com as leituras, ele criava sempre”, sugere. Bereh acredita que Renato estava sempre na busca por essa “transformação de algo fora do alcance para algo existencial”, de tirar algo “da esfera ideal e trazer para o mundo real” (2017).

Algo não muito atípico no nosso cotidiano social ou artístico. Quantas Carmelas ainda estão trancadas por aí? Quantos personagens criamos diariamente para encarar os protocolos sociais? (*Salve Judith Butler que nos lembra que estamos performando o tempo inteiro e reforçando os estereótipos construídos em torno de nossos gêneros*). Boa, Carmela! Ou ainda Ana Lúcia Ribeiro Pardo, que sugere:

Nesse jogo de empenhar e des-empenhar papéis, teatralizamos nossas relações com a escola, o trabalho, o amor, o erotismo e todos os campos do cotidiano. Criamos cascas, armaduras de sobrevivência às vezes duras de atravessar os afetos, os sentimentos. Criamos personagens por vezes distantes do que havíamos pensado e do que imaginávamos para nós. Desafiamos nossa finitude, nossa leveza e

fragilidade, para enfrentar o mundo que criamos com os de nossa espécie (2011, p. 47).

A diferença maior, como atesta Bereh, reluz no resultado dessa criação, dessa teatralização. “Ele (Renato) cria esse personagem e, de fato, vai atrás. O grande lance, o detalhe nisso tudo, é que ele realizou esse personagem. O personagem se tornou real” (2017). Tal qual Carmela.

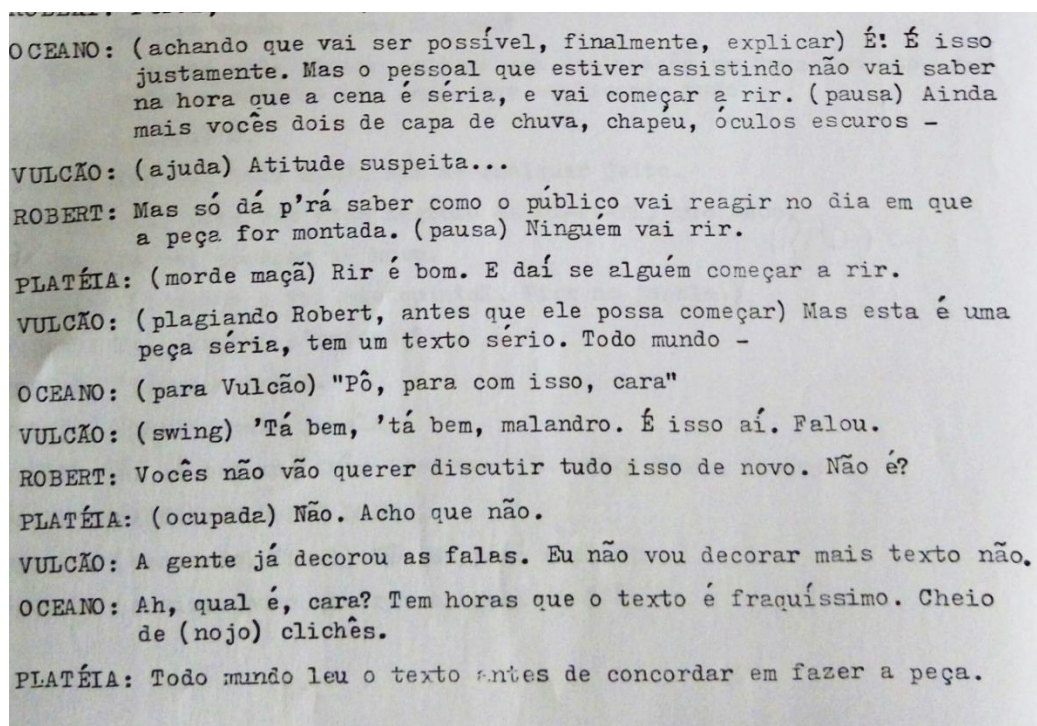
E fico aqui me perguntando se não são reais os personagens que cada um de nós cria. Não sei mais ao certo se sou uma versão do Diego ou se seria ele uma versão de mim. Quanta verdade há nessas camadas que apresentamos no trabalho, em casa, nas relações? Imagine um primeiro encontro amoroso: quanto de mim há ali? Ou não passa de uma tentativa desesperada de se apresentar a melhor versão de mim mesmo? Exatamente como acontece nas redes sociais, onde há tão pouco do que somos, mas muito do que gostaríamos de ser. Há muito da forma como gostaríamos que os outros nos vissem. Até porque, convenhamos, será que estamos preparados para revelar quem, de fato, corre aqui dentro. Suportaríamos? Nos suportariam? E me remeto à Maria Bethânia que diz, de forma tão sincera, que ela não pode jamais deixar de agradecer e abraçar os amigos que a aceitam e a amam apesar dela. E me lembro de uma tarde, há tantos anos atrás, quando Diego se encontrava em um período nebuloso e adquire hábitos autodestrutivo, até ser interrompido por sua mãe, que o confronta: “Não pense você que seus amigos te idolatram por conta desse seu jeito. Eles te acolhem apesar dele. E não por ele”. E foi assim que Diego se despediu de um personagem pouco produtor. Vieram tantos depois, como surgem cada vez que pisamos em um novo ambiente, em uma nova relação, em uma sala de aula, em um novo trabalho. E fica aquele medo de nos sucumbirmos à premonição de Fernando Pessoa que diz que criamos tantas máscaras que, quando chegar a hora de nos livrarmos delas, talvez seja tarde demais e elas já estejam grudadas em nosso rosto. Talvez incorra aí justamente o que torna Renato um ser extraordinário: como cada um de nós, ele criava personagens para si. Mas, diferentemente de cada um de nós, ele não se importava em assumi-los.

CAPÍTULO 2 – O METATEATRO DE RENATO RUSSO

Apesar das inúmeras referências exploradas por Renato e das influências que o estimularam, a exemplo do que vimos na Introdução, a metalinguagem ganha contornos protagonistas entre as investidas que ele propõe. E se pensarmos nas contribuições da pesquisa no referido campo de estudo, é pertinente abordarmos o tema, pouco dissecado pelos teóricos de Artes Cênicas por aqui, sendo melhor explorado no campo literário, embora ainda em grau bem menos expressivo quando também comparado com as iniciativas estrangeiras.

No entreato proposto por Renato Russo, conforme esboçado no prólogo, encontramos os exemplos mais escancarados e irrefutáveis de metateatro. Em determinado trecho, por exemplo, podemos extrair o seguinte diálogo entre Plateia, Oceano, Vulcão e Robert (p.16):

FIGURA 5



OCEANO: (achando que vai ser possível, finalmente, explicar) É! É isso justamente. Mas o pessoal que estiver assistindo não vai saber na hora que a cena é séria, e vai começar a rir. (pausa) Ainda mais vocês dois de capa de chuva, chapéu, óculos escuros -

VULCÃO: (ajuda) Atitude suspeita...

ROBERT: Mas só dá p'rá saber como o público vai reagir no dia em que a peça for montada. (pausa) Ninguém vai rir.

PLATÉIA: (morde maçã) Rir é bom. E daí se alguém começar a rir.

VULCÃO: (plagiando Robert, antes que ele possa começar) Mas esta é uma peça séria, tem um texto sério. Todo mundo -

OCEANO: (para Vulcão) "Pô, para com isso, cara"

VULCÃO: (swing) 'Tá bem, 'tá bem, malandro. É isso aí. Falou.

ROBERT: Vocês não vão querer discutir tudo isso de novo. Não é?

PLATÉIA: (ocupada) Não. Acho que não.

VULCÃO: A gente já decorou as falas. Eu não vou decorar mais texto não.

OCEANO: Ah, qual é, cara? Tem horas que o texto é fraquíssimo. Cheio de (nojo) clichês.

PLATÉIA: Todo mundo leu o texto antes de concordar em fazer a peça.

Exemplos similares podem ser conferidos em diversas outras oportunidades no decorrer das 39 páginas (*olha a preguiça!*), mas o já citado e parcialmente transcrito entreato ocupa quatro páginas e é integralmente dedicado ao debate da própria peça pelos personagens. É de metateatro que falamos neste capítulo. (Carmela, você está muito ansiosa! Aguarde pelos tantos exemplos, a vermos).

2.1 Metalinguagem e metateatro

Em um curto livro intitulado *Metalinguagem*, a professora em comunicação da Pontifícia Universidade de São Paulo Samira Chalhub explora o tema primordialmente dentro da esfera literária e, mais especificamente, na poesia. Em determinado trecho, ela diz, ainda em nuances abstratas:

Pois bem, esse gesto do olho, do tato, do ouvido – enfim, o gesto que lê desvendando o objeto – é uma operação de conhecimento, e sua tradução em linguagem, a tentativa de dizer dele, sobre ele, com ele: como é o que é, ou, como é o seu ser. Estamos, portanto, sujeitos a ler metalinguagens (1997, pp.6-7).

Chalhub traz didáticas explanações e descritivos das funções da metalinguagem, mais primordialmente em se tratando de literatura. (*Fala da brincadeira dos parênteses, ou dos travessões – usados para explicar a explicação!*). A breve obra, portanto, acaba por servir como fonte para pesquisadores do meio literário, embora seja pertinente ressaltar uma brincadeira que ela propõe com o uso de parênteses (ela abre parênteses para dizer que o uso deles – ou dos travessões – denota um esclarecimento a referências anteriores, uma “explicação da explicação”, uma “metalinguagem da metalinguagem”. Exatamente como estes parênteses, ou os de Carmela usados acima. Satisfeita?). (*Sim!*)

Especificamente no meio acadêmico teatral brasileiro, a própria expressão “metateatro” ainda é pouco difundida e pouco recorrente principalmente nos livros, aparecendo em maior recorrência em artigos e folhetos (*nem o word reconheceu a palavra e a marcou como incorreta. Estou bem vendo ela aqui toda sublinhada de vermelho, mas, em territórios gringos, ela dá o ar da graça com maior assiduidade*).

Por aqui, definitivamente, vale destacar o recorte proposto pelo livro *História do teatro brasileiro – Do modernismo às tendências contemporâneas* (2013), cuja organização e projeto editorial couberam a João Roberto Faria (direção) e J. Guinsburg (planejamento editorial). Ao resgatar os anos 1970, eles o fazem por meio de um texto do dramaturgo, diretor e professor aposentado da USP José Eduardo Vendramini intitulado “Teatro e metalinguagem” (2013). Nele, Vendramini defende a recorrência da metalinguagem em vários espetáculos clássicos da década de 1970, como *O evangelho segundo Zebedeu*, de César Vieira, ou *Um grito parado no ar*, de Gianfrancesco Guarnieri (também mencionado por Bruce Gomlevsky na Introdução).

Embora esteja se referindo especificamente às encenações, Vendramini acaba por destacar algumas atribuições e possibilidades atreladas à metalinguagem. Entre outros, ele lista “a ruptura da convenção da quarta parede com os atores dirigindo frequentes elocuições ao público”, a “autopresença dos personagens”, ou ainda o resultado do metateatro como “galhofa e instrumento de análise de uma realidade controvertida” (2013, p.264).

Ao fim do texto, Vendramini esboça algumas reflexões sobre o metateatro, que talvez sintetizem uma das melhores colaborações ao tema na literatura brasileira. Entre outros, ele diz:

A presença do recurso do metateatro coloca em evidência, e com grande nitidez, as relações entre teatro e verossimilhança. Como a representação teatral de fatos, exatamente por ser uma representação, muitas vezes não é crível, o metateatro tira do teatro a obrigação de ser verdadeiro, lembrando claramente que tudo não passa de pura e simples construção sógnica, de preferência bela e eficaz. Curiosa e paradoxalmente, o teatro passa a ser crível – enquanto discurso – a partir do momento em que se lembra mais uma vez que ele é discurso (elemento sempre óbvio, mas nunca lembrado o suficiente) e, portanto, não tem obrigação de ser a realidade, mas de representá-la (2013, p.269).

Em outro trecho, Vendramini enaltece a escolha pelo uso da metalinguagem: “Quando a obra teatral se propõe a referenciar a criação da obra de arte, e mais especificamente, da própria obra teatral que se está a ler/ver, tem-se à frente uma das possibilidades mais instigantes da arte” (2013, p.268).

Em seu renomado *Dicionário de teatro*, o professor e teórico francês Patrice Pavis traz o verbete “metateatro” sobre o qual começa explicando que se trata de um “teatro cuja problemática é centrada no teatro que ‘fala’, portanto, de si mesmo, se ‘autorrepresenta’” (1996, p.240). Para Pavis,

A metateatralidade é uma propriedade fundamental de toda a comunicação teatral. A ‘operação meta’ do teatro consiste em tomar a cena e tudo que a constitui – ator, cenário, texto – como objetos disfarçados de signo demonstrativo e denegativo (‘isto não é um objeto, mas uma significação do objeto’) [...]. Assim, a encenação não se contenta em contar uma história, ela reflete (sobre) o teatro integrando-a, mais ou menos organicamente, à representação [...]. Desta maneira, o trabalho teatral passa a ser uma atividade autorreflexiva e lúdica: ele mistura alegremente o enunciado (o texto a ser dito, o espetáculo a ser feito) à enunciação (a reflexão sobre o dizer). Esta prática comprova uma atitude metacrítica sobre o teatro e enriquece a prática contemporânea (1996, p.241).

O termo “metateatro”, ressalva-se, foi cunhado por Lionel Abel em 1963, embora, o recurso da metalinguagem nos palcos seja muito anterior a isso. Demorou-se, no entanto, para que alguém o descrevesse como “metateatro”. Coube a Abel tal responsabilidade.

O professor espanhol Andrés Pérez-Simón, doutor em literatura comparada pela Universidade de Toronto, escreve em seu artigo “O conceito de metateatro: uma abordagem funcional”: “A ideia de metateatro ou metadrama aparece primeiramente na coleção de ensaios de Abel Lionel intitulada *Metateatro*, publicada em 1963. Abel cunha o termo para definir ‘uma forma filosoficamente comparativa de drama’” (2011 p.3)⁶. O professor estadunidense Niall W. Slater volta a lembrar do pioneirismo de Abel em *Spectator politics: metatheatre and performance in Aristophanes* (2002) e completa: “Ele identificou (o metateatro) como um terceiro gênero, distinto da comédia e da tragédia [...]. Ele o definiu epigramaticamente como ‘o mundo é um palco, a vida é um sonho’ e funcionalmente pela presença de uma peça dentro de uma peça” (2002, p.1)⁷.

Na obra referencial *Metatheatre: A new view of dramatic form* (1963), traduzido por aqui pela crítica teatral Bárbara Heliadora em 1968, Lionel Abel identifica o metateatro como um artifício do teatro desde Shakespeare e, conforme esboçado acima, eleva-o a categoria de gênero teatral, ao lado da tragédia e da comédia.

Como ser dramatizado quando se tem a imaginação suficiente para ser um dramaturgo? Depois de Hamlet seria muito difícil para qualquer autor fazer-nos respeitar qualquer personagem não dotado de consciência dramática. Numa novela de Unamuno um personagem efetivamente rejeita o destino escolhido para ele pelo autor e exige que este último o altere. O problema do autor versus personagem foi vislumbrado pela primeira vez em Hamlet. Daqui em diante – a não ser que apareça uma cultura inteiramente nova cujos valores não podemos sequer imaginar – nenhum dramaturgo tem o direito de colocar no palco qualquer personagem ostensivamente conscientizado sem que este colabore em sua dramatização (1968, p. 84).

O professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto Berilo Luigi Deiró Nosella também reconhece a importância de Abel nesse contexto histórico, principalmente no que diz respeito à autonomia do personagem

⁶ “The idea of metatheatre or metaplay first appeared in Lionel Abel’s collection of essays *Metatheatre*, published in 1963. Abel coins this term to define “a comparatively philosophic form of drama”.

⁷ “He saw it as a third genre, distinct from both comedy and tragedy [...]. He defined it epigrammatically as ‘the world as a stage, life is a dream’ and functionally by the presence of the play-within-the-play”.

consciente de sua condição de personagem e da interferência dramaturgicamente consequente. No artigo “Jorge Andrade e a metateatralidade da consciência histórica” (2012), no qual ele mergulha na dramaturgia metateatral do dramaturgo paulista, Nosella diz:

Em sua obra *O metateatro*, de 1963, Lionel Abel analisa e percebe uma característica formal comum à dramaturgia moderna desde Hamlet: a novidade inscreve-se num movimento em que a personagem, ao contrário do que ocorre na dramaturgia clássica, toma consciência de sua condição de personagem. Fazê-lo é assumir certa forma de “autonomia” no interior da obra, como personagem, e, conseqüentemente, apresentar a capacidade de intervir na própria obra. A personagem moderna possuiria traços de dramaturgo (2012, pp.4-5).

Apesar da relevância de Abel em introduzir o termo e do aprofundamento em torno do tema, ainda referencial, parte de sua pesquisa foi descreditada por teóricos que vieram nos anos seguintes, principalmente no que diz respeito à tentativa de Abel em estipular um marco inicial ao metateatro. Sabe-se, hoje em dia, que Abel errou ao identificar Shakespeare como figura introdutória no uso do metateatro (embora *Hamlet* se mantenha como um arquétipo ideal de uma metapeça, ou do teatro dentro do teatro e/ou da peça dentro da peça). Os gregos já o faziam. “Toda essa aparente modernidade não passa de mera reformulação de conquistas bem anteriores, dentre elas as de Aristófanes, que fazia largo uso dos recursos do metateatro” (VENDRAMINI, 2013, p.259). O professor de teatro da Universidade de Pensilvânia Robert Lewis Smith nos lembra que “desde 1936, teóricos examinam elementos de teatralização nos dramas gregos – aqueles que poderiam ser chamados de metateatrais –, embora esse termo em específico só tenha sido utilizado a partir da década de 1960” (2014, p. 1)⁸, em tradução minha.

Pavis parece não se convencer com os achados de Abel e no próprio dicionário deixa clara sua posição. Após descrever a tal “tese” do “teatro dentro do teatro”, Pavis diz:

Esta tese desenvolvida por L. Abel (1963), que parece haver forjado o termo, só prolonga a antiga teoria do teatro dentro do teatro: ela continua demasiado vinculada a um estudo temático da vida como palco e não se apoia o suficiente numa descrição estrutural das formas dramaturgicas e do discurso teatral (1996, p.240).

⁸ “Since 1936, scholars have examined theatricalizing elements in Greek dramas, those that might be called ‘metatheatrical,’ though that specific term wasn’t applied to drama until the 1960s”.

O autor francês, inclusive, faz questão de distanciar o metateatro do propósito específico do “teatro dentro do teatro”, ao que ele dedica um verbete próprio dizendo se tratar de “tipo de peça ou de representação que tem por assunto a representação de uma peça de teatro” e explica: “O público externo assiste a uma representação no interior da qual um público de atores também assiste a uma representação” (1996, p.385). Neste contraste, o metateatro joga luz sobre o fazer teatral enquanto parte protagonista do enredo e tema principal da trama, enquanto o “teatro dentro do teatro” simplesmente recorre à representação de uma peça dentro do enredo, em caráter de ferramenta dramaturgical, mas não sendo matéria principal do escopo dramaturgical. Ao focar o metateatro, Pavis afirma:

Não é necessário – como para o teatro dentro do teatro – que esses elementos teatrais formem uma peça interna contida na primeira. Basta que a realidade pintada apareça como teatralizada: será o caso de peças onde a metáfora da vida como teatro constitui o tema principal. Assim definido, o metateatro torna-se uma forma de antiteatro onde a fronteira entre a obra e a vida se esfuma (1996, p. 240).

Entre os dramaturgos representativos da prática metateatral, Pavis cita, entre outros, Shakespeare e Pirandello (*dois queridos de Renato Russo*). Nomes também utilizados como referências por Vendramini, que, ao abordar o dramaturgo italiano e o bardo inglês, diz:

Pirandello foi quase totalmente estigmatizado pela utilização que fez do palco, revelando-se como tal. Anti-ilusionista à sua maneira (porque, paradoxalmente, troca uma ilusão por outra ou fala perenemente dos tênues limites entre realidade e fantasia, quando não as confunde), Pirandello renovou, juntamente com Brecht, a dramaturgia europeia: utiliza o metateatro; faz referências explícitas ao próprio texto; muito de suas peças têm estrutura ‘em abismo’; fala da ruptura da ‘quarta-parede’ convencional; revela claramente os procedimentos teatrais e, assim, a realidade do teatro passa a ser referente do próprio discurso teatral. [...] O teatro dentro do teatro tem usualmente recebido algumas justificações cênicas tais como a chamada ‘indução’, usada por Shakespeare no prólogo de *A megera domada*; aparece também na cena dos artesãos, em *Sonho de uma noite de verão*, ou na passagem da visita da trupe de atores ambulantes ao castelo, em *Hamlet* (2013, pp.258-259).

A professora Sonia Aparecida Vido Pascolati, da Universidade Estadual de Londrina, faz coro e traz um recorte ainda mais preciso, listando nomes do teatro do último século que se debruçaram sobre o metateatro. No artigo, “Metateatro: inscrição

do espetáculo no texto dramático” (2008), Pascolati enumera alguns elementos metateatrais e nos diz:

A peça dentro da peça, a inserção do discurso crítico no discurso ficcional, a criação de personagens com consciência dramática, o questionamento acerca das fronteiras entre o real e a representação do real, a ruptura da ilusão teatral por meio da desconstrução da quarta parede são alguns dos procedimentos presentes nas obras da maior parte dos dramaturgos do século XX representantes das mais variadas tendências (Luigi Pirandello, Bertolt Brecht, Jean Anouilh, Samuel Beckett, Jean Genet) (2008, p.3).

Ainda nos marcos conceituais da metateatralidade, Pascolati complementa:

Muitos signos teatrais – cenário, personagens, palavra, gestos, som – são trabalhados de modo a não permitir que o espectador mergulhe na ilusão, lembrando-o constantemente de estar no teatro e que tudo que se desenrola no palco é previamente estabelecido, calculado e programado (2008.p.8).

Em artigo posterior, “Em busca de uma poética pirandelliana” (2011), a professora da Universidade Estadual de Londrina, retoma a figura de Lionel Abel ao falar sobre Pirandello, exemplo recorrente no contexto metateatral, como já destacado por Vendramini, Pavis e pela própria Pascolati. Ela não somente reforça Pirandello como referência no tema, mas desdobra as definições sobre metateatralidade:

Embora Lionel Abel não contemple o estudo da obra de Pirandello em seu já clássico *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*, escrito em 1963, é fácil aplicar sua definição de metateatro como forma dramática aos textos produzidos por Pirandello, afinal, trata-se de ‘obras teatrais sobre a vida vista como já teatralizada’, em particular por nelas figurarem personagens com consciência dramática; ‘ao contrário das figuras de uma tragédia, elas têm consciência de sua própria teatralidade. Ora, de um certo ponto de vista moderno, só pode ser tornada interessante no palco aquela vida que reconheceu sua teatralidade inerente’ (ABEL, 1968, p. 88). Esse raciocínio leva Abel a considerar algumas peças, chamadas de tragédias ou mesmo de comédias, como metapeças, classificação bastante pertinente para parte da dramaturgia de Pirandello (2011, pp. 97-98).

O professor Robert Lewis Smith dialoga com Vendramini e com Pascolati ao reforçar justamente as figuras de Aristófanes e Pirandello como parâmetros do campo de estudo. Pegando emprestadas as palavras de Oliver Staplin, teórico britânico e referência nos estudos do teatro clássico, Smith coloca: “Oliver Staplin defende o caso com veemência ao escrever que a comédia grega é integralmente autorreferencial:

Aristófanes é provavelmente o mais metateatral dos dramaturgos antes de Pirandello” (2014, p. 2)⁹.

É justamente a partir da metateatralidade de Aristófanes, inclusive, que Niall W. Slater aprofunda o panorama conceitual acerca do metateatro. Na referida obra *Spectator politics: metatheatre and performance in Aristophanes*, Slater prefere a definição de metateatro propagada pelo diretor e historiador estadunidense Mark Ringer, em tradução minha:

Metateatro... abrange todas as formas de autorreferência teatral. Isso pode incluir a dramatização de papéis, as várias formas de referenciar os padrões dramáticos conscientemente, e todas as maneiras com as quais uma peça possa brincar com os limites de percepção. Outros elementos do fenômeno metateatral incluem a encenação de cerimoniais e episódios ritualísticos dentro da peça... Metateatro chama atenção para os sistemas semióticos da performance dramática (RINGER apud SLATER, 2002, p.2)¹⁰.

Mais adiante, Slater abre espaço para visões mais práticas e pragmáticas do metateatro e questiona nossa noção de ilusão: “Alguns reconhecem a presença do metateatro somente quando os personagens se dirigem a plateia diretamente ou quando um dos personagens em cena se refere explicitamente a uma parte do cenário” (2002, p.3)¹¹, por exemplo.

Embora Slater reconheça o pioneirismo de Lionel Abel e admita que o “livro de Abel provocou uma vívida discussão à época”, Slater acaba por nos convidar a descobrir outros teóricos que se debruçaram sobre o tema posteriormente:

Enquanto a premissa defendida por Abel de que o metateatro seja um gênero foi largamente rejeitada, os trabalhos de James Calderwood e Richard Hornby, entre outros, avançaram nas reflexões dessa

⁹ “Oliver Taplin states the case most strongly when he writes that ‘Old Comedy is ubiquitously self-referential: Aristophanes is probably the most metatheatrical playwright before Pirandello’”. Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

¹⁰ “Metatheater... encompasses all forms of theatrical self-referentiality. These may include role playing, various forms of self-conscious reference to dramatic convention and other plays, and the many ways in which a playwright may toy with the perceived boundaries of his or her craft. Other elements of metatheatrical phenomena include ritual or ceremonial enactments within the play... Metatheater calls attention to the semiotic systems of dramatic performance”.

¹¹ “Thus some acknowledge the presence of metatheatre only when the audience is addressed directly or when the a character on stage refers explicitly to a piece of stage machinery”. Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

autorreferência teatral de forma a demonstrar a fascinação dos dramaturgos com os efeitos possíveis do metateatro (2002, p.1)¹².

Entre os nomes que se destacaram na sequência, o professor, dramaturgo e diretor estadunidense Richard Hornby, de fato, se revelou uma voz dissonante a partir do lançamento de *Drama, metadrama and perception* (1986). A obra segue como principal título de pesquisa na área do metateatro atualmente, muito em virtude da identificação dos elementos específicos que sugerem o uso da metalinguagem em um trabalho teatral. Mais uma vez, nas palavras de Slater: “Hornby em particular procurou identificar os elementos particulares do metateatro, incluindo a peça dentro da peça, o rito dentro da peça, o personagem no personagem, referências literárias ou da vida real e a autorreferência” (SLATER, 2002, p.1)¹³.

Quem explorou cada um desses elementos foi o já citado professor de teatro da Universidade de Pensilvânia Robert Lewis Smith no artigo “Metateatro em *Oréstia* de Ésquilo”, onde ele faz uso dos cinco elementos descritos por Hornby para comprovar a hipótese sintetizada no título. Para Smith, “a mais sintomática apresentação das características do metodrama estão no livro de Richard Hornby”¹⁴, e adverte, logo após citar os cinco elementos do metateatro já descritos aqui: “Hornby [...] reitera que o uso técnico (dos elementos) precisa ser empregado conscientemente”¹⁵. Antes de partir para análise dos cinco vetores, ele ratifica que a “metodologia irá aplicar a taxonomia de Hornby para examinar *Oréstia*”. E finaliza afirmando que se a obra de Ésquilo “contiver todos os indicativos de metateatro deve ser considerada integralmente metateatral” (SMITH, 2014, p.3)¹⁶.

¹² “While Abel’s claim of separate generic status for metatheatre was largely rejected, the work of James Calderwood and Richard Hornby, among others, built upon his insights into theatrical self-consciousness to demonstrate playwright’s fascination with metatheatrical effects”. Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

¹³ “Hornby in particular sought to identify particular elements of metatheatre, including the play-within-the-play, ceremonies within the play, role-playing within the role, literary or real-life references, and self-reference”. Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

¹⁴ “The most systematic presentation of metadrama characteristics is in Richard Hornby’s book”. Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

¹⁵ “Hornby [...] reiterates that the techniques must be ‘consciously employed’”. Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

¹⁶ “My methodology will employ Hornby’s taxonomy in examining Aeschylus’ *Oresteia*. If it contains all the indicators for metatheatre, it should be considered fully metatheatrical”. Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

Proponho exame similar com *A verdadeira desorganização do desespero*, utilizando os cinco elementos de Hornby para identificar a contundência da linguagem metateatral aplicada e a melhor elucidarmos o tema, mas igualmente na busca pelos propósitos que motivaram Renato Russo a se valer do metateatro em sua única obra dramaturgica. Não sem antes nos abriremos para algumas provocações genéricas sobre a meteatralidade de *A verdadeira desorganização do desespero*, para, então, partirmos para os recortes específicos.

2.2 Provoações iniciais metateatrais a partir do olhar externo

Conforme relatado, cada um dos olhares que se debruçou sobre a peça de Renato acabou por enfatizar a força da metateatralidade na condução do texto. Assim relataram Marcus Mota, Bruce Gomlevsky, Sergio Maggio, Fernando Villar, o professor João Antônio ou ainda este que vos escreve. Antes de aplicarmos as provocações de Hornby especificamente sobre passagens do texto de Renato, abro parênteses para mais um olhar amplo sobre o metateatro de Renato Russo (*em caráter de preliminares, de forma a aquecer os motores, até porque sem preliminares, as chances de um final feliz diminuem, e nada aquece*).

No ensejo de outro retorno crítico de alguém com vivência na área dramaturgica, o diretor Jonathan Andrade foi convidado a acompanhar a assistir à leitura (objeto do próximo capítulo) e a ler a peça de Renato.

Jonathan também é um dos mais efervescentes dramaturgos da atual geração do Distrito Federal, sendo uma referência na capital por conta de premiados trabalhos, como *Autópsia* (2014), *Poeira* (2015) ou *Tsunami* (2016)¹⁷. Enquanto ensaiávamos a leitura, ele finalizava os ajustes do seu mais recente espetáculo *Autópsia III e IV* (2017), no qual também se vale das ferramentas da metateatralidade. Ao fim desse trabalho, (e até mesmo durante), por exemplo, cada ator compartilhava a experiência do processo, distanciando-se, momentaneamente, de seu personagem e assumindo a própria

¹⁷ “Jonathan Andrade é professor de teatro, poeta, ator, diretor, dramaturgo e cenógrafo, bacharel em Artes Cênicas, com habilitação em Interpretação Teatral, pela Universidade de Brasília. É integrante fundador do Sutil Ato, grupo teatral de pesquisa no qual realiza experimentações nos campos da atuação, da cenografia, da dramaturgia autoral e das poéticas narrativas. Em sua trajetória artística assinou a direção de diversos espetáculos”, disponível em <http://www.fundacaodecultura.ms.gov.br/centro-cultural-oferece-a-oficina-gratuita-de-dramaturgia-com-o-ator-de-brasilia-jonathan-andrade/>.

identidade. Uma ferramenta similar a que utilizamos ao abrir a leitura (como veremos lá na frente), quando cada um dos alunos falou de si e de suas relações com o autor Renato Russo, antes de “vestir” o personagem. Mantidas as proporções de impacto e dramaturgia, claro, de lá e cá, em menor ou maior grau, a intervenção metalinguística se relaciona com a obra de Jonathan.

Diante do texto, o diretor carioca, radicado em Brasília, compartilhou algumas impressões, aqui relatadas sem filtros, em uma tentativa de reproduzir a reação do instante. *(E já avisa logo que tudo abaixo é do Jonathan, para não termos que ficar naquela onda de colocar ‘ANDRADE, 2018’ entre parênteses, a cada parágrafo, pelo amor de Mãe Menininha).*

Ao ler a epígrafe, Jonathan repara: “Antes de tudo, já me vejo diante desses clássicos, com Shakespeare aqui na frente, mas também de uma ironia. Uma profanação, um sarcasmo. Já temos Renato profanando o sacralizado logo de cara”. Ele fica com a nítida impressão de que Renato “devora referências para brincar com elas depois”.

Ao iniciar a peça, desde o prólogo, Jonathan percebe que está diante de um grande jogo com o mundo teatral – diretor, plateia, personagens, ficção e real: “Desde o início, o universo da plateia, da dramaturgia, está claro. A palavra falada desnuda a ação e já avisa: é teatro!”. Ele comenta ainda que essa posição de observação sobre o fazer é maximizada: “As vozes são tão anônimas quanto uma plateia. A maior importância que está sendo dada é para o observador. A voz de quem observa”.

Aos primeiros movimentos de Robert, Jonathan o descreve como “hiperbólico, nesse panorama cênico [...]. Ele já chega com intensidade, com megafone na mão, quebrando o universo ficcional”, referindo-se a uma das primeiras ações do texto, e já adentrando as provocações acerca de quarta parede e metateatralidade. Jonathan percebe a narrativa como uma “realidade dentro da realidade dentro da realidade, três camadas. Uma metalinguagem que brinca com esse escamar da realidade. A busca parece ser chegar perto do público real”.

Sob o olhar do diretor e dramaturgo, a ruptura de Miguel Pereira (cenário inicial) e Brasília já traz essas dicotomias e essa sugestão do que seja “real” ou teatro. “A narrativa em Miguel Pereira é totalmente ficcional. E Brasília já é lugar desse

dramaturgo, um reflexo mais humano, mais mundano com falas simples, humanizada, sem rebuscamento”.

Para ele, a metateatralidade conduz o jogo desde a primeira cena. “A narrativa hiperdesenha a cena para deflagrar o teatro, em tons caricatos e até de cliché, mas com esse propósito de desnudar o processo”, ele aposta, citando o próprio prólogo como exemplo: “Uma voz da ‘plateia’ diz que não vai continuar a assistir, e um outro personagem traz esse público para a ação da história. Daí a metalinguagem”.

Jonathan segue: “Temos Robert como primeiro ator. A plateia é a gente, que pode ir embora e reclamar. Matou-se Michelle, como se mata um espectador. E o ‘personagem’ que ‘morre’ ao fim do espetáculo? Ou será que não morre?”. O jogo entre realidade e cena acaba pontuado desde as primeiras páginas da peça. “O personagem diz que a plateia vai morrer, mas a Plateia ainda detém armas. Quem tem mais legitimidade? Uma gangorra desgovernada. Uma horizontalidade de papéis, uma sobreposição de personagens o tempo inteiro”, sugere, complementando: “Um redemoinho vertiginoso de cenas. O que é cena e não-cena está simbioticamente ligado”.

Aos poucos, o metateatral toma proporções cada vez mais expressivas, a exemplo do Coro que “didatiza e pontua”. “O Coro traz um conteúdo analítico, totalmente metalinguístico, estrutural, explicitando ‘personagem’ e ‘estória””, diz o diretor brasileiro, que brinca: “Estou quase vendo os seis personagens de Pirandello”, em referência ao texto do dramaturgo italiano, referência máxima do metateatro.

Na peça, sugere Jonathan, estão os elementos pilares do teatro, “embora a gente não tenha a figura do iluminador ou do cenógrafo, por exemplo”, em prol de um olhar sobre o fazer teatral, o que emociona Jonathan: “Lendo, eu me vejo em uma camada de partilha de processo, de bastidores, do universo da sala de ensaio, do momento do estudo, de tudo que antecipa o que virá para a plateia. Uma autópsia do que seja o ofício”, experimentando, segundo Jonathan, “a metalinguagem a serviço de um jogo fabuloso, poético e irônico, abusando de momentos de teatralidade”.

O duelo entre diretor e Plateia também não lhe foge aos olhos. “Robert se apresenta de uma forma muito impositiva, em duelo com a plateia e com a Plateia, em uma disputa de presença”, o que acaba enfatizado pelas rubricas, que “acentuam o encontro teatral com a plateia”. Duelo atemporal, sempre passível de investigações: “De que plateia ou de que Plateia estamos falando? O teatro, hoje, também, não fricciona a

plateia? Não descola o público?”, indaga. Ao que responde: “A plateia é cena indissociável”. (ANDRADE, 2018).

(*Se a ordem era aquecer, em fogo estou. Metateatraliza-me!*).

2.3 A verdadeira organização da caneta azul

Ainda em esfera de preliminares, e à procura de paralelos metateatrais, o diretor, professor e dramaturgo Fernando Villar, orientador deste trabalho, discorreu a respeito da peça *Você tem uma caneta azul pra prova?* (1983), que Renato Russo assistiu na estreia. Sugere-se, inclusive, que tenha sido essa experiência enquanto espectador que motivou Renato a considerar o nome de Villar em uma eventual direção de *A verdadeira desorganização do desespero*. O olhar de Villar sobre *Caneta azul* também oferece um desdobramento sobre o uso e interferência da metateatralidade nos processos dramáticos, ratificando marcos conceituais explorados anteriormente.

Em relato escrito, Villar começa dizendo que “a metateatralidade permeava todo o espetáculo”, completando que a “a metateatralidade vinha do jogo com outra linguagem, menos conhecida e com muita liberdade pra brincar com ela, questioná-la ou testar seus limites” (2018), isso porque Villar acabara de se formar em Artes Plásticas na UnB e, embora contabilizasse trabalhos anteriores como iluminador e ator, acabaria por estrear como autor, encenador e diretor justamente por meio de *Você tem uma caneta azul pra prova?*. O teatro, portanto, ainda tinha ares de linguagem “menos conhecida”, um paralelo (sugerido pelo próprio Villar) com a investida de Renato Russo na dramaturgia, quando Renato sai da formação musical para se aventurar, igualmente, em uma linguagem menos conhecida.

Sobre o espetáculo, Villar comenta que, “na *Caneta azul*, a metalinguagem se dividia entre essa metateatralidade e uma metaperformatividade, pois os aspectos autobiográficos se mesclavam com os vários personagens outros que coringávamos” (2018). O enredo metateatral, nas palavras de Villar, assim se desenvolvia:

Com exceção do personagem Arnaldinho (interpretado pelo hoje arquiteto Antônio França), todos nós, os outros 26 atores da *Caneta*, tínhamos nossos próprios nomes. Entre a abertura e o encerramento, a peça acompanhava a trajetória escolar de Arnaldinho, desde o primeiro dia de aula até a saída da UnB, com toques da educação religiosa, política, sexual e cultural fora das salas de aulas do maternal, primário, ginásio, científico, vestibular, primeiro semestre ou básico da UnB e a graduação. Eventos político-culturais

importantes que marcaram nossa geração como o golpe de 1964, as manifestações de 1968, a ditadura, a época das discotecas, a abertura, etc... . Eu, ao final, entrava como autor e diretor para como tal matar o Reitor na primeira versão (*Bye Bye UnB* ou *Você tem uma caneta azul prá prova?*, que inaugurou a Sala Saltimbancos) e/ou o sistema personificado no Mr. Power (na versão ampliada que foi pro Teatro Garagem e foi considerada a revelação do ano pelos jornais na época), e depois da morte do mal, personificado neles, o ator cometia o suicídio, teatral e que era revertido na última coreografia, da abstração da formatura saindo pra vida – quando as cores entravam na peça, que, como retratos do passado, era toda em preto e branco (2018).

No que tange às provocações metateatrais relacionadas a referências da vida real e a autorreferências (em análise minha), além do já exposto na sinopse acima, Villar lembra ainda:

A peça toda lidava com experiências reais nossas, que ligava a todxs xs atuantes, quase todxs artistas plásticos, com nossos próprios nomes, como já disse. Assim havia uma cena de uma família, um almoço onde Arnaldinho ia almoçar na minha casa e minhas duas irmãs que atuavam na peça (a hoje jornalista Mônica Pinheiro e a bibliotecária Patrícia Milani) e eu utilizávamos nossos nomes e sobrenomes citados na peça (Pinheiro Villar de Queiroz). Mônica estava grávida do meu sobrinho Pablo e ela ia junto com o Arnaldinho enfrentar o Mr. Power e ele atirava no olho de Arnaldinho e na barriga da Mônica, antes de eu entrar para a vingança cênica [...]. Brasília e a UnB eram fartamente citadas (o golpe de 64, as superquadras, Lago Norte, Gilbertinho, as Escolas Classe, Caseb, Elefante Branco, Objetivo SP-B, a televisão na sala de aula o Minhocão, o básico com as disciplinas de Estudos Brasileiros que não discutiam o Brasil, as aulas de Metodologia Científica e outras), as relações alunos/professores, assim como o nosso cotidiano – festinhas disco e punk, aprendizados de drogas, sexo e *rock'n'roll*, o primeiro cigarro, loló, revistinhas pornô *light*, os primeiros beijos, primeiras experiências sexuais, maconha, Deus, a igreja católica, repressão policial – tudo com muito humor (2018).

Trazendo Hornby para a roda, e pensando especificamente no elemento que enfatiza o “rito dentro da peça”, Villar compartilha sua compreensão sobre o aspecto, no escopo do espetáculo. Em tom conclusivo, ele afirma:

Além do aspecto que é talvez ontológico da prática teatral, do ritual de chegar ao teatro, arrumar as coisas (cenografia), aquecimento e preparação pra cena (figurinos e maquiagem), o público entrava em cena ao mesmo tempo em que uma primeira atuante. Enquanto xs espectadores entravam, todxs xs atuantes retiravam uma carteira escolar de uma pilha com 27 carteiras em um totem de equilíbrio delicado. Cada atuante pegava sua carteira e a colocava ao fundo, até que todxs estivessem em linha voltada para a plateia, ao som de “Panis et circenses”, do Mutantes. Aí entrava um atuante que fazia um micro discurso inicial (o mesmo ator que faria o Reitor Capitão de Mar e Guerra ou o Mr. Power na versão ampliada). Enquanto ele

falava, íamos dando as costas para aquele discurso fascista dele e, aí, iniciava-se a coreografia da primeira formatura, que mostrava alunos desfilando para a plateia orgulhosos. Logo, a coreografia de celebração transformava-se em medo do público e do futuro, caíamos e uma grande batalha no chão, como guerra, para conseguir chegar ao papel enrolado abaixo da sua carteira ao fundo, onde chegávamos com muito esforço e aí ao pegar o papel enrolado voltava o orgulho e a comemoração de ter conseguido o diploma. A fila de todxs atuantes se dirigia para a plateia e com imensa satisfação exibíamos o canudo e o abríamos. Para susto nosso, no diploma havia uma caricatura de cada atuante (que cada um de nós desenhava antes do espetáculo), que nos decepcionava e que colocávamos fogo. Ao queimarmos aquele diploma, íamos saindo e os diplomas permaneciam em chamas, quando relógios do Pink Floyd nos levavam ao passado e ao primeiro dia de aula de Arnaldinho (2018).

2.4 Hornby sobre Renato: metateatral

Proposto esse olhar aberto e generoso sobre a metateatralidade, enquanto um todo e em caráter inicial em relação à peça de Renato, adentramos o convite para o cirúrgico, a partir dos instrumentos defendidos por Hornby.

De forma a ilustrar o primeiro elemento proposto por Hornby para caracterizar metateatralidades, o rito dentro da peça, o próprio teórico (*meta-Hornby!*) frisa que não se trata aqui de uma mera menção a um rito mundano, mas da representação de tal rito. Quanto ao rito em si, o professor Smith nos elucida que “de acordo com Hornby, o rito dentro da peça é uma ação prescrita e performada de maneira uniforme e inclui eventos como procissões, concursos, rituais, execuções, coroações e ações similares” (SMITH, 2014, p.3).

Smith comenta que “ritos são distintos do teatro já que nos ritos os participantes não encarnam integralmente personagens e que os ritos não trazem um enredo propriamente dito” e que, segundo Hornby, “virtualmente todas as peças têm alguma forma de rito envolvido e [...] que ‘seria difícil encontrar um espetáculo sem a presença de um rito’” (2014, p.3)¹⁸, trazendo à tona a premissa de que a própria realização da peça seria um rito. (*Eu não diria “realização”, até porque a peça nunca foi encenada, mas o próprio fazer teatral, que a peça evoca. Embora, veja só, o enredo seja sobre a*

¹⁸ “According to Hornby (1986, pp.52-53), the ceremony within the play is a prescribed action performed in a set manner and includes such events as banquets, processions, pageants, rituals, executions, coronations, and similar actions. Ceremonies are distinguished from theatre by the fact that the participants do not play full-fledged characters and that the ceremony never has a plot. Hornby notes that virtually all plays have some form of ceremony, and he observes that ‘it becomes difficult to find a play without a ceremony in it of some kind’ (ibid., p.49)”. Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

realização do espetáculo. Os personagens estão constantemente debatendo a possível produção do espetáculo, a relação com a plateia, a reação de um eventual público. Todo esse acontecimento teatral é um rito, assim como a preparação ou tentativa de ensaiar a peça).

Um indício nítido da representação de um rito se dá nas páginas 11 e 12 de *A verdadeira desorganização do desespero*, quando um assassinato é apresentado e representado em cena, como se segue:

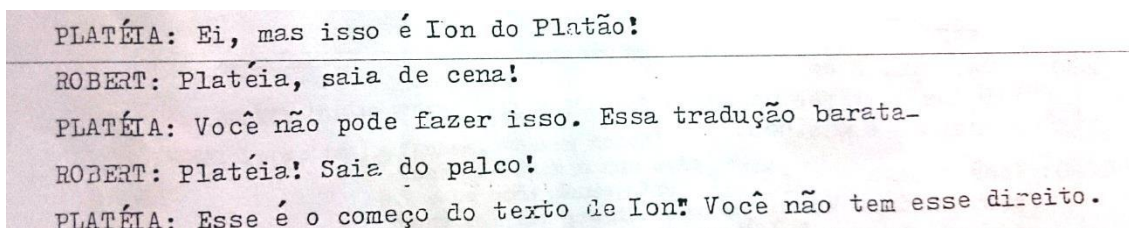
FIGURA 6

MÚSICA DE TERROR -
ROBERT SALTA AO PALCO, EMPURRANDO VULCÃO.
PLATÉIA COMEÇA A GRITAR -
ROBERT: (para Platéia, enquanto luta contra Vulcão) Pare de gritar!
VULCÃO: Ah-rá!
PLATÉIA GRITA MAIS ALTO; AINDA ESTÁ AMARRADA À MESA COM A SERRA ELÉTRICA.
ROBERT: (lutando, para Platéia) Pare de gritar!
VULCÃO: (para Robert) Este é o seu fim!
ROBERT: (para Vulcão) Você nunca vai vencer!
VULCÃO: (ainda) É o que você pensa, meu caro.
ROBERT: (muito alto) PARE DE GRITAR!
PLATÉIA DÁ GRITO FINAL DECRESCENTE.
ROBERT GOLPEIA VULCÃO, QUE CAI. ROBERT VAI MATÁ-LO.
ROBERT: (para Vulcão) Vou matá-lo!
ENTRA OCEANO RÁPIDO -
OCEANO: Não!
VULCÃO APROVEITA SEGUNDO E DERRUBA ROBERT.
PLATÉIA: Alguém... Me tira daqui...
OCEANO VAI ATÉ ELA MAS HESITA E ACABA MUDANDO DE IDÉIA.
ROBERT, CAIBALHANDO, TENTA LEVANTAR ENQUANTO OCEANO OFERECE AJUDA AO -
OCEANO: Mestre!
VULCÃO TOMA ESPADA, AFASTA OCEANO VIOLENTAMENTE E AMEÇA DESPERIR GOLPE EM ROBERT A QUALQUER SEGUNDO.
PLATÉIA: (pesadelos) Here's your gun, baby. (grita, chora e soluça ao mesmo tempo)
MÚSICA DE TERROR SOBE. NUM GOLPE FATAL, VULCÃO MATA ROBERT.

E Carmela parece ter razão quando fala na encenação da peça como um rito em si, quando evoca o acontecimento teatral enquanto rito. E tal rotina se releva na peça quando, por exemplo, Robert diz: “Mas só dá pra saber como o público vai reagir no dia em que a peça for montada”.

No que diz respeito às referências literárias ou da vida real, outro elemento de Hornby, Renato Russo menciona e reproduz trechos de *Íon*, de Platão. (*Uma obra supostamente de autoria de Platão, porque eu adoro uma polêmica*). Embora se debata a autoria do texto (*ah, entrou na controvérsia!*), a obra de fato existe, como se sabe e como é acusado na peça de Russo (p.31):

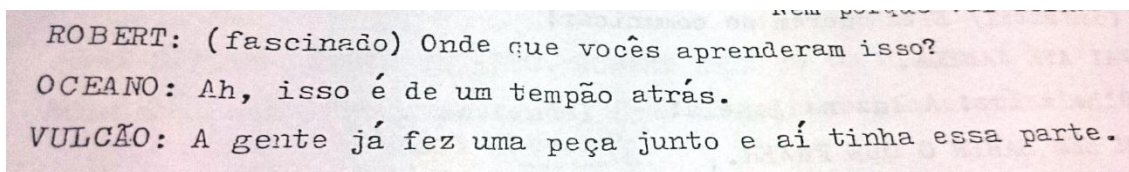
FIGURA 7



PLATÉIA: Ei, mas isso é Ion do Platão!
ROBERT: Platéia, saia de cena!
PLATÉIA: Você não pode fazer isso. Essa tradução barata-
ROBERT: Platéia! Saia do palco!
PLATÉIA: Esse é o começo do texto de Ion! Você não tem esse direito.

Ressalta-se ainda que os personagens Oceano e Vulcão não são criações de Renato, devemos repetir, mas de Ésquilo. É deliciosa a brincadeira entre eles, inclusive, quando eles assumem que se conhecem de outros tempos, como se lê a seguir em fala do Vulcão (p.18):

FIGURA 8



ROBERT: (fascinado) Onde que vocês aprenderam isso?
OCEANO: Ah, isso é de um tempão atrás.
VULCÃO: A gente já fez uma peça junto e aí tinha essa parte.

Na pesquisa por referências “da vida real”, Renato menciona uma série de elementos brasileiros, como “comercial”, “quadra” ou “Lago Norte”, referências mundanas de qualquer cotidiano candango. Outras referências da vida real incluem ainda a citação direta de nomes consagrados do meio artístico, como Esther Williams, Marlon Brando ou Maurice Chevalier.

No trecho abaixo, podemos destacar também a fala “uma vez eu tava chegando na minha quadra a pé”, como referência da vida real brasileira do Plano Piloto, além da menção de regiões da cidade, a exemplo do Lago Norte, como já indicado no parágrafo anterior. Há ainda indicativo de ritos corriqueiros, como o de secar cabelos com uma toalha ou o próprio dia a dia de chegar à quadra onde se mora (p.8):

FIGURA 9

ROBERT: que quadrá:

OCEANO: Ela vai p'ro lago norte.

ROBERT: Eu não vou p'ro lago norte hoje. Vocês não precisam ficar me olhando assim. (enxuga cabelos com toalha enquanto os outros fazem algo parecido)

PAUSA -

OCEANO: Vai todo mundo chegar, é?

PLATÉIA: Chegar d'aonde?

ROBERT: Ele quer dizer...

PLATÉIA: (boa surpresa) Ah, ele 'tá falando de ir embora? (risos)

ENTRA MÚSICA -

PLATÉIA: (sonhando em voz alta) Uma vez eu tava chegando na minha quadra a pé e aí uma mulher mais ou menos baixinha chegou perto assim aí eu pensei que era p'rá perguntar as horas mas eu não uso relógio nem tenho aí de repente aconteceu d'eu pensar que a mulher queria me atacar sabe levar o meu dinheiro -

TODOS: Nossa! (e expressões gerais)

O personagem dentro do personagem, mais um elemento central proposto por Hornby, também permeia *A verdadeira desorganização do desespero*, uma vez que Renato insere a encenação de novos enredos dentro do enredo original, como, por exemplo, a narrativa de um filme. Isso provoca a incorporação de novos personagens pelos personagens inicialmente concebidos e apresentados (*eu preciso dizer, tardiamente, mas ainda em tempo, que não gosto dessa opção pelo artigo masculino ao tratar "personagem". E estranho que logo você não tenha optado por "a" personagem. Mas, sigamos.*). A brincadeira da nova encenação ocupa três páginas do texto (pp.9-11) e tem até direito à resolução do subenredo. Assim, Robert se torna o repórter Michael Williams, Vulcão é rebatizado como Doctor Zalek, entre outros. Os personagens dentro dos personagens supramencionados podem ser identificados no trecho que se destaca a seguir (p.9):

FIGURA 10

PLATÉIA: Oh, não! Doctor Zalek!

ROBERT: (pensativo) Você o reconhece...

VULCÃO: Boa noite, Pricilla. (e, para Robert) O senhor deve ser o repórter Williams, se não me engano.

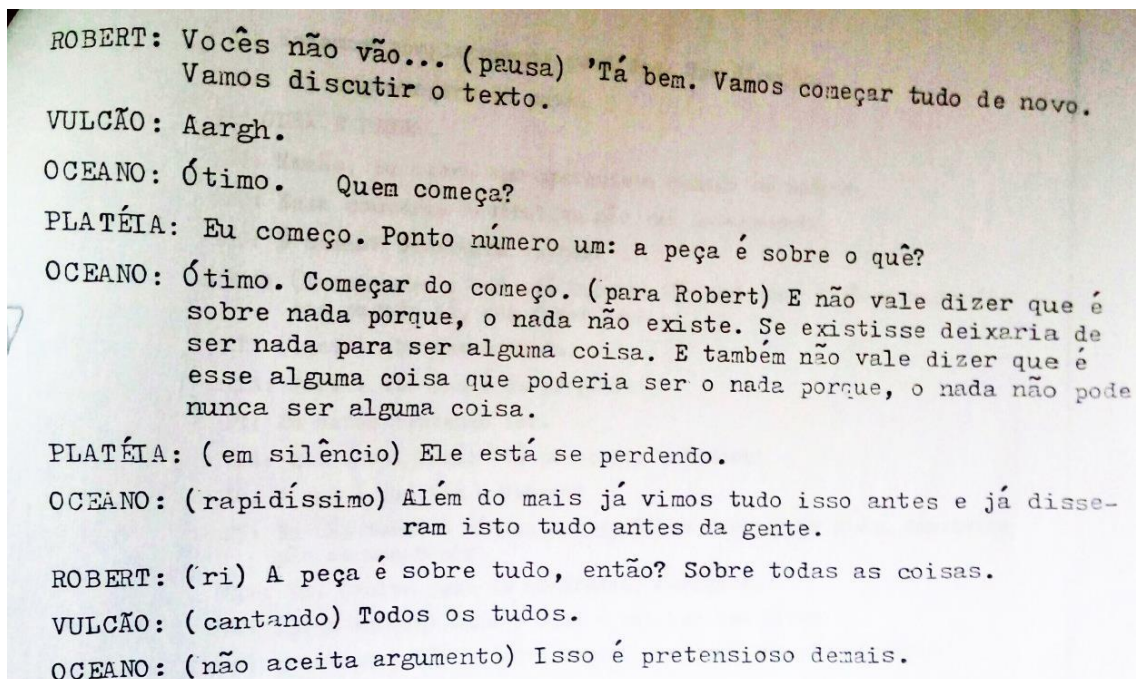
ROBERT: (morde a isca em um erro fatal) Sim. Michael Williams, repórter.

VULCÃO: (Atitude suspeita) Annn, repórter jornalístico?

ROBERT: (imaginativo) Er, não: cinematográfico.

Entre os elementos sugeridos por Hornby, a peça dentro da peça se mostra, em definitivo, o elemento de Hornby com maior recorrência na obra de Renato Russo. Como dito anteriormente, as quatro páginas do entreato são integralmente dedicadas à discussão acerca da própria peça. Uma ferramenta que Renato volta a utilizar em outros trechos no decorrer do enredo. Não há indícios de qualquer ruído no uso de tal elemento, e talvez seja mais prático recorrermos a um dos exemplos, ilustrado abaixo (p.27):

FIGURA 11



ROBERT: Vocês não vão... (pausa) 'Tá bem. Vamos começar tudo de novo.
Vamos discutir o texto.

VULCÃO: Aargh.

OCEANO: Ótimo. Quem começa?

PLATÉIA: Eu começo. Ponto número um: a peça é sobre o quê?

OCEANO: Ótimo. Começar do começo. (para Robert) E não vale dizer que é sobre nada porque, o nada não existe. Se existisse deixaria de ser nada para ser alguma coisa. E também não vale dizer que é esse alguma coisa que poderia ser o nada porque, o nada não pode nunca ser alguma coisa.

PLATÉIA: (em silêncio) Ele está se perdendo.

OCEANO: (rapidíssimo) Além do mais já vimos tudo isso antes e já disseram isto tudo antes da gente.

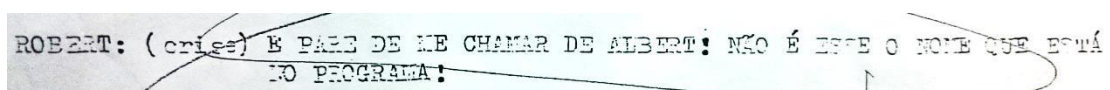
ROBERT: (ri) A peça é sobre tudo, então? Sobre todas as coisas.

VULCÃO: (cantando) Todos os todos.

OCEANO: (não aceita argumento) Isso é pretensioso demais.

No próprio prólogo, há um debate inicial sobre permanecer ou não no teatro para se assistir à peça, além de várias falas direcionadas à própria peça, gerando uma camada dupla imediata, entre o que seja cena e “não-cena” sobre a cena. Falas como “Não gostei. Se o resto da peça for assim, eu vou embora”, “Eu detesto essas peças modernas [...]” ou ainda “Pô, vocês não vão parar de falar p’ra peça continuar não, é?” exemplificam. Há trechos que deflagram escancaradamente o fato de estarmos diante de uma encenação e que nos lembram de que se trata de teatro, abandonando o artifício ficcional. A ver:

FIGURA 12

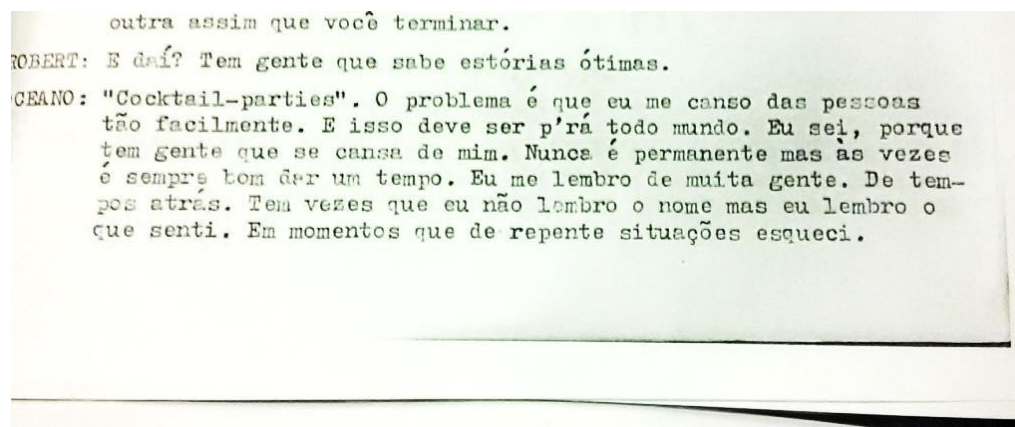


ROBERT: (crise) E PARE DE ME CHAMAR DE ALBERT! NÃO É ESSE O NOME QUE ESTÁ NO PROGRAMA!

Por fim, a autorreferência, último elemento proposta por Hornby. É bem provável que o personagem Robert seja uma extensão do que Renato Russo gostaria de ser, em alguma medida, embora um ou outro tenha dito que possa ser também uma reverência a Robert Smith, artista que Renato sabidamente adorava. A irmã de Renato, no entanto, refuta essa última possibilidade. “Não acho provável que seja o cantor do The Cure. Robert era uma versão melhorada de si próprio. O Renato sempre vislumbrava figuras baseadas em si, mas que o completavam”, ela aposta. Geralmente, ela acredita, esses personagens eram melhores que o próprio Renato naquilo que se ele julgava pior: aspecto físico. “Eram todos loiros, bonitos, definidos. Mas, dificilmente tão inteligentes como Renato. Nisso, ele se mostrava seguro” (2017), Carmem completa.

Na peça, há outros indícios que sinalizam para essa autorreferência, além do autorreferencial Robert, como se destaca abaixo, quando Oceano parece estar falando sobre o próprio Renato Russo (p.28):

FIGURA 13



Mais adiante, ao final do espetáculo, Oceano fala com propriedade e conhecimento de causa sobre os ofícios da música e da poesia, as duas vertentes pelas quais ficou conhecido Renato Manfredini Júnior (*e se espera que o teatro possa logo também figurar em tal lista*). Na página 31, Renato diz por meio do personagem: “Ninguém pode ser músico sem saber o que dizem os poetas. Porque se o cantor deve transmitir aos que estão ouvindo o que o poeta quis dizer, não deve também saber do que está falando?”.

E será que alguém que almeja (ou brinca de) ser dramaturgo não deve, na mesma medida, saber do que está falando? Acho que o próprio Renato diria que sim e sou

obrigado a concordar com a opinião de Carmen que afirma que a peça tem muito desse lance de mostrar que o teatro era mais uma das tantas coisas que Renato dava conta de fazer.

O uso da metalinguagem, inclusive, sugere isso, já que o empodera da possibilidade de discursar sobre o fazer teatral, sobre os bastidores da dramaturgia, de tal forma a ilustrar a própria autoridade sobre o tema.

Graças à metalinguagem, e me fazendo valer de premissas similares, Carmela teve a chance de se fazer presente e nos entreter com suas intervenções (*acho tão medíocre você reduzir minha participação ao entretenimento*), o que também passo a dever a Renato.

Em maiores pretensões, embora sem que Renato jamais soubesse disso, um bom legado da peça talvez seja o convite para que melhor se conheça os recursos da metateatralidade, em um roteiro à la um pesquisador à procura de um autor (*o que me dá chance de reverenciar a obra máxima de Pirandello, exemplo clássico de metateatro, como já se viu por aqui, por meio dessa metainterferência*). (*Só acho, nesta altura do campeonato, desnecessário explicitar com todas as letras a qual obra de Pirandello estou me referindo, fazendo deste um metacomentário sobre a metaobservação anterior*). (*Tudo bem, estava falando de Seis personagens à procura de um autor, o que torna estes parênteses, por fim, uma metaresposta ao metacomentário sobre a metaobservação em forma de metainterferência*).

O Diego atingiu a meta?

CAPÍTULO 3 – O DRAMA DA LEITURA DRAMÁTICA DE *A VERDADEIRA DESORGANIZAÇÃO DO DESESPERO*

3.1 Traços cartográficos: a busca por uma metodologia própria

São nos traços da cartografia que me apoio no começo deste terceiro capítulo. Mais precisamente nas palavras do professor da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Luciano Bedin da Costa que, ao elucubrar sobre a cartografia, nos diz que a “cartografia não tem único modo de utilização, não busca estabelecer regras ou caminhos lineares para que se atinja um fim” (2014, p. 71), afirmando ainda que o “pesquisador-cartógrafo terá que inventar os seus (caminhos) na medida em que estabelece relações e passa a fazer parte do seu próprio território de pesquisa” (2014, p.71).

O professor, doutor em Educação, lista aqueles atributos ou provocações que o cartógrafo deve levar consigo. Entre eles, a “inseparabilidade entre conhecer e fazer; pesquisar e intervir: toda cartografia é um conhecer-fazendo”, a ideia de que “cartografar é estar, e não olhar de fora” e ainda a sugestão de que “só se faz cartografia artístando-se” (2014, pp.75-76).

Argumentos que vieram ao meu encontro neste momento de estabelecer um caminho próprio para me debruçar sobre o objeto de estudo a partir da minha jornada, e não mais a partir do olhar alheio.

Foi cartografando, principalmente levando em consideração as palavras do professor Bedin da Costa, que pude canalizar alguns desconfortos no processo da pesquisa e me colocar numa posição objetiva de encarar a *A verdadeira desorganização do desespero*. De algum modo, organizar o meu próprio desespero.

Antes de tudo, sou crítico de teatro e não literário. Nos cinco anos de serviços prestados ao *Correio Braziliense* (ou a qualquer outro veículo), jamais publiquei crítica a respeito de um texto que eu não tenha visto “em pé”, para usar as palavras do meio teatral. A minha crítica sempre se valeu da encenação, da montagem, do corpo-vivo do texto, jamais do texto em si. Sempre assisti ao espetáculo para, posteriormente, dissecá-lo nas críticas. Algo até então improvável no que diz respeito ao texto de Renato, já que, como dito tanta vezes, a peça jamais havia sido encenada, sequer lida.

Foi preciso então propor uma leitura dramática (“pesquisar e intervir”), sugerir uma leitura encenada que pudesse deixar o texto “em pé”. E nesse “conhecer-fazendo”, me integrar ao texto de forma intrínseca e visceral e finalmente “estar”, e não somente recorrer ao “olhar de fora”, assumindo a direção da leitura e, conseqüentemente, artisticamente.

E aqui preciso ceder aos encantos de Carmela e abordar brevemente a questão da teatralidade, até porque o termo vai reaparecer algumas vezes e está intrinsecamente ligado ao desejo de se levar adiante a leitura dramática, e até acaba por também justificá-la. (*Mãe Menininha, achei que nem lembrava mais de mim!*). Prossigo ou vai fazer mais drama? (*Vai, bicha!*).

Em *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*, o pesquisador espanhol e estudioso da história do teatro contemporâneo Óscar Cornago diz que “a ideia de teatralidade propõe uma reflexão sobre as formas de organizar uma representação”, lembrando ainda que “falar sobre teatralidade nos obriga a refletir sobre o ato da representação a partir de um olhar externo, para o qual essa ação foi concebida” (2008, p.21). O professor e crítico Edécio Mostaço endossa a relevância desse olhar externo ao falar sobre o tema no livro *Sobre performatividade*: “É preciso ficar claro que a teatralidade não está ‘na coisa’, mas no olhar do espectador; ela é um produto mental propiciado pelas percepções”, sendo necessário para emergir, de acordo com o pesquisador, “tão somente de uma operação de linguagem intermediando um sujeito e um objeto” (2009, p.38).

Cornago faz questão ainda de diferenciar a representação da teatralidade. “A representação pode ser sempre a mesma, como a que é proposta em um quadro, por exemplo, enquanto sua teatralidade varia, dependendo do meio no qual se exhibe”, diz, para enfim concluir que “ao por a representação em movimento, ilumina-se o ambiente no qual ela se desenvolve e, como parte fundamental do ambiente, as pessoas que estão presenciando a representação” (2008, p.21).

Na busca por essa iluminação, surge a leitura dramática, uma tentativa de um mergulho mais profundo por entre a teatralidade e a dramaturgia de Renato Russo, já que o texto não me bastava. A pesquisadora Ana Lúcia Ribeiro Pardo teoriza e elucida um pouco esse argumento em *A teatralidade do humano*:

Barthes diz que a teatralidade é o teatro menos o teatro, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, ‘é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior’ (2011, p.46).

Ela ainda se faz valer de Artaud para reforçar uma distância entre a teatralidade e o material escrito, reafirmando a força da encenação frente ao ato meramente literário:

Para Artaud, a teatralidade se opõe à literatura, ao teatro de texto, aos meios escritos, aos diálogos e até mesmo, às vezes, à narrativa e à ‘dramaticidade’ de uma fábula logicamente construída. Existe uma tensão dialética entre o ator e seu texto, entre o significado que o texto pode assumir à simples leitura e a modalização que a encenação lhe exprime (2011, p.46).

Daí, a proposta dessa leitura encenada e inédita do texto de Renato como o caminho que trilhei (ou a metodologia que criei) para colocar a peça sob minha lupa. Além dos confins da oportunidade de promover e de ser testemunha do primeiro contato do texto de Renato com uma plateia.

Especificamente no que diz respeito à leitura dramática, a atriz e pesquisadora Andréa Maria Favilha Lobo, professora adjunta curso de Artes Cênicas da Universidade Federal do Acre – UFAC, tratou diretamente do assunto no artigo “A leitura dramática na formação do artista docente”. Ela defende que a “leitura dramática se configura como uma leitura peculiar, ou seja, é uma prática que remete a um espaço a ser compartilhado por um coletivo, seja entre atores e diretor, seja entre atores e público” (2011, p.44).

A professora nos lembra que “ler teatro não é a mesma coisa que ler um texto escrito”, já que o “processo da leitura dramática se localiza em espaços intermediários entre o texto lido e a encenação”. “Nesse sentido”, ela completa, “a recepção ou fruição no campo teatral trata de outra leitura, que escapa sem dúvida à dimensão exclusivamente literária e avança em direção a campos invadidos por elementos não-verbais” (2011, p.50).

Em termos definidos, Favilha Lobo diz ainda que a “leitura de um texto teatral se configura de forma diversa da leitura de um texto linguístico, pois outros elementos da linguagem não-verbal interferem na leitura de tal texto”, concluindo ao fim do artigo que “trata-se, sobretudo de ampliar as concepções de leitura desse tipo de texto favorecendo experiências que possam proporcionar a construção de outros saberes sobre

o texto dramático” (2011, p.50). A leitura dramática proporciona, ainda nas palavras da pesquisadora, a possibilidade de se apropriar do texto teatral “a partir da trajetória de cada um” (2011, p.50).

3.2 Parâmetros metodológicos na organização do desespero

Pensando nessa metodologia própria, estabeleci os parâmetros que iriam conduzir o processo. O primeiro deles é compreender meu ofício enquanto pesquisador e minha falta de experiência enquanto diretor. O que me levou a manter uma postura de pesquisa o tempo todo, evitando o exercício da direção. Ainda assim, estaria à frente de uma leitura dramática, “fora da minha seara”, como meu orientador também frisou, semelhante ao próprio Renato que igualmente se arvorou fora da sua seara de músico e foi escrever sua peça.

A primeira indicação sobre o experimento surge na leitura fechada realizada em outubro de 2016, com Fernando Villar, Julia Henning e Danilo Castro, encontro este já mencionado anteriormente. Naquela leitura, Villar nos lembra que Renato era um jovem do início da década de 1980 quando escreve o texto, sob contexto daquele momento, e enfatiza o quanto seria interessante vermos o olhar da juventude atual, com idade similar aos 22 anos de Renato de então, no contexto corrente, olhando para aquele material. Provocação também endossada pela professora Alice Stefânia Curi, durante a banca de qualificação desta pesquisa, da qual fez parte.

Naquele primeiro momento, a intenção foi balizada pelo desejo de dirigir a primeira leitura dramática do texto de Renato Russo e, assim, apresentar na íntegra uma representação fidedigna da peça de Renato ao público universitário. Enquanto pesquisador, nessa provocação do “estar”, recorri às ferramentas que me foram dadas pelo Renato durante a jornada e as primeiras intenções acabaram transformadas. A leitura dramática se tornou uma chance real de eu laboratoriar o que extraí de *A verdadeira desorganização do desespero* enquanto objeto de pesquisa. E isso inclui o que Renato me deu de imediato (os desdobramentos da metalinguagem aplicada ao teatro) e o que Renato inspirou por conta do material, a Carmela (*Olha eu aqui de novo, xaxado! E fazendo a louca cantando Luiz Gonzaga em uma dissertação sobre Renato Russo! Mas um salve pra mutisciplinaridade que, possivelmente, não tem nada a ver com isso, mas achei o máximo fingir que sabia o que era. E vou parar de interromper,*

prometo. Só apareço no final deste capítulo, fazendo o esquema “o que é melhor vem por último”. E dou na cara de quem disser que esse ditado não existe!).

Dessa forma, meu principal objetivo se torna colocar aquele texto “em pé”, olhá-lo de dentro, permitir-me colocar em prática o que Renato me trouxe com mais intensidade. Em maior escala, passar a fazer parte do meu “próprio território de pesquisa”. Assim, fiz da leitura um momento de praticar a metateatralidade (elemento máximo de destaque no texto, conforme indica esta pesquisa) e compartilhei essas provocações com o público. Destarte, a leitura deixou de ser uma proposta de espetáculo para se tornar meu laboratório de trabalho.

O segundo parâmetro implica nas limitações, territorialidades e escolhas circunstanciais que envolvem a leitura. Por questões relacionadas a direitos autorais, a leitura deveria se manter em ambiente pedagógico, em prol da pesquisa, distante de qualquer panorama comercial ou de entretenimento. Em respeito à pesquisa e ao Renato, tanto eu quanto Villar sempre defendemos esse primeiro contato do texto com a plateia em Brasília, por ser a cidade-berço do artista Renato Russo, e, em segundo lugar, na UnB, por ser morada da pesquisa. Assim foi feito, durante o 59º Cometa Cenas, em 08 de dezembro de 2017, com um público majoritariamente formado por estudantes e professores do departamento.

A terceira e última premissa balizadora desse processo foi eleger aqueles que estariam envolvidos com a leitura e que acabariam por interpretar Robert, Plateia, Vulcão, Oceano e o Coro pela primeira vez, publicamente.

Estava claro que os alunos de Artes Cênicas da UnB seriam minhas melhores opções na busca do elenco. Naquele segundo semestre de 2017, eu cumpria minhas horas de prática de docência exigidas dos bolsistas da pós-graduação e tive a chance de falar sobre minha pesquisa com os alunos do primeiro semestre da disciplina Intepretação I, ministrada por Fernando Villar que, ressalta-se, não teve participação nesse laboratório proposto a partir da pesquisa. Logo, abri o convite aos interessados na leitura e pedi que o estendessem aos demais do departamento.

Desprovido de tempo e descomprometido com uma leitura-espetáculo, busquei e selecionei alunos que, como eu, tivessem uma relação de carinho com a figura de Renato Russo, compreendessem a importância daquela primeira leitura e contato com o

público e fizessem, definitivamente, questão de participar. Que topassem ser parte emotiva daquele laboratório.

Pedi para que se manifestassem virtualmente e me escrevessem sobre a relação com Renato. E assim muitos o fizeram. Aqueles que me alcançaram de forma mais intensa foram escolhidos. Ao todo, foram oito alunos envolvidos, sendo seis do primeiro semestre – Ana Cecília Kresch, July Cabral, Laura Zanetti, Mariana de Sá, Paula Ketlen e Samuel Caram – e outros dois do oitavo, Arthur Scherdien e Pablo Magalhães. Entre eles, um que só conseguia dormir quando bebê ao som de Renato, outro que aprendeu a escutar Renato com os pais e chegou a tatuar uma referência à Legião Urbana e uma outra que venceu a depressão ouvindo Renato Russo.

FIGURA 14



Cometa Cenas
08/12

Ana Cecília Kresch
Arthur Scherdien
July Cabral,
Laura Zanetti,
Mariana de Sá
Pablo Magalhães
Paula Ketlen
Samuel Caram
Participações especiais:
Puca, Abelha e Dindo

**A verdadeira desorganização
do desespero,
de Renato Russo**

Classificação 12 anos
14 horas
BSS-59

A primeira leitura dramática do texto teatral jamais encenado e ainda desconhecido do grande público, escrito por Renato Russo em 1982. A peça "A verdadeira desorganização do desespero" é objeto de estudo do pesquisador-jornalista-artista, Diego Ponce de Leon, que dirige essa histórica leitura dramática, protagonizada por alunos de graduação do curso de artes cênicas. A pesquisa conduzida por Diego sobre o âmbito cênico e metateatral de Renato Russo, desenvolvida na pós-graduação da Universidade de Brasília, recebe orientação do professor Fernando Villar e explora, entre outros, o material dramaturgicamente inédito deixado pelo líder da Legião Urbana

Pós-Graduação, orientação de Fernando Villar

Anúncio da apresentação da leitura durante o Cometa Cenas

3.3 Ensaios, encontros e devaneios metateatrais

Por conta das variadas agendas e do cotidiano estudantil, apenas seis ensaios de três horas foram possíveis com todo o grupo. Outra principal dificuldade recaiu nas questões de direitos autorais que me impediram de deixar um exemplar da peça com o elenco, de maneira a evitar eventuais cópias. Ou seja, o contato deles com o texto estava restrito aos ensaios, o que, claramente, não permitiu maior intimidade com a dramaturgia de Renato. O principal combustível parecia ser a relação de carinho pelo líder da Legião Urbana.

À primeira vista, os alunos demonstraram dificuldade em digerir a narrativa e o contexto da peça, e esboçaram sinais de resistência. Foi a partir da abertura para os elementos metateatrais que eles passaram a se interessar pelo texto. Meu fraco punho enquanto diretor não fez maiores objeções, enquanto o pesquisador vibrou com a possibilidade das intervenções de metateatralidade.

Inclusive, vale enfatizar, cheguei a propor cortes no texto quando eu esbarrava com passagens que eu não imaginava resolver dramaturgicamente, em se tratando de uma leitura sem o auxílio de cenografia, figurino ou trilha sonora. Do outro lado, cacos, adaptações temporais e até frases inteiras que não constam no texto original foram permitidas de forma a favorecer o exercício da metateatralidade.

Os ensaios acabaram por propor uma intervenção coletiva sobre o texto de Renato, completamente abertos aos olhares e indagações daqueles alunos. Laura Zanetti, que viveu a personagem Plateia, compartilhou a experiência comigo, em encontro posterior: “Desde o primeiro momento, queríamos gostar muito do texto. E veio aquele susto: era confuso! Mas bateu uma curiosidade desde o início, uma vontade de ler mais. Eu acabei entendendo melhor quando começamos a fazer, e não simplesmente ler. O fazer acabou nos ajudando a compreender os mecanismos, a dinâmica, dentro do possível, já que foram poucos ensaios e já que não podíamos levar o texto para casa” (2018), contou.

A estudante, então com 17 anos, acredita que a “liberdade de fazer, e a falta de pressão” ajudaram bastante na relação com o texto: “A gente estava muito à vontade, podendo trazer o texto mais pra gente, tanto que entraram comentários nossos sobre pessoas do Departamento, por exemplo, e até brincadeiras internas” (2018).

Laura acredita que o principal trabalho de marcação e direção tenha sido no embate entre Plateia e o diretor. “No resto, foi livre e isso nos ajudou a nos manter interessados. Aos poucos, desenvolvi uma relação pessoal com o texto e cheguei a pegar um ranço pela figura do diretor e a querer defender mesmo minha Plateia” (2018), recordou, aos risos.

Quanto à participação na leitura, a atriz-estudante se mostrou especialmente emocionada pela oportunidade. “Eu fiquei super ansiosa durante todo o processo. Será que posso fazer um quadro e colocar na minha porta? Vou contar isso para todo mundo, a vida toda! Foi uma honra ter a chance de participar” (2018).

Ela lembra que, até então, pouquíssimas pessoas tinham tido a chance de ler o material: “Eram 30 anos de algo que ninguém viu, que quase não se sabia a respeito. A gente viu, leu e fez!”, celebrou a atriz, que se revela o tempo inteiro agradecida à figura de Renato Russo. De acordo com Laura, foi sua obra e música que a ajudou a sair de uma depressão no fim da adolescência. “Renato era o único que falava sobre o assunto de uma forma mais natural, sem cobrança. Ele me trazia conforto. A mensagem dele me abriu caminhos, possibilidades de se pensar de outra forma, de reagir” (2018).

Quem também se mostrou tocado pela oportunidade foi Samuel Caram, à época com 18 anos e, como Laura, aluno do 1º semestre de Artes Cênicas. Responsável pelo personagem Oceano, Samuel se disse “orgulhoso em estar nesse legado”. Segundo Caram, apesar “dos poucos domingos e rápidos ensaios, o processo da leitura foi muito divertido por conta da ligação de todos com Renato” (2018). Assim como Laura, ele também enfatizou o caráter informal dos encontros e a liberdade de olhar sobre o texto.

A relação do ator com Renato, na mesma medida que os demais, perpassa memórias da infância: “Meu pai gravou um CD para minha mãe com várias canções da Legião e, nas inúmeras vezes que viajamos de carro, escutávamos. Ali, me apaixonei pelas letras do Renato e da Legião”. O carinho é tamanho que Samuel carrega a Legião tatuada no corpo, por meio de um desenho simbólico que representa a banda de Renato Russo.

Os depoimentos de Laura e Samuel refletem, em grande medida, os sentimentos que conduziram os ensaios e a leitura.

3.4 Metateatralizando: uma tentativa

Em se tratando de uma peça que versa sobre a produção de uma outra peça (como vimos com mais ênfase no capítulo anterior), vibrei com a chance de transgredir uma terceira camada e, de alguma forma, deflagrar o processo de se estar lendo uma peça sobre uma peça que tenta produzir uma outra peça. Ou seja, revelar ao público que sabíamos que estávamos diante de uma leitura, quebrando a quarta parede.

Aqui vale, inclusive, um adendo sobre a quarta parede. Antes de tudo, para esclarecer ao leitor não-iniciado de que parede estamos falando, recorro a Patrice Pavis: “Parede imaginária que separa o palco da plateia”, quando “na qualidade de voyer, o público é instado a observar as personagens, que agem sem levantar em conta a plateia, como que protegidas por uma quarta parede” (1996, pp. 315-316). De forma a reforçar o imaginário do leitor, Pavis destaca as palavras de Diderot dirigidas a atores, sobre o tema: “Pensem também no espectador como se ele não existisse. Imaginem, na beira do palco, uma grande parede que os separa da plateia; atuem como se o pano não se levantasse” (DIDEROT apud PAVIS, 1996, p.316). Por fim, e de forma a ilustrar a quebra da quarta parede a que me refiro, Pavis nos lembra que o “realismo e o naturalismo levam ao extremo essa exigência de separação entre palco e plateia”, diferentemente do teatro contemporâneo que “quebra deliberadamente a ilusão, (re)teatraliza a cena ou força a participação do público” (PAVIS, 1996, p.316).

À procura dessa ruptura e conseqüente interrupção da ilusão cênica, naquela multiplicidade de camadas, considere alguns artifícios para tal. A própria apresentação começa ignorando a quarta parede ao permitir que os alunos se identifiquem nominalmente, revelem suas histórias pessoais com Renato e, somente depois, incorporarem os personagens de Renato. Embora, no decorrer da leitura, eles também se desfaçam dos personagens momentaneamente para trazer referências externas e maximizar a deflagração do processo (um deles fala meu nome e pede para eu conte uma história, por exemplo, enquanto outro desabafa sobre a Calourada, festa universitária da atual geração, que Renato jamais conheceu).

Eu, por exemplo, estava em cena, sempre na lateral do palco, assumindo a direção e, eventualmente, indicando em que cena estaríamos. Pedi ao protagonista que vestisse uma camiseta com o rosto de Renato durante toda a leitura. Menções diretas a Renato, assim como frases direcionadas a ele, foram feitas algumas vezes. Assim como

menções a artistas de Brasília que Renato conheceu, como Fernando Villar, Hugo Rodas e Marcia Duarte, além de nomes que ele jamais poderia ter conhecido, como Juliano Cazarré ou Rosanna Viegas, mas que os alunos sugeriram citar de forma a trazer essas “quebras” e retornos à realidade em tom de comicidade. Nos ensaios, no entanto, provocaram muito mais risos do que na leitura.

No fundo, inúmeras tentativas de metateatralizar a peça metateatral de Renato. Da mesma maneira que Renato brinca com algumas provocações a exemplo da peça dentro da peça, do personagem dentro do personagem, das autorreferências, das referências não-fictícias ou da encenação de ritos (elementos do capítulo anterior), aceitei o desafio de replicar as brincadeiras no processo da leitura. Entre as intervenções propostas, a que mais minha agrada talvez seja minha indicação para que a personagem Plateia sempre se sentasse juntamente à plateia. Em determinada cena, o protagonista Robert trava um embate com o público, representado na peça de Renato por meio da personagem Plateia. Pois, na referida cena, durante a leitura, Robert não somente encara a Plateia, como orienta o texto da peça, mas também encara a própria plateia ali presente, subvertendo a quarta parede e estendendo a personagem Plateia a todos os espectadores e espectadoras.

E como tudo que envolve essa pesquisa começa e termina envolto pelo amor a Renato, com a leitura não haveria de ser diferente. Ao fim da apresentação, mas ainda como parte do processo dramaturgico metateatral que estávamos propondo, eu convido minha filha Mel, então com 4 anos, a enfrentar o público e cantar “Tempo perdido” que, como vocês já sabem, foi a primeira coisa que ela escutou ao nascer.

Minha esposa, Taciana Lira Ponce de Leon, também ocupa o espaço para ler uma crônica de minha autoria, escrita quando do nascimento de nossa cria, em que brinco com as palavras de Renato para celebrar a chegada de Mel. O caráter pessoal do texto, principalmente por nos lembrar os primeiros dias de nossa filha, que enfrentou um quadro infeccioso ao nascer, provocam algumas pausas na leitura de Taciana, emocionada.

O evento, inicialmente projetado e disseminado talvez equivocadamente como uma leitura técnica e objetiva da peça, ganha ares comemorativos e se torna, por fim, uma exaltação a Renato Russo.

FIGURA 15



Mel canta “Tempo perdido”, acompanhada por mim e pelo irmão, Dom (Humberto Araújo / Divulgação)

3.5 O crítico recebe as críticas

A leitura me permitiu, pela primeira vez na carreira, trocar de papel e sair da esfera de crítico para a posição de criticado. Não foram documentadas oficialmente as impressões do público, que demonstrou interesse inicial pela apresentação ao preencher as arquibancadas disponibilizadas para o evento.

Pessoalmente, tive a sensação de que a plateia deixa a sala com sentimentos dúbios. Muitos revelaram dificuldades em compreender o enredo ou a peça em si, mas se mostraram emocionados com a aura Renato Russiana que tomou conta da apresentação, principalmente depois da apresentação de Mel, que deixou alguns olhos marejados.

À época, o único depoimento conhecido foi de Carmem Manfredini, irmã de Renato, que, particularmente, gostou do que viu. Em relato publicado no portal Metrôpoles, que noticiou a leitura dramática, em texto de Sergio Maggio, disse: “Adorei a leitura. É um texto muito difícil e os meninos conseguiram dar uma leveza impressionante”. Carmem se mostrou ainda emocionada com o acontecimento: “Vi

meu irmão em cada fala. É incrível como meu irmão gostava de teatro, embora pouco se fale. Bem especial termos contato com esse lado dele”¹⁹.

FIGURA 16



Carmem Manfredini assiste à leitura na plateia, ao lado da Plateia (Humberto Araújo / Divulgação)

Villar, em nosso encontro subsequente, relatou seu descontentamento com minhas escolhas de direção e me alertou, corretamente, para uma possível falha de intenção: a referida apresentação divulgada como uma oportunidade para que o público conhecesse o conteúdo da peça por meio da leitura dramática do material. Quando, na verdade, tratou-se de um exercício coletivo de metateatralidade, a partir da peça de Renato, sendo uma etapa de investigação desta pesquisa, um laboratório, como se descreveu anteriormente.

As expectativas então geradas podem não ter contribuído para o diálogo que se tentou estabelecer com o público. Mais do que a peça, justamente os subterfúgios metateatrais – como a apresentação inicial dos alunos ou o canto de Mel – parecem ter alcançado em melhor e maior grau a plateia. Enquanto pesquisador, no entanto, tive

¹⁹ <https://www.metropoles.com/colunas-blogs/tipo-assim/jornalista-da-metropoles-fm-tira-do-esquecimento-peca-de-renato-russo>

repertório de pesquisa e pude praticar livremente diversos gatilhos metalinguísticos, entre acertos e erros.

Quem também assistiu ao exercício foi o mestre em Artes pela UnB, doutorando em Educação Artística na Universidade de Porto (Portugal), quando desta dissertação, e professor de teatro da rede pública do DF, Wellington Oliveira. Ao compartilhar as impressões, dando vazão à cartografia em entrevista posterior à leitura, ele revelou dificuldades com as escolhas intentadas. “Falar de metateatralidade é muito desafiador. Principalmente, se estamos falando da leitura de um texto que é, por si só, metateatral”, comentou. Wellington acredita que o principal equívoco tenha sido transgredir uma proposta mais tradicional de leitura, “focando em algo bem difícil, que é também trazer as ações, além da mera leitura em si”. Diferentemente do que propusemos, ele pontua que, “geralmente, nas leituras, as ações são mínimas, não se fazem tantas movimentações. Normalmente, a leitura se atenta em pequenos gestos, ações mais simbólicas” (2018). O que acabou gerando, no olhar de Wellington, uma fragilidade: “A proposta de vocês, na busca legítima por esse exercício da metateatralidade, acabou virando uma descrição daquele texto, um ‘fingimento’ das ações propostas pelo texto do Renato. E aí fragilizou” (2018).

“Para se brincar de metateatro você pode jogar, mas não precisa, necessariamente, dizer que está jogando. Essa convenção já está construída. Todos que estão ali já estão naquela brincadeira”, Wellington aproveitou para provocar. O professor e pesquisador ainda complementou afirmando que “o ator não precisa contar que está narrando os fatos. A narrativa já se dá nas ações. O ator não precisa quebrar essa quarta parede afirmando que aquilo é teatro. Há outras maneiras de se subentender” (2018). De acordo com Wellington, em se tratando de metateatralidade, “a leitura cênica trilha um caminho muito difícil”, sendo necessário e aconselhável que o texto, de fato, “seja encenado”: “Só, então, poderemos ter essa metalinguagem melhor desenvolvida, explorada e aprofundada” (2018).

Opinião, inclusive, muito similar a do professor-emérito da UnB João Antônio, que nos honrou com a presença na plateia. “Ficou claro de que a brincadeira era esse olhar de vocês sobre o texto do Renato, esse laboratório de metateatralidade”, disse. Mas, segundo o professor, “essa escolha não nos permitiu a chance de melhor conhecer o texto, que tem momentos poéticos e de grande potencial” (ANTÔNIO, 2018).

Naturalmente, João Antônio sentiu falta de um pulso de direção, “que melhor pudesse ter se apropriado”: “Eram alunos ali, sem contato maior com o texto, com poucos ensaios, conduzidos por uma pesquisa, e não por um diretor, o que não facilita o processo”. Não foi uma surpresa, portanto, que a leitura tenha se tornado, além de um exercício metateatral, uma celebração, uma “festa afetiva”, nas palavras do próprio professor. E, nesse sentido, parece haver consenso. Wellington Oliveira também destacou a aura carinhosa do encontro. “Esse evoé ao Renato Russo, de fato, aconteceu. E foi um momento lindo”.

3.6 A espectadora Carmela

Sempre a me acompanhar, Carmela esteve nos ensaios, acompanhou o processo na íntegra e, claro, conferiu a apresentação, embora tenha preferido a discrição nessa etapa da pesquisa, assumindo, de fato, o papel de espectadora. Preferiu dar as caras por aqui, dizendo a que veio e propondo uma crítica ao crítico. Eu pedi apenas para que ela o fizesse desconsiderando as questões circunstanciais sobre o exercício, afinal ela sabia bem das minhas intenções, e considerasse apenas a leitura em si, como se um espetáculo fosse, embora fosse o laboratório o fio condutor da leitura.

Querido, não entendi foi porra nenhuma da bodega! Tu pediu pra eu fazer a linha espectadora, pois aí está. Não acredito que a leitura tenha permitido uma boa compreensão da peça pelo público. Quem chegou sem saber de nada, saiu sabendo menos, se me permite o drama.

Os cortes que propõe ao texto não foram longos, verdade, mas consigo pensar em algumas soluções cênicas que poderia ter preferido em vez de simplesmente se escusar do fazer.

Por conhecer o texto, você talvez não tenha sentido falta de tais trechos, imaginando que pudesse provocar transições mais dinâmicas mas, no fundo, os trechos fizeram falta e teriam sido importantes nesse diálogo com o público.

Tive certa dificuldade com os atores. Meninos e meninas lindos e empenhados, mas não percebi um trabalho mais delineado na construção desses personagens. Estavam soltos, sem personalidade definida. O que é uma maneira muito educada de lhe dizer que estavam sem direção.

Agora, perceptível, louvável e emocionante sentir a vontade deles em estar ali, o que trouxe um ar simpático ao desenrolar da leitura. Deu pra notar o potencial de alguns, subaproveitados, enquanto outros não tiveram a chance de demonstrar melhores habilidades. Só não me peça para dar nomes!

Te digo ainda que ficou fácil perceber seu apreço especial pelo embate entre o diretor de teatro e a Plateia. De longe, a cena melhor preparada, seja na postura dos atores, seja no cuidado das marcações. Inclusive, talvez tenha sido o conflito que melhor alcançou o público, já que rolou uma clareza na narrativa ali e o posicionamento da Plateia na plateia me pareceu seu grande trunfo enquanto diretor (ou único, porque convenhamos).

Aquela sua presença em cena também me desanimou. Não vi sentido, até porque ora tu anunciava a cena, ora não. Ou vai ou racha, amado! Em determinada hora, inclusive, você me deixou em dúvida. Ao anunciar aquele intervalo fictício, você estava mesmo respeitando o texto ou quis dar a chance de quem não estava curtindo cair fora? Jamais saberemos.

Agora, preciso quebrar o protocolo. E eu já gosto de uma bagunça (organizada) mesmo. Embora você tenha me pedido para não levar em conta o que presenciei nos ensaios ou ignorar o que eu sabia sobre suas intenções, acho importante pontuar algumas questões e deixar uma provocação, por demais simples.

Apesar de eu não ter gostado daquela injeção de frases externas, até porque Renato jamais poderia tê-las escrito, entendo sua abertura. Eu vi o quanto os atores se divertiram nos ensaios ao brincar com nomes do teatro de Brasília. Foram os melhores momentos daqueles encontros, as melhores risadas. E quebram a ilusão do teatro, que era o que você queria, imagino.

Assim como entendo a escolha pela camiseta do Renato, ou as frases dirigidas a ele, como se pedindo benção, que também denotam esse olhar da realidade sobre o fictício (olha como estou falando bonito).

Se faltou uma compreensão por parte do público, eu não posso dizer o mesmo entre os atores. Até porque a bicha aqui também é estudada e me joga na teoria se preciso for. Usando o mesmo nome que tu usou ali em cima, da professora Andréa Lobo, ela lacra geral quando diz que uma boa leitura dramática se trata da

“compreensão do texto e do significado desse texto para os atores, tratando-se da apropriação do texto pelo grupo”. Vocês se apropriaram do texto. Os atores compreenderam a porra toda, talvez até por essa sua permissividade. O que faltou ao diretor, sobrou ao pesquisador.

FIGURA 17



Aplausos ao pesquisador. Questionamentos ao diretor (e a legenda da foto está em itálico porque sou eu, Carmela, escrevendo) (Humberto Araújo/ Divulgação)

Acima de tudo, querido, entendo aquela abertura com os atores relatando a relação deles com o Renato, assim como o final, naquela entrada da sua filha, que tanto nos emocionou. Falar sobre Renato passa por esse lugar do afeto (e não vem com Spinoza não, senhor! Falo do afeto em termos populares, não problematiza, Mãe Menininha!). Além disso, sei de sua insegurança na direção, assim como da dificuldade em traduzir aquele material. Seria uma missão muito difícil para ti, não tendo jamais atuado como diretor, comover aquele povo se valendo apenas da peça. Então, bora partir pro sentimental porque funciona. E funcionou.

O erro maior, ousar dizer, parece ter sido na informação. Se tivesse nos convidado a assistir a um exercício metateatral sobre a dramaturgia de Renato, em vez

de nos convidar a conhecer a peça de Renato, resolvido estaria. Daí, eu dizer ali em cima que terminaria com uma provocação por demais simples.

Ainda assim, a peça foi desvirginada e você pintou e bordou com suas metaloucuras. Como estamos falando de Renato, não tem jeito. Tu taca um “Tempo perdido” pra fechar os trabalhos, ainda mais com uma criança de 4 anos cantando a letra de cabo a rabo, tu garante o babado. Missão cumprida. Na próxima, só não se esquece de avisar que caceta vai aprontar. Não tem nada pior que ir para uma festa de rock e só tocar funk. Ou vice-versa.

E, Di, como diretor, você é um ótimo pesquisador! Mas, se quiser, eu minto.

CONSIDERAÇÕES CARMELIZADAS

Olá,

falo contigo que pegou esta dissertação na Biblioteca da UnB. Em 15 de julho de 2018, recebi da Edições Sesc um exemplar do livro Fernanda Montenegro – Itinerário fotobiográfico e me deparei com um texto de Simone de Beauvoir, que Fernanda tanta adorava, a ponto de defendê-la no palco. E me recordei daquela primeira tarde, em 2015, quando adotei o nome completo pela primeira vez, Carmela Veloso de Beauvoir, movida pela família Veloso (Caetano e Maria Bethânia) e por Simone e todo seu “não se nasce mulher. Torna-se mulher”.

Naquela tarde, em 2015, eu estava viva. Assim como três anos depois, naquele 15 de julho de 2018, graças a Renato. Talvez hoje, no seu hoje, daqui a 20, 30 ou 40 anos, eu esteja morta. E retomo as palavras que li mais cedo: “Já é belo que as nossas vidas tenham podido se realizar por tantos anos. É terrível não se poder estar presente para consolar uma pessoa pela dor que nós lhe causamos quando a deixamos” (BEAUVOIR apud MONTENEGRO, 2018, p.183).

Aproveito, então, enquanto estou presente, para dizer ao Diego, ao Fernando, à Luciana, a todos que se afeiçoaram a mim e a você, que chegou até aqui: gratidão. Foi bom viver.

“Nunca se esqueça de me lembrar. Nunca se lembre de me esquecer” (Renato Russo).

Carmela, querida, não esquecerei. Vida longa!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Comecei o trabalho expondo meu desejo de percorrer caminhos cartográficos e minha busca por uma variedade de fontes e possibilidades de trajetos. Relendo o material, percebo que cada capítulo traz uma natureza peculiar à procura do conteúdo. Enquanto no primeiro capítulo, abuso de entrevistas e depoimentos pessoais, no segundo prefiro bases teóricas e, no terceiro, lanço-me em metodologia própria.

No primeiro capítulo, aqueles tantos relatos nos ajudam a revisitar o teatro brasileiro nas décadas de 1970 e 1980, embora esse recorte tenha sido feito tão bem por obras como *Histórias do teatro brasileiro* e *Canteiro de obras*, já antes

mencionadas por aqui. O diferencial recai no contexto teatral relacionado ao Renato Russo. Ainda não tinha sido possível recriarmos, seja na imprensa ou na esfera universitária, de forma tão íntima, a relação de Renato com o panorama cênico da cidade. Pouco se sabia a respeito desse Renato dramaturgo e, muito menos, acerca do ator e espectador. Com ares historiográficos, o primeiro capítulo, costurado por meio dos depoimentos de tantos amigos e figuras do teatro da época, torna-se um importante arquivo sobre a formação teatral de Renato, assim como sobre sua relação com o meio cênico.

O segundo capítulo, acerca do metateatro, permitiu que eu pudesse transgredir a mera noção de “teatro dentro do teatro”, no primeiro momento, assim como a análise técnica de elementos metateatrais, em um segundo momento. Como me ensina a professora Sonia Aparecida Vido Pascolati, o metateatro não precisa se restringir ao “simples procedimento de construção das peças”, podendo servir “como estratégia para transpor, para um nível formal, questionamentos filosóficos” (2011, p.98). Nada que minimize o trabalho proposto a partir dos elementos de Richard Hornby, por meio dos quais consigo afirmar, usando as mesmas palavras que o professor Robert Smith utiliza quando conclui que *Oréstia*, de Ésquilo, é totalmente metateatral: *A verdadeira desorganização do desespero* “satisfaz cada um dos cinco critérios estabelecidos por Hornby e o faz por meio do que eu considero modos bem autoconscientes” (2014, p.12)²⁰. A própria Pascolati não se opõe à análise metodológica e nos lembra que “metodologicamente, se faz necessário partir de elementos estruturais das peças a fim de relacioná-los às questões de ordem filosófica” (2011, p.98).

Nessa esfera, enquanto “estratégia para transpor questionamentos filosóficos”, há de se considerar uma finalidade ideológica do metateatro enquanto ferramenta de indagação. Nas duas fatídicas páginas, dadas como perdidas e encontradas três décadas depois, conforme informa a saga jornalística relatada na Introdução, Renato faz uso de analogias para questionar o contexto histórico da época (ditado pelo regime militar vigente) por meio de falas que remetem às “engrenagens do caos” (p.28), ao fato de estarem “completamente perdidos. Sem direção” (p.28), ou ainda ao propor ironias a exemplo de “Mamãe, eu quero ser anarquista quando eu morrer” (p.28) ou “Essa

²⁰ “Thus, the Oresteia satisfies each of Hornby's five criteria for metatheatre and does it in what I submit are rather self-conscious ways”. Tradução do autor para fins exclusivos deste trabalho.

conversa destrutiva não vai levar a nada”. O professor José Eduardo Vendramini se refere a tais propósitos como “funções metafóricas do metateatro” (2013, p. 269):

O recurso da ‘peça enquadrada’ [...] cumpre dupla função: além de ser a ‘peça a ser representada’ pelos atores-personagens, é com frequência uma estrutura metafórica, ora denúncia da repressão à contestação do sistema político então vigente (ditadura militar), ora apologia da resistência à mesma repressão (2013, p.269).

Em um segundo momento, se, por um lado, a metateatralidade da peça possa gerar uma dificuldade de compreensão integral em uma primeira leitura (como observado entre os alunos-atores, por exemplo), por outro lado, talvez esteja aí justamente um dos seus grandes triunfos:

Quando a obra teatral se propõe a referenciar a criação da obra de arte e, mais especificamente, da própria obra teatral que se está a ler/ver, tem-se à frente uma das possibilidades mais instigantes da arte, que passa a oscilar entre a documentação predominantemente racional de um fato naturalmente complexo (uma vez que a criação artística varia de criador para criador) e a codificação paralela ao fato (sobre uma realidade múltipla, constrói-se então uma peça ambígua). Nesse último caso, a criação artística, em geral, e a criação teatral, em particular, ao invés de saírem explicadas, recebem um tratamento que oscila entre o racional e o lúdico e, ao invés de um depoimento ou de um documento, tem-se mais um objeto artisticamente enigmático (VENDRAMINI, 2013, pp.268-269).

Além de confirmar a sugestão do metateatro como hipotético elemento principal da peça, atribuo portanto ainda esse caráter metafórico e enigmático ao texto de Renato, justamente a partir da metateatralidade praticada, que transcende o aspecto estrutural.

Parafraseando as palavras da professora Sonia Pascolati, no artigo em que ela aborda a metateatralidade de Pirandello, e aplicando-as a esta pesquisa, digo que “neste trabalho, limitei-me a apontar o metateatro como elemento central da poética” Renato Russiana, “mas consciente de que ele é apenas um dos traços dessa poética. Há que se desenvolver, ainda, reflexões aprofundadas sobre a relação entre o metateatro e intertexto” (2011, p.105), a exemplo do que esboço nestas considerações finais.

No terceiro e último capítulo, a leitura dramática me permitiu reforçar os principais destaques de *A verdadeira desorganização do desespero*. Há ali uma grande brincadeira de Renato em se propor a fazer teatro, talvez tentando provar que também pudesse fazer aquilo, estabelecendo uma intimidade com o teatro, nos mesmos moldes que já havia adquirido com a música.

O argumento metateatral ganhou ainda mais força na leitura dramática, restando claro esse desejo de Renato em expor o processo de construção de um espetáculo, em suas áreas técnicas e dramáticas. As rubricas que ele assume no texto são aquelas de um diretor que já vislumbra a encenação, vide a força das marcações, das sugestões cenográficas ou de ambientação. E ele só consegue fazê-lo perante sua segurança no tema. Tornou-se ainda mais nítido o conhecimento de Renato acerca de teatro.

Entre os achados que se revelaram com mais intensidade durante a leitura dramática, destaco a apresentação de uma juventude brasiliense que se encontra em rodas para debater e confabular sobre a vida, como ainda acontece. Também me vi engatilhado pelo caráter anárquico da peça e essa sensação jovem de querer mudar o mundo, de questionar o mundo. “O metateatro seria [...] uma dúvida a minar o universo das coisas estabelecidas como definitivas, ou impostas compulsoriamente. Nesse sentido, o metateatro teria a função política de contestação de posturas autoritárias” (VENDRAMINI, 2013, p. 269).

Renato mostra sinais sutis de indagação de gênero, por exemplo, ao brincar com a ideia de Marlon Brando fazer papel de Shirley ou quando a Plateia afirma (na página 29, uma das folhas perdidas): “Já teve altos tratados científicos e discussões filosóficas pra saber se ‘o homem pensava com o coração ou não’”, recebendo como resposta de Vulcão um irônico “Mulher pensa com o quê?”. Carmela agradece!

Outro encanto resulta do embate entre Robert e Plateia. Muito mais significativo que simplesmente ler, foi excitante ver um diretor dizer à plateia (em caixa baixa porque, simbolicamente, ele se dirige de fato ao público, e não a uma personagem) que não a deixa sair da sala de espetáculo e receber como resposta: “Eu posso ir embora quando eu quiser”. Ou ainda ver o diretor caçoando do público que, prontamente, responde: “Não me provoca que aí eu começo a falar e aí você tá perdido”. Se fosse hoje em dia, acho que Renato teria escrito algo como, “Não me provoca porque aí eu deixo o celular ligado e aí você tá perdido”.

Especificamente no que diz respeito à metodologia própria empregada, a leitura, como ficou claro, acabou prejudicada diante da minha inaptidão como diretor, enquanto, por outro lado, me permitiu uma análise mais íntima da peça, a exemplo dos achados descritos aqui. Há ainda de considerarmos o uso do próprio metateatro como convite para que os alunos pudessem melhor se relacionar com a peça, preocupação maior de

um diretor inexperiente e de um pesquisador propondo um laboratório. Foi a partir das provocações metateatrais – que se revelaram exitosas no trato deles com o material – que abaixo de vez a guarda como diretor.

Na dissertação “O metateatro como instrumento para a formação teatral de alunos-atores entre 8 e 12 anos”, defendida na Unicamp em 2011, o pesquisador Pedro Haddad Martins fala justamente da experiência em se valer do metateatro para cativar o aluno. Ao descrever algumas das montagens que propôs em sala de aula, Martins fala sobre a busca de soluções por parte dos alunos, de forma a estreitar os laços com a obra teatral, em um processo similar ao que experimentamos com *A verdadeira desorganização do desespero*:

A liberdade de sair e entrar no personagem deu segurança aos alunos-atores e colocou a plateia dentro do espetáculo, esperando soluções e se surpreendendo com as reviravoltas possíveis dentro da linguagem. A possibilidade de brincar com as estruturas da linguagem, estabelecendo novos significados e sentidos, fez que os próprios alunos-atores propusessem esta solução, sintetizando numa brincadeira metalinguística uma das características mais marcantes da peça, aguçando o entendimento e os objetivos da obra (2011, pp.13-14).

Rememorando o processo compartilhado com aqueles oito alunos do Departamento de Artes Cênicas, e lendo a pesquisa de Martins, ratifico as suposições descritas no terceiro capítulo, certo de que essa “liberdade de sair e entrar no personagem” no começo da leitura, onde eles falam de si, assim como a “brincadeira metalinguística” de trazer nomes atuais, reverenciar Renato ou direcionar falas diretamente ao público, “aguçaram o entendimento e objetivos da obra”. Ou seja, a própria metateatralidade, evocada a partir da peça de Renato, é o que os leva a se aproximar do texto. De acordo com a pesquisa de Martins, ratificada pelo nosso laboratório proposto, é esta uma das melhores ferramentas vinculadas ao metateatro, a função pedagógica:

A consciência da estrutura permite uma liberdade artística direcionada, que não passa pela recreação gratuita – sendo, mesmo assim, lúdica – e que tem como resultado imediato a criação teatral como meio e como fim. Os alunos-atores costumam, então, os diversos materiais poéticos processados dentro de uma regra clara e potencializadora: a da linguagem teatral. Um jogo lúdico, um quebra-cabeça em que as peças - os signos - podem ser combinadas de infinitas maneiras, dentro da moldura do teatro. A exposição de um pensamento, uma vontade, uma ideia, a partir de uma brincadeira estética e criativa, a partir da apropriação de uma linguagem artística.

O fazer teatro como veículo para qualquer temática, inclusive a temática do próprio teatro: a temática metateatral (2011, p.8).

Por fim, espero que esta pesquisa possa ser mais uma força na busca do que, talvez, realmente importe: a montagem de *A verdadeira desorganização do desespero*. Como disse Fernando Villar, a encenação da peça poderia ser “um primeiro encontro com o teatro para pessoas de diferentes idades, inspiradas pela experiência com o ídolo de tantas”. Acima de tudo, diz Villar: “Renato é patrimônio nacional e sua visibilidade suscitaria muito interesse nessa incursão jovem dele em outra linguagem” (2018).

Faço coro. (*Eu também*).

Coro: (final)
E aqui o nosso tempo termina;
Continua o tempo de vocês.
A desorganização foi verdadeira
E o desespero teve aqui a sua vez.
Eu venho aqui falar por todos
Que, como nós,
Falam entre si
E também falaram com vocês: vão em paz,
Com certidão.
(RUSSO, 1982, p.39).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E ENTREVISTAS

ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1968.

ANTÔNIO, João. João Antônio: depoimento [maio 2018]. Entrevistador: Diego Ponce de Leon. Brasília. Entrevista concedida para a realização desta pesquisa.

BEREH, Marcelo. Marcelo Bereh: depoimento [jun 2017]. Entrevistador: Diego Ponce de Leon. Brasília. Entrevista concedida para a realização desta pesquisa.

BORNHAUSEN, Mariana Zimmermann. “Vera Pequena: uma possível autoficção científica em arte da performance”. Brasília, UnB, 2018.

BUTLER, Judith. “Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory”. Baltimore, Estados Unidos: Theatre Journal, 2007.

CARAM, Samuel. Samuel Caram: depoimento [abril 2018]. Entrevistador: Diego Ponce de Leon. Brasília. Entrevista concedida para a realização desta pesquisa.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2010.

CARLSON, Marvin. *The haunted stage: The theatre as memory machine*. Michigan, University of Michigan Press, 2001.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

CORADESQUI, Glauber. *Canteiro de obras – Notas sobre o teatro candango*. Brasília, Enzima Cultural, 2012.

CORNAGO, Óscar. SAADI, Fátima; GARCIA, Silvana (organizadoras). *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo, Itaú Cultural. São Paulo, 2008.

COSTA, Luciano Bedin da. “Cartografia: uma outra forma de pesquisar”. Santa Maria, *Revista Digital do LAV* – vol. 7, n.2, p. 66-77 –, 2014.

DUARTE, Marcia. Marcia Duarte: depoimento [jun 2017]. Entrevistador: Diego Ponce de Leon. Brasília. Entrevista concedida para a realização desta pesquisa.

DUBATTI, Jorge. “Teatro dos mortos”. São Paulo. Edições Sesc, 2016.

FABIÃO, Eleonora. “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”. *Sala Preta*, n. 8, 2008.

FÉRAL, Josette. “Por uma poética da performatividade - teatro performativo”. *Sala Preta*. São Paulo: PPG-Artes Cênicas/USP. v.1, n.8, pp. 197-210, 2008.

GOMLEVSKY, Bruce. Bruce Gomlevsky: depoimento [jul 2017]. Entrevistador: Diego Ponce de Leon. Brasília. Entrevista concedida para a realização desta pesquisa.

HAMÚ, Denise. Denise Hamú: depoimento [jul 2017]. Entrevistador: Diego Ponce de Leon. Brasília. Entrevista concedida para a realização desta pesquisa.

HORNBY, Richard. *Drama, metadrama, and perception*. Lewisburg, Bucknell University Press, 1986.

LOBO, Andréa Maria Favilha. “A leitura dramática na formação do artista docente”. João Pessoa, *Moringa*, 2011.

MANFREDINI, Carmem. Carmem Manfredini: depoimento [jun 2017]. Entrevistador: Diego Ponce de Leon. Brasília. Entrevista concedida para a realização desta pesquisa.

MARCELO, Carlos. Carlos Marcelo: depoimento [jun 2017]. Entrevistador: Diego Ponce de Leon. Brasília. Entrevista concedida para a realização desta pesquisa.

MARCELO, Carlos. *Renato Russo - O filho da Revolução*. Brasília. Agir, 2009.

MARTINS, José Renato. José Renato Martins: depoimento [jun 2017]. Entrevistador: Diego Ponce de Leon. Brasília. Entrevista concedida para a realização desta pesquisa.

MARTINS, Pedro Haddad. “O metateatro como instrumento para a formação teatral de alunos-atores entre 8 e 12 anos”. Campinas, Unicamp, 2011.

MELLO, Sandra. Sandra Mello: depoimento [jun 2017]. Entrevistador: Diego Ponce de Leon. Brasília. Entrevista concedida para a realização desta pesquisa.

MOSTAÇO, Edécio. OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLLAÇO, Vera (organizadores). *Sobre performatividade*. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 2009.

MOTA, Marcus. *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Brasília, Editora UnB, 2004.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró Nosella. “Jorge Andrade e a metateatralidade da consciência histórica”. Rio de Janeiro, *O Percevejo*, 2012.

PÉREZ-SIMÓN, Andrés. “The concept of Metatheatre: a functional approach”. Sorbonne, *Trans – Revue de littérature générale et compare*, 2011.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. “Metateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático”. São Paulo, XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências – USP, 2008.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. “Em busca de uma poética pirandelliana”. São José do Rio Preto, *Olho d’água*, 3(1): 1-190, 2011.

PONCE DE LEON, DIEGO. *A peça esquecida de Renato Russo*. Brasília, *Correio Braziliense / Diversão & Arte*, 2013.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*. São Paulo, Estação Liberdade, 1989.

RUSH, David. *A student guide to play analysis*. Illinois, Southern Illinois University Press, 2005.

- RUSSO, Renato. *A verdadeira desorganização do desespero*. Brasília, 1982.
- SANDER, Lucia V.. *O teatro de Susan Glaspell*. Seção de Imprensa, Educação e Cultura da Embaixada dos Estados Unidos da América, Brasília, 2007.
- SLATER, Niall W.. *Spectator Politics – Metatheatre and performance in Aristophanes*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002
- SMITH, Robert. “Metatheatre in Aeschylus’ Orestia”. *Athens: ATINER’S Conference Paper Series*, No: ART2014-1149, 2014.
- SOMMERMAN, Américo. *Inter ou transdisciplinaridade?*. São Paulo, Paulus, 2006.
- VASCONCELLOS, Renato. Renato Vasconcellos: depoimento [jun 2017]. Entrevistador: Diego Ponce de Leon. Brasília. Entrevista concedida para a realização desta pesquisa.
- VENDRAMINI, José Eduardo; FARIA, João Roberto (Coord.). *História do teatro Brasileiro – Do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo, Edições Sesc, 2013.
- VILLA-LOBOS, Dado. Dado Villa-Lobos: depoimento [jun 2017]. Entrevistador: Diego Ponce de Leon. Brasília. Entrevista concedida para a realização desta pesquisa.
- VILLAR, Fernando Pinheiro e CARVALHO, Eliezer Faleiros de. *Histórias do teatro brasileiro*. Brasília, Instituto de Artes da UnB, 2004.
- VILLAR, Fernando. Fernando Villar: depoimento [jul 2018]. Entrevistador: Diego Ponce de Leon. Brasília. Entrevista concedida para a realização desta pesquisa.
- ZANETTI, Laura. Laura Zanetti: depoimento [abril 2018]. Entrevistador: Diego Ponce de Leon. Brasília. Entrevista concedida para a realização desta pesquisa.

>> entrevista **RENATO RUSSO****Como se houvesse amanhã**

» DIEGO PONCE DE LEÓN

Tímido, Renato Russo faz raras aparições. Não gosta do rótulo de roqueiro, muito menos de ser unanimidade. Reservado, curte cinema (está preparando um roteiro à Tarantino), literatura (tem um grande biblioteca em seu apartamento) e é um ferrenho defensor dos direitos civis, como o casamento entre pessoas do mesmo sexo. Assim seria o jovem que mudou a cena roqueira de Brasília nos anos 1980. Nesta entrevista imaginária ao Correio ("você não me largar", risos), Renato Manfredini Júnior fala de suas inquietudes, frustrações e, claro, de muita música. Faz piadas sobre si mesmo e, por um instante, parece ser verdade que todas as pessoas são felizes. Inclusive ele. Renato Russo morreu em 11 de outubro de 1996.

que. Sempre bebemos muito desde o começo. Era o espírito dos tempos. Zeitgeist! Tempo que passou. Não foi perdido. Ou foi, sei lá. Aquela ano, o verão acabou cedo demais. Sempre desejei força, mas nem sempre a tive.

Teve a oportunidade de ver Somos tão jovens?

Sim. Tinha muita gente na sala de cinema. (risos). Não sei se gostei. Quer dizer, queria ser diretor, então teria feito algumas coisas muito diferentes. E não teria feito outras. Nunca cai de cabelo. Nunca rolei com meu pai no chão. Não sei quem é Aninha (risos). Nem o Carlinhos de Taguatinga, mas esse eu fiquei curioso em saber mais. O filme é para os jovens. O jovem está sendo massacrado, não há civildade. Sou um adulto, estou com... Deixa pra lá. Bem, eu não sou velho, mas não tenho mais 17 anos. O menino do filme? Qual o nome dele? Gostei muito... Puseram um espelho e me vi.

E Faroeste caboclo?

O que tem? Povo ainda escuta? Não aguento mais tocar. Quer dizer, toco Faroeste, Índios, Pais e Filhos, mas não gosto da obrigação. Preciso escolher o que estou a fim de tocar. Ter a oportunidade de poder improvisar. Se for para encerrar uma música longa, ando mais para *Mead contra as ruínas*, que fir como reação ao disco *Quatro estações*, como se dissesse: "Só querem sucesso? Então engole essa música de 11 minutos". Nunca entendi o sucesso de Faroeste. Nem nunca me incomodou, claro. Mas, sempre achei que o pessoal gostava de *Que pais é esse?* porque durava só 2 minutos (risos).

Estava me referindo ao filme...

Ah... Gosto de deixar os jornalistas puros (risos). Então, falou crítica. Não curto a situação do país, isso me afeta demais. Há fila de velhinhos desmaiando no sol, crianças fumando crack nas ruas. A figura do negro ainda usada com uma forma cômica, a

classe média desvanecendo, a família perdida. Faroeste é sobre isso! E aquelas músicas? Foi o Carlos Trilha? Se foi ele, vou voltar a atazaná-lo com ligações de madrugada. Enfim, não estou criticando, mas a gente vive em outra sociedade. Os preceitos morais continuam dizendo que temos que seguir certas regras. O diretor as seguiu. Mas, sempre quis levar as canções da Legião para o cinema. Alguém me fez esse favor. Tiraram minha parte favorita (cantarola o trecho "isso eu não faço não / E não protejo general de 10 estrelas / Que fica atrás da mesa / Com o c. na mão"), mas valeu. Lembrando que é minha opinião, somente. Não sou antropólogo, nem sociólogo. Nem cineasta, infelizmente.

Qual o seu disco favorito da Legião?

Vé o disco que mais gosto. Uma obra-prima repleta de falhas. Falhou acabamento, mas ninguém percebe, já que foi tão bem gravado. Um disco pesado, sobre drogas e, ironicamente, estava limpo naquele momento. Na época do álbum, a banda estava meio estremeçada e ainda assim fizemos um belo trabalho.

Sente falta do palco, Renato?

Sou ariano, sempre fui muito tímido. Quando ficava doente, não gostava de show. Deprimido, como vou subir ao palco e cantar? Não dava. Eu ficava afetado. Sempre repeti que a Janis Joplin cantava para 25 mil pessoas e voltava para casa sozinho. Isso é deprê. Fiquei sabendo que o Dado me parafaseava dizendo que "o Renato cantava para 30 mil pessoas e voltava para o hotel sozinho". E ele tem razão. Eu era muito agressivo no palco, é verdade. Chamava todo mundo de fascista. Mas, também me ajoelhava para agradecer. Nada mudou. Continuo falando sobre ética, amor e perdão. No palco ou fora dele. E continuo tentando ser sincero. Li em algum lugar que a Nina Simone — ou foi o Bob Dylan, não lembro — encontrava liberdade somente no palco. Gostei disso. Acho que me identifiquei. O palco é sagrado. A banda usa o palco como for.

Com seu sumiço, o assédio diminuiu, não?

Sabe o que nunca entendi? Por que as pessoas chegavam em mim representando. Fingindo que eram o que não eram. Nunca curti isso. Sempre preferi que chegassem com naturalidade. Quanto mais famoso fiquei, mais estranho era o comportamento das pessoas. Só queriam agarrar. E

eram sempre garotas. Sentia-me mais objeto do que artista.

Sua sexualidade sempre foi velada.

Hoje, já é possível falar sobre isso? Você escuta Legião? Se você escuta Legião, saberá que, na verdade, sempre falei sobre isso. A Legião se expõe muito nas canções, não brinca em serviço. Ouvia alguma vez que "eu gosto de meninos e meninas"? Velado? Onde? Troco as pessoas, troco os pronomes! Sobre esse lance é o seguinte: a sexualidade no Brasil é linda. Aqui todo mundo transa com todo mundo. Quanto mais as pessoas se revelarem, melhor. Mas, sei que não está fácil para ninguém. Nem para quem é maioria. Essa cantora, esqueci o nome — minha mãe gosta dela —, prestou um grande serviço. E fez uso das mídias em massa. Legal. Porém, a ignorância ainda é vizinha da maldade. O avanço acontece, mas ainda não veio acompanhado de leis. Temos que buscar as pessoas que estejam oprimidas e entender uma mão, sempre que houver uma abertura. A solidão é o grande problema.

Como se relaciona com Brasília, atualmente?

Brasília é uma cidade legal, na medida que você ainda pode melhorá-la. Temos que dar um jeito nos espaços culturais, no Congresso, na sujeira de todos os lados. Gosto de Brasília porque foi onde passei minha adolescência, que foi linda. O Cazuza teve uma infância e adolescência conturbadas, brigava com os pais. Eu não. Só tive esse tipo de dificuldade depois dos 20. Fiz grandes amigos por aí. Poucos, mas especiais. Muita gente diz que em Brasília não tem nada para fazer. Talvez para mim, que sou notívago. Mas, para quem gosta do dia, de acordar cedo, como minha irmã, a cidade é ótima. Fiquei devendo um show, depois do episódio de 1988 — aquilo foi wild. Parece, no entanto, que meu filho está providenciando algo.

Falando em família, sua mãe disse que o imaginava diplomata...

(risos) Não tenho talento para a coisa, não adianta. Nem se fizesse curso. Sou frustrado por não ser pintor. Tem gente que nunca vai cantar afinado na vida, nem com aula. Não sou músico, sou artista. A maneira que encontrei para viver foi através do canto e da escrita. Eu escrevi uma peça inclusive: *A verdadeira desorganização do desapego*. Mas, vocês sabem disso.

Alguna última declaração?

Os bons morem cedo.

Por quanto tempo desaparecido?

É necessário estar distante para buscar um equilíbrio. Eu precisava me ausentar. Sou um animal sentimental e, por muito tempo, tentaram me impor compromissos. A gravadora não entendia. Tente me obrigar a fazer o que não quero e você vai logo ver o que acontece. Então, preferi sumir. Não sou bom samaritano. Faço o que tenho que fazer, mas não vou ser chateado que nem cavalo morto. Não admito que invadam minha privacidade, que determinem o que sinto, o que sou, o que devo fazer, que tolim minha liberdade.

Não tevenada a ver com a doença?

Qual delas? Eu achava que eu era depressivo, melancólico. Quando estava tudo cinza, estava tudo preto. Quando estava tudo bem, era uma euforia. Eu achava que era algo comigo. Mas, descobri que era intrínseco, acima da minha vontade. Essa situação preocupava o Bonfá, o Dado. Era meio Judy Garland! "Como será que ele está hoje?". A dificuldade com a dependência química passou. Cumpri os 12 passos. A depressão clínica passou. Consegui meu equilíbrio cortando a insanidade. Ainda é cedo para partir.

Lembra bem daquela época?

Só me lembro de muito trabalho — show, show, show, show. Não tenho recordações tão interessantes. Usávamos muitos químicos, nem sei por

Diversão & Arte

A PEÇA ESQUECIDA DE RENATO RUSSO

» DIEGO PONCE DE LEÓN

“Qual o seu signo?” A pergunta era um cumprimento. Seja quem fosse, Renato não deixava de inquirir sobre os astros, os ascendentes e os descendentes daqueles que estavam ao seu redor. Então fugiu à regra quando conheceu o adolescente de 14 anos que aparecia na Colina (residência dos professores da UnB) pela primeira vez. “Capricórnio”, respondeu o garoto. Era o bastante para o ariano Renato ter certeza de que o menino gostava de música e, sendo assim, recebê-lo no grupo.

Apesar da tenra idade, o jovem desfrutava de passe livre entre os circuitos sociais que se formavam na pibetere Brasília de 1979. “Fui apresentado ao pessoal da Colina por meio do namorado da Helena, irmã do Fê e Flávio Lemos (do Capital Inicial e ex-integrantes do Aborto Elétrico)”. A impressão inicial se perpetuou. O rapaz e Renato Manfredini Jr. (que ainda não era Russo) se tornaram melhores amigos. Da relação vieram a intimidade, a confiança e a peça *A verdadeira desorganização do desespero*. Escrita em 1982, Renato apresentou o amigo com uma única cópia. Três décadas depois, por meio de uma extensa e persistente apuração, a reportagem do Correio teve acesso ao material — inédito para o grande público — ao encontrar o parceiro de outrora de um dos principais ícones da música brasileira. A aparição da peça amplia os olhares do poeta, cantor e compositor, que morreu desejando ser cineasta e que, por um instante, foi dramaturgo e quase ninguém soube.

A incursão na arte de Shakespeare não surpreendeu nem a irmã, Carmem Manfredini, nem o filho, Giuliano. “Era um artista completo, natural que tenha produzido esse material”, disse o herdeiro de Renato. Carmem, que recebeu uma cópia das mãos do antigo afeiçoado de Renato, conhece o teor desde os primórdios: “(Ele) Escreveu ainda no apartamento em Brasília. Eu não entendia nada de teatro e achei uma loucura”, brincou. Mas a irmã faz uma ressalva: “Quem quiser montar, deve antes procurar a família”, advertiu.



A dois

“Não éramos namorados. Mas tiramos proveito da sexualidade compartilhada”, revelou o antigo amigo. A orientação atípica, pelo menos aos olhos da sociedade censurada e patriarcal da década de 1980, foi o principal motivo da aproximação entre eles. “Renato não tinha com quem conversar. Não podia elogiar os meninos nem expressar os desejos. Quando nos conhecemos, foi muito gratificante para ambos”. O Trovador Solitário (alcunha que Renato adquiriu na fase transitória entre o Aborto Elétrico e a Legião) não estava tão sozinho como o epíteto sugere. “Acampamos várias vezes. Aprontamos muito juntos”, garante.

Nem só de prazeres mundanos e de descobertas da carne vivia a dupla de amigos. “Discutíamos MPB (Chico Buarque e Milton Nascimento, principalmente), já que não era cool ele falar sobre o gênero com a galera do rock. Também foi Renato quem me apresentou Fernando Pessoa”. E o parceiro de agito soube retribuir. Não imaginava a grandiosidade do gesto quando apresentou Marcelo Bonfá ao Aborto Elétrico e, de alguma maneira, contribuiu para a formação da Legião Urbana como a conhecemos.

A
 VERDADEIRA
 DESORGANIZAÇÃO
 DO
 DESESPERO
 POR
 RENATO
 RUSSO.
 Brasília, Setembro 1982.

A capa: um calhamaço de 39 páginas

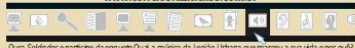
distância, o elo entre eles já era bastante sólido: “Em alguns momentos decisivos, ele se perguntava qual seria minha opinião antes de dar o próximo passo”, como antes de gravar *Geração Coca-Cola* (inicialmente uma música country). Cumplicidade construída a partir de inúmeras lembranças, ainda na capital.

“Teve um dia que sai às pressas do apartamento do Renato e ele veio pelo corredor com a letra de *Soldados* na mão, dizendo que tinha escrito para mim. Pedindo para eu ficar”. O amigo nem lembra o motivo da correria, mas o apelo não funcionou. “Fui embora do mesmo jeito. Até porque eu e ele sabíamos que não era verdade. Foi apenas uma tentativa de sedução”, comentou, com um inegável sorriso.

Talvez *Soldados* não se refira ao amigo (talvez sim), mas um dos versos de *Quase sem querer* (“Me disseram que você / Estava chorando”) parece não deixar dúvidas: “Foi quando ele me ligou perguntando pelo Beto (Roberto Zanettini) que eu vi andando e chorando pela rua”. Tanto Renato quanto o amigo achavam Beto detentor de uma beleza ímpar.

“Em uma alma libertária, Renato foi preso uma vez, flagrado cheirando iôô, e passou a noite na delegacia do Lago Sul, cantando blues”, divertiu-se o companheiro. “Ele podia tudo. Por isso escreveu a peça. Por pura preensão. Para mostrar que era capaz. ‘Duvida? Escrevo’. E fez. Só na intimidade não conseguiu ser pleno. E, talvez, tenha morrido por isso”. Quando soube da notícia, o amigo de outrora já vivia no exterior. Desligou o telefone e chorou. O trovador estava, enfim, solitário.

www.correioabril.com.br



Órgão Solitário e parceiro de enxada. Quê é música da Legião Urbana que morreu e sua vida e por quê?

» Continua nas páginas 3 a 5

A VERDADEIRA DESORGANIZAÇÃO DO DESESPERO, DE 1982, REVELA UM POETA CÊNICO E CONVIDA OS SEGUIDORES DA LEGIÃO URBANA A (RE)DESCOBRIR O ÍCONE, MUITO ALÉM DO ROCK



» GABRIEL DESA

Renato Manfredini Jr. se debruçava com prazer sobre a obra de Edgar Allan Poe, Walt Whitman e Fica de Queiroz. Lia poemas em inglês e estudava a história do rock com rigor acadêmico. Versava sobre filosofia e cinema para os amigos, e para os amigos dos amigos que frequentavam os bares do Plano Piloto e o afamado apartamento no Bloco B da SQS 303. Em 1982 — mais precisamente em 27 de março —, o estudante de jornalismo do Ceub completava 22 anos, mesmo ano em se iniciava a Guerra das Malvinas, que morriam Elis Regina e Adoniran Barbosa e que a Copa do Mundo acontecia na Espanha. Fora do Aborto Elétrico desde fins de 1981, Renato enveredava por caminhos que iriam culminar numa drástica guinada em sua carreira — e em sua vida.

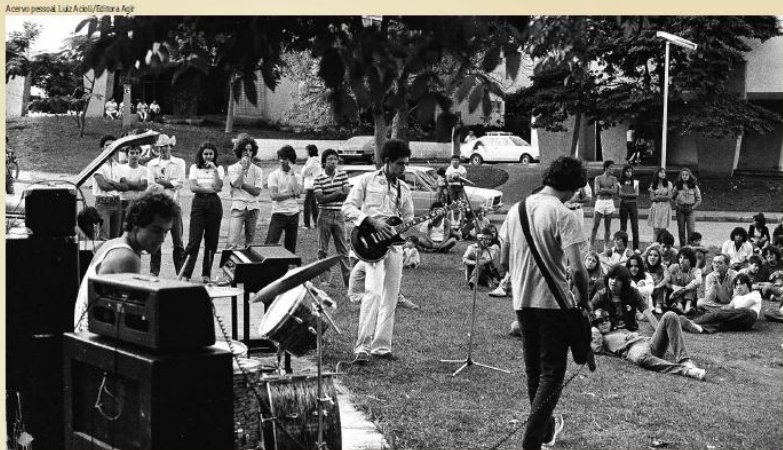
No mesmo ano em que escreveu *A verdadeira desorganização do desespero*, o então rapaz apresentou-se como Trovador Solitário pelas esquinas do Distrito Federal, como na Feira de Arte e Cultura de Taguatinga (Faculta), e fundou a Legião Urbana. Um rito de passagem da era punk para a maturidade. Renato Manfredini Jr. vivava Renato Russo. O novo sobrenome fazia referência à época que, trancado em seu quarto, ele criava em um caderno o grupo de rock imaginário 42th Street Band. As anotações de Renato traziam todos os detalhes sobre a banda, comandada pelo fictício vocalista Eric Russel. Esse segundo nome mesclava sua admiração pelo pensador inglês Bertrand Russel, o filósofo Jean-Jaques Rousseau e o pintor Henri Rousseau. Quando foi sua vez de perseguir a fama, Renato tomou a alcunha para si.

Munido de uma craviola de 12 cordas, o Trovador Solitário deixava de lado a porção elétrica do Aborto para dar vazão a uma sonoridade acústica, com boas doses de folk à Bob Dylan, um de seus mestres. Nessa época, suas letras ficavam mais elaboradas, afinadas, e se tornavam ouvidas de verdade pelo público dos shows que abria na cidade. No Aborto, a barulheira, muitas vezes, escondia o teor e o sentido das composições.

É desses tempos a emblemática *Eduardo e Mônica*, em que Renato explicita sua erudição em um ramalhete de filosofia, cinema, poesia, rock e astrologia — emoldurados pelas singulares paisagens brasilienses. *Faroeste caboclo* foi pincada de seu repertório setentista. E *Quimica*, rejeitada por Fê Lemos no Aborto e objeto de discordância, encontrava seu rumo nesta nova fase. A associação das platéias era sempre um misto de respeito — pela força que Renato já despertara — e ironia, quando até moedinhas eram jogadas no palco, insinuando que o artista estava “vendido” para a música comercial, ou seja, um ex-punk. O Trovador não ligava. “Lembro-me dele cantando sozinho num festival do Centro Olímpico, na UnB, e quase ninguém parava para ouvir”, recorda o amigo Marcelo Beré sobre a fase.

CONTINUAÇÃO DA CAPA / AO MESMO TEMPO EM QUE ESCREVIA SUA NUNCA ENCENADA PEÇA, RENATO MANFREDINI JR. ADOTAVA O SOBRENOME RUSSO E FUNDAVA A LEGIÃO URBANA

1982: UM ANO FUNDAMENTAL



Aborto Elétrico, na 208 Sul, em 1981: dissolução da banda abriu os caminhos para Renato encontrar o sucesso nacional com a Legião Urbana

Vamos fazer um filme...

Legionário

O autoexílio como Trovador Solitário durou pouco. Renato sentiu novamente vontade de fazer música cercado de gente. Convocou o baterista Marcelo Bonfá para uma experiência sonora em dupla. Logo, se juntaria a eles o guitarrista Eduardo Paraná. “Era para eu ser o baterista”, confessa, mais de 30 anos depois, o amigo André Marques de Sá. “Renato estava em dúvida entre eu e o Bonfá. Mas eu não tinha aptidão para a música, era mais um músico”, comenta.

O primeiro show da banda, com o auxílio do tecladista Paulo Paulista Guimarães, ocorreu em 5 de setembro de 1982, em um festival no parque de exposições da cidade de Patos de Minas (MG). “O Aborto Elétrico é que tinha sido convidado, mas como a banda havia acabado, Renato ofereceu a recém-formada Legião. O contratante topou e ele acabou chamando a Plebe Rude para ir junto. Entramos para a história”, conta Philippe Seabra, vocalista da Plebe. As sessões de rock daquele dia terminaram na delegacia, após uma confusão dos rapazes com a Polícia Militar.

O servidor público Mário Pazcheco testemunhou o debate legionário em palcos brasilienses. Foi no Teatro de Arena, do Cave, no Guarã I. Pazcheco — que, em 1982, era roadie da banda Extremo — foi ao backstage e abordou o vocalista. “Ele parecia um sacerdote, sério, te encarando o tempo todo com um olhar bem aberto”, recorda.

“Neste ano, só existia um lugar e um momento aqui e agora, ou seja, Brasília e nossa turma. Muita coisa importante na vida de muita gente, inclusive fora daquele universo, é resultado do que foi feito naquele tempo e espaço”, disse Bonfá ao Correo, em 2012. Paraná e Paulista acabaram saindo. Após uma breve passagem de Ico Ouro Preto pelas guitarras da trupe, o estudante de ciências sociais da UnB Dado Villa-Lobos foi alocado na vaga, já em 1983. O baixista Renato Rocha apareceria depois com sua verve punk. Em 1982, começa a se concretizar o sonho de Renato de tornar pública sua inquietação sobre o deslaminamento e o fardo da juventude diante das expectativas do mundo.

Notablado

Na mesma época em que o roteiro de *A verdadeira desorganização do desespero* tomava forma, Renato emprestou composições inéditas para o dramaturgo Jota Pingo para que fosse criado o musical *A casa do Carabá*. Pingo recebeu as letras do menino Manfredini e fez intervenções a seu modo. A tal peça foi encenada duas vezes. Antes, o trovador e seu Aborto Elétrico já haviam pisado no palco do dramaturgo no musical *O último rano*. As passagens são contadas em detalhes na biografia *Renato Russo — O filho da revolução*, do jornalista Carlos Marcelo, publicada em 2009. A obra foi a primeira a trazer a público a existência de *A verdadeira desorganização do desespero*.

Professora de Renato no curso de comunicação do Ceub, na disciplina cinema e teatro, a cineasta Maria Coeli notou o rapaz “brilhante”, quase duas décadas mais novo que ela, possivelmente naquele ano de 1982. “Um dia, ele me falou que queria dirigir teatro e cinema. E eu aconselhei: ‘Renato, você não tem dinheiro pra isso’. Ao saber, pela reportagem do Correo, da peça inédita escrita pelo aluno ilustre e grande amigo, ela ri, maternal, sem nenhum ar de surpresa, e disse ter adorado o título. Depois, especulou: ‘Acho que essa peça pode ter sido feita como uma atividade para a minha matéria’.

A instalação de projetores no auditório da Cultura Inglesa, na Asa Sul, no auge da década de 1980, tornaram o local um sala de cinema aconchegante. O então professor da instituição Renato Russo fazia questão de assistir a todas as sessões — de Rogério Spangler a Jean Renoir. Mas o que diria Russo ao ver sua vida e obra retratadas na tela grande? Se estivesse vivo em 2013, certamente daria um parecer em relação aos dois longos de ficção sobre seu universo agendados para este ano. E Giuliano Manfredini, filho de Renato, tem planos de engatar um documentário sobre o pai para breve.

Previsto para estreitar em 31 de maio, *Faroeste caboclo*, debate em longa-metragem do brasiliense René Sampaio, é uma livre adaptação de uma das canções mais famosas de Russo. O trio de protagonistas João de Santo Cristo, Maria Lúcia e Jeremias serão vividos, respectivamente, por Fabrício Boleivira, Isis de Oliveira e Felipe Abib. Sampaio, que está filmando

cenas adicionais para a película esta semana no Distrito Federal, sonhava em tornar a história um filme desde que ouviu a música pela primeira vez, quando tinha 14 anos. Philippe Seabra é o produtor musical da empreitada, e garante: “O filme vai ser um sucesso. René é uma grande promessa do cinema brasileiro”.

Renato vivo

Somos tão jovens deve chegar às telas no segundo semestre. A saga da juventude roqueira de Brasília será mostrada pelo olhar do diretor Antônio Carlos da Fontoura. Renato será vivido por Thiago Mendonça; Seabra, por Victor Carballal. O vocalista da Plebe Rude foi consultor do filme, já que testemunhou todas aquelas passagens à época. “Foi desconcertante ver o Thiago de Renato, ele pegou os trejeitos e ficou muito parecido”, conta Seabra. “Todo mundo da nossa turma está representado. Esses dois filmes vão dar o que falar”, promete.

Em 18 de junho de 1988, a Legião Urbana tocou

pela última vez em Brasília. O fatídico show no Estádio Mané Garrincha reuniu uma multidão de 50 mil pessoas. O resultado, como reza a história, foi angustiante. Renato se alçou no palco e encenou a apresentação com menos de uma hora transcorrida. O povo se rebelou. A baderna se instalou. Uma legião de fãs amargurados.

Giuliano Manfredini pretende reverter a memória. No mesmo local e diante da mesma quantidade de pessoas. Em junho (data provável), o estádio volta a receber Renato Russo, em luz e holograma. O projeto — que custou R\$ 6 milhões e contou com incentivos públicos — está cotado para a reinauguração da grandiosa arena. Disputa a vaga com Paul McCartney, também convocado para a tarefa. Apesar das indefinições, tudo indica que a capital será presentada com ambas as atrações. “Eu que dependo do herdeiro, nada de descansar para o pai em 2013. Antecipo que neste ano os fãs podem esperar muitas novidades sobre Renato Russo”, revelou ao Correo. E quem sabe, até uma certa peça para o ano que vem. (GS e DPL)

“Ele queria montar essa peça”

» DIEGO PONCE DE LEON

Carmem Manfredini lida com o legado deixado pelo irmão desde a morte do artista, em 1996. Ao longo dos anos, algumas afinidades foram descobertas sem querer, principal-

mente as profissionais. Carmem lecionou inglês por mais de duas décadas, na mesma escola que o irmão, por exemplo. Saiu da sala de aula direto para os palcos. Assumiu os vocais da banda Tantra, gravou um disco e explorou a veia musical. Recentemente,

mudou-se para o Rio de Janeiro. Apesar da surpresa ao ser informada que o Correo estava em posse da peça escrita por Renato, em 1982, Carmem revelou as circunstâncias e os detalhes desse projeto, desconhecido do grande público até hoje.

» ENTREVISTA // Carmem Manfredini

Qual a sua ideia geral da peça?

Acho que ele escreveu a obra com seriedade. Ele queria montar essa peça. Foi uma tentativa já na arte de escrever. O que ele dominava muito não era a música em si, mas a arte escrita. *Faroeste caboclo* era um poema, por exemplo. A peça é meio um teatro do absurdo. Há personagens como Platéia, Oceano, Coro. Ele era completamente obcecado por mitologia grega e romana. Mitologia nórdica também, celta. Gostava muito de tudo isso.

Por que a peça veio à tona somente 30 anos depois de ter sido escrita?

Esquecimento. Não mexer no material. Ele guardava tudo isso no apartamento dele. Não lembramos. Talvez, nem ele se lembrasse. Até hoje, há um volume imenso de manuscritos. Agora, que estou pegando tudo isso, acho que não há letras inéditas, pouca coisa sobre isso. Mas, diversos manuscritos. Desenhos também, muitos desenhos dele. Morando no Rio, fica mais fácil. Eventualmente, vou no apartamento dele, olho o material, trago para casa e começo a pesquisar.

O que o levou a escrever?

Por ter esse contato com o mundo teatral. Com todas as pessoas do teatro de Brasília e da dança também. Acho que ele pensou: “Ah, vou tentar escrever uma peça”. Ele era muito impulsivo. Tinha base para fazer as coisas e fez essa tentativa. Ficou interessante. Não acho que tenha sido por vaidade. Renato era multifacetado, como a maioria dos artistas. Como o Caetano (Veloso) ou o Chico (Buarque).

Mário Iório/Divulgação



Carmem e o grupo Tantra: “É uma descoberta”

Escreve, canta, compõe. Não digo que a peça é genial, foi uma tentativa. Se talvez tivesse escrito mais, com certeza se desenvolveiria. Também uma descoberta de tentar várias coisas ao mesmo tempo, várias linguagens. A única coisa que ele não experimentou foi a dança, e ele dançava muito bem.

Em que circunstâncias ele escreveu a peça?

Escrevi no nosso apartamento de Brasília. Ele ainda não tinha ido para o Rio. Lembro que ele me mostrou. Eu não entendia nada de teatro naquela época e devo ter achado aquilo absurdo. “Mas, que coisa maluca. Essa peça não faz muito sentido” (risos). Teatro grego com teatro do absurdo total.

Alguns nomes foram considerados para a montagem?

Há uns três ou quatro anos, mostrei para o (dramaturgo Fernando) Villar. Primeira pessoa que pensei. Se for encenada, quero que seja em Brasília. Pode ter elenco carioca, mas quero também atores de Brasília. Tenho alguns amigos atores aqui no Rio: “Eu quero! Eu quero!” Ai, fica difícil. Não há tantos papéis assim. Agora, o Fernando Villar gostou, ele achou interessante. Disse que daria para montar — mas como estava com duas páginas faltando — talvez encenássemos como leitura, com atores locais. Eu adoraria que o Villar dirigisse, afinal foi um grande amigo do meu irmão.

E por que não saiu?

Eu já estava na transição para o Rio de Janeiro. Fica difícil trabalhar aí (em Brasília). Acho muito viável de ser feita. Não sei se em 2013. Este ano há muitas coisas. Dois filmes serão lançados. Meu sobrinho (Giuliano) está pensando em fazer o Renato Russo Sinfônico. Então, ficaria muita coisa. Mas, acho fácil de fazer. Penso ainda no Villar. Seria até uma homenagem a ele. Precisamos encenar isso. Estrear aí. Acho que ele (Renato) gostaria.

Alguma ideia sobre o paradeiro de suas duas páginas?

Eu tentei desesperadamente achar essas duas páginas. Eu não consigo. E não sei se outras pessoas têm a cópia completa. No meu material, não encontro. É uma pena essas páginas estarem faltando. Teremos que buscar alguma solução cênica.

Diversão & Arte

O PRESENTE DE RENATO

CORREIO TEVE ACESSO ÀS DUAS PÁGINAS QUE FALTAVAM DA PEÇA A VERDADEIRA DESORGANIZAÇÃO DO DESESPERO, DE RENATO RUSSO. PELA PRIMEIRA VEZ, EM TRÊS DÉCADAS, O TEXTO ESTÁ COMPLETO E PODE SER ENCEENADO. O MÚSICO FARIA 53 ANOS HOJE

» DIEGO PONCE DE LEON

Até o mês passado, poucos sabiam que Renato Russo tinha se aventurado pela dramaturgia. A peça *A verdadeira desorganização do desespero*, escrita pelo artista em setembro de 1982, nunca foi montada. Sequer comentada. Ficou restrita aos mais próximos. Ao longo dos anos, esvaniu-se da memória e foi considerada item perdido entre os objetos da herança. O Correio resgatou o mistério e encontrou um antigo companheiro de Renato, a quem teria sido entregue a única cópia do texto. Assim, mais de trinta anos depois, o público pôde conhecer uma faceta praticamente inédita do cantor (por meio da reportagem publicada em 19 de fevereiro).

Um detalhe, porém, permaneceu incógnito: duas páginas da peça estavam desaparecidas. O material incompleto impediu uma montagem fidedigna. O parâmetro daquelas páginas segue inconcluso. Contudo, uma aparição inesperada parece resolver a questão. Uma segunda cópia foi encontrada nos Estados Unidos. A peça está, finalmente, completa (trechos da dramaturgia do roteiro foram citados no livro *Renato Russo: O filho da revolução*, do jornalista Carlos Marcelo).

O desfecho coube a Ana Cristina Ferreira, Renato e Cris ("Ele era o único a me chamar assim") se conheceram em 1977. Ele ainda era Manfredini. Estudaram juntos no Marista. Tornaram-se melhores amigos. Cinco anos depois, quando ele a presenteou com uma cópia integral de *A verdadeira desorganização do desespero*, a assinatura dizia: Renato Russo (uma das primeiras vezes que fez uso do nome artístico). No mês seguinte, Ana Cristina embarcou para solo americano, onde reside desde então. Nunca imaginou, 30 anos depois, ter que revistar o porão e reencontrar o presente do amigo. Quase sem querer, entrou em contato com a peça, que passa a fazer parte em definitivo do legado deixado pelo cantor.

Brasília adolescente

"Ela era uma das melhores amigas do meu irmão na época do Marista", recorda Carmem Manfredini. A relação com a então estudante Ana Cristina poderia, quiçá, transcender a amizade. Pelo menos aos olhos da família dele. "A mãe do Renato, às vezes, ficava um pouco desconfiada do que a gente fazia no quarto e a irmã dele enfiava a cabeça para chamar: 'Júniort!', brincou Ana, que hoje leciona cultura latino-americana na Washington and Lee University.

A natureza do convívio entre eles — e o que aprontavam — permanecerá desconhecido: "Fazíamos muitas coisas. Algumas coisas muito malucas que é melhor deixar guardadas", confessou. Entre as opções são de entretenimento, música e acalentadas rodas de discussão sobre literatura e, claro, astrologia. O misticismo de Renato parece inclusive ter contagiado Ana, que ensaia o próximo encontro: "Quando, e se eu puder, rever Renato algum dia, nas esferas celestiais, nós dois vamos lembrar tudo isso — as risadas e os dramas".

Fosse no apartamento dos Manfredini, na 303 Sul, ou na casa da caríssima Ana Cristina, na 106 Norte, Renato e Cris estavam sempre juntos. Apesar da amizade íntima, Carmem Manfredini não imaginava que Ana pudesse ter recebido uma cópia. "Uma ótima notícia. Feliz em saber que tenha guardado por tantos anos. Fica mais fácil pensar em alguma produção agora", comentou. A irmã de Renato e o filho Giuliano receberam uma reprodução das duas páginas. "Em dois ou três anos, é possível montarmos a peça", previu Carmem. Graças à descoberta desse novo (e íntegro) texto, a montagem não dependerá de soluções cênicas. Não falta nada. Nem plateia. Os fãs agradecem.

Depoimento

"Estou muito sensibilizado com essa descoberta conclusiva do Correio Braziliense. Aproveito para dizer que eu, por meio da Legião Urbana Produções Artísticas, em função disso, decidi entrar em contato com o Museu da Pessoa e dar tratamento especial ao acervo do meu pai, que hoje está no Rio de Janeiro. Assim, os fãs terão um acesso mais organizado ao legado de Renato Russo. Eu só tenho a agradecer!"



Giuliano Manfredini, sobre a descoberta das duas páginas



Dedicatória manuscrita na cópia de Ana Cristina

Adorei sua peça! Você é joia! All the best up there in New Orleans — Nunca se esqueça de me lembrar. Nunca se esqueça de me esquecer. Já estou morrendo de saudades de você. Sempre seu, Renato.



Acima, foto de Renato tirada por Ana Cristina. Abaixo, os dois amigos num parque da cidade



Canções inéditas

» GABRIEL DE SÁ

Aos poucos, alguns preciosos pormenores da trajetória de Renato Russo que ficaram pelo caminho começam a reencontrar os trilhos. Dois deles, em forma de música, partem do batô do instrumentista Kadu Lambach, Kadu é Carlos Eduardo Paraná, o primeiro guitarrista da Legião Urbana, que guardou por três décadas duas composições inéditas do líder da banda brasiliense. Ambas estarão no disco *Legionário do som*, em que ele canta, toca guitarra e revisita alguns dos principais sucessos da Legião. A previsão é de que o trabalho seja lançado em maio.

Uma das faixas é *Motivetal*, que abre o disco e vem embalada por um caso interessante. Russo compôs a melodia e a ensinou para Kadu. Um dia, durante uma aula na Universidade de Brasília, o rapaz mostrou o tema instrumental do amigo para o professor Marco Pereira, que, impressionado, resolveu registrá-la em uma partitura. Foi este documento que ficou guardado no batô do guitarrista e que ganhou uma segunda parte dele agora. "Ela parece uma música celta. A gente chegou a tocá-las nos primórdios da banda", recorda.

A outra música é *Motivetal*, que abre o disco e vem embalada por um caso interessante. Russo compôs a melodia e a ensinou para Kadu. Um dia, durante uma aula na Universidade de Brasília, o rapaz mostrou o tema instrumental do amigo para o professor Marco Pereira, que, impressionado, resolveu registrá-la em uma partitura. Foi este documento que ficou guardado no batô do guitarrista e que ganhou uma segunda parte dele agora. "Ela parece uma música celta. A gente chegou a tocá-las nos primórdios da banda", recorda.

Holograma

Aos 48 anos, Kadu Lambach está morando em Curitiba, onde nasceu. Residiu em Brasília entre 1979 e 1998, viveu um tempo no Rio de Janeiro e retornou para sua cidade. O apelido Paraná surgiu na capital, em 1980, enquanto



Paraná e sua guitarra: duas parcerias com Renato Russo a agora gravadas

trabalhava na Festa dos Estados. "Eu já tocava guitarra e conhecia os punks de vista, e eles me conheciam também", diz ele, morador do Bloco C da 111 Sul à época. Kadu tocava na banda Boca Seca. Renato percebeu o talento do então adolescente e o convidou para montar uma banda. "Ele tinha certeza de que aquilo daria muito certo", conta. "Mas não imaginava que a Legião se transformaria em um país inteiro".

Kadu gostava de punk e de rock, sim, mas também tinha a veia da música instrumental pulsando forte. "Ouvia Gilberto Gilsonetti, por exemplo". Pressionado por não ser um roqueiro tão radical quanto os outros da turma, ele acabou saindo da banda para dar vazão à sua porção jazzística. Mas manteve amizade com Renato, mesmo a distância, por toda a vida. Além de *Legionário do som*, Kadu vai participar de um concerto sinfônico em homenagem a Russo em 29 de junho, no estádio Mané Garrincha, dentro da programação da Copa das Confederações.

www.correio braziliense.com.br

Veja especial sobre Renato Russo e faça: similes das páginas.

O dramaturgo solitário

Em meio à aparição de escritos de Renato Russo, Diego Ponce de Leon escreve sobre uma peça inédita do ícone

DIEGO PONCE DE LEON*
Especial para o Caderno 3

Em setembro de 1982, Renato Russo escreveu uma peça de teatro. Ninguém nunca viu. Até onde se saiba, apenas nove pessoas tiveram acesso restrito ao texto e guardam uma cópia. Eu sou uma delas. Daí minha responsabilidade de lhe anunciar que o poeta maior do rock nacional, o líder da Legião Urbana, o compositor de "Faroeste caboclo" e "Que país é esse?" era também dramaturgo. E dos bons. Esta é a história de "A verdadeira desorganização do desespero". E só eu poderia contá-la.

Pretenciosismo à parte, só eu me dispus a contá-la, até porque o fardo poderia recair sobre uma das oito outras pessoas que possuem um exemplar (familiares e amigos próximos). Mas, para minha sorte, não o fiz. Em 2012, quando recebi o material, talvez eu ainda não soubesse que estaria aqui, anos depois, escrevendo sobre o texto, mas certamente sabia que a minha relação com aquelas palavras de Renato se aprofundaria. Assim sempre foi com Renato.

Desde a adolescência, quando escutei "Meninos e meninas". Foi o primeiro contato. Depois rolou o desembarque em Brasília (sou carioca, mas nada arrogante, prometo), e aquela história de que "nessa parte, o melhor lugar não há". E tudo na capital federal remetia ao líder da Legião. Em algumas situações literalmente, como no caso do Espaço Cultural Renato Russo, um dos mais efervescentes equipamentos culturais da cidade, e que se encontra fechado (perdoe-nos, Renato).

Depois, comecei a dar "aulinhas de inglês" (não foi para o Eduardo, não teria idade para isso) na Cultura Inglesa, exatamente como Renato fez. E exatamente na mesma unidade (não estou muito certo que o uso repetido de "exatamente" causou o efeito desejado). Ali, graças à Cultura, Renato pisou pela primeira vez em um palco. E, veja você, como ator. E talvez seja essa a primeira informação válida dos últimos dois parágrafos (imaginando que vc, — opa, você — chegou até aqui). Vou até reforçar: a estreia de Renato Russo nos palcos foi como ator. Nada de Aborto Elétrico, Legião ou Trovador Solitário. Teatro!

Ele havia se juntado ao drama club (club de teatro, em tradução livre, embora "drama" seja a cara de Renato) da Cultura Inglesa e acabou por integrar o espetáculo "The real inspector hound", de Tom Stoppard, em 1978. Renato tinha 18 anos e tomou conta do Galpãozinho, teatro histórico de Brasília que, coincidentemente, era situado no já citado Espaço Cultural Renato Russo. Obviamente, o nome de Renato veio a batizar o local anos depois, até porque, aos 18 anos, Renato nem estava lá muito certo que seria Russo, muito menos que venderia 20 milhões de discos pelo País e se tornaria uma figura messiânica.

Pois ele adorou a experiência e resolveu repetir a sensação no



Registro da leitura da peça escrita por Renato Russo. Antes de se tornar o ídolo da música, ele souhou em levar aos palcos sua força poética. FOTOS: HUMBERTO ARAÚJO

ano seguinte, com aquela mesma galera. Desta vez, inaugurando o auditório da Cultura Inglesa onde estudava (ele se tornaria professor futuramente). Trinta anos depois, eu usaria aquele mesmo auditório para projetos pedagógicos com meus alunos.

Pois meus anos de professor findaram e vim exercer o ofício que me interessa: contador de histórias, vulgo jornalista de cultura. E foi como jornalista que recebi o tal texto inédito escrito por Renato Russo, das mãos de um antigo amante e amigo de Renato, e por intermédio do meu editor. Corri logo para a família, que confirmou a veracidade. Corri para amigos, colegas, demais familiares. Era real. Renato tinha escrito uma peça teatral de 39 páginas chamada "A verdadeira desorganização

do desespero". Claro, rendeu matéria.

E rende a pesquisa que conduzo na Universidade de Brasília (UnB), sob orientação do professor e diretor Fernando Villar (também amigo de Renato) e sobre a qual escrevo aqui. É a primeira vez que o lado cênico de Renato está sob o escopo da academia. Ali (ou aqui, sei lá), desdobra toda a relação que jamais se supôs existir de formação profunda entre Renato Manfredini Jr. e o teatro. Foi durante a pesquisa que descobri que ele era louco por Shakespeare, que ele passou boa parte da década de 1970 frequentando espetáculos e que a genialidade do poeta transgredia a música.

A peça em si nos revela um expressivo conhecimento e interesse de Renato acerca da metateatralidade, ou da metalinguagem

como um todo (e, por isso, quebro este texto o tempo inteiro e deflago o processo da escrita. Em uma tentativa, talvez barata e improducente, de também me valer da metalinguagem, embora não esteja lá muito seguro de ter atingido a meta). É, de longe, o elemento que mais nos acompanha durante a leitura do espetáculo (especialistas vão dizer que "espetáculo" implica em encenação, então eu teria que usar "peça", mas não queria repetir a palavra, o que eu acabei fazendo).

Teatro grego também dá as caras, primordialmente por meio de Esquilo e seu Prometeu acorrentado. Três dos personagens principais de "A verdadeira desorganização do desespero", Coro, Oceano e Vulcão, siem de lá. Os demais respondem por Robert e Plateia. Exata-

mente, Plateia! ("Exatamente" já cansou, admito). Ao invocar uma personagem intitulada Plateia, Renato consegue o gancho ideal para expor o processo dramaturgicamente, brincar com a própria escrita do texto e travar belos embates entre um diretor de teatro (Robert) e seu público. Metateatral!

O texto aprofunda ainda mais essa loucura de falar si próprio (o texto de Renato, e não este), e desdobra a metateatralidade de formas deliciosas, como, por exemplo, ao trazer os personagens interpretando outros personagens, ao referenciar ritos mundanos ou ainda ao evocar autorreferências. Lionel Abel ficaria orgulhoso (o criador do termo "metateatro"), assim como Richard Hornby (o cara que me ensinou que autorreferências ou que a enenação de ritos são formas de identificarmos indícios metateatras).

No fundo, "A verdadeira desorganização do desespero" nos convida a uma provocação sobre o fazer teatral (há outras provocações, até na seara do gênero ou do anarquismo, mas o editor deste caderno me limitou o número de caracteres) e traz à tona um artista incansável na busca por novas linguagens, mesmo que fosse simplesmente para mostrar para si que era capaz de escrever sobre aquilo. E, então, tacar e trancar tudo em uma gaveta.

Ele só não esperava que eu contaria ao país todo (e mais intimamente ao Ceará, por meio deste) que também corria teatro no sangue de Renato Russo (embora, convenhamos, "Faroeste caboclo" e "Eduardo e Mônica" sejam espetáculos prontos). Pois foi com o texto de Renato que ingressei na pesquisa da pós-graduação da UnB, disposto a desdobrá-lo quantas vezes fosse preciso para compreender toda a dimensão da peça. Nem que eu tivesse que encenar uma leitura inédita daquelas palavras jamais ditas publicamente. E foi o que fiz. (Adoro essas frases curtas e o impacto que elas deixam no ar. Ou não).

Em respeito a questões de direitos autorais, mantive a leitura dentro da universidade, em caráter pedagógico e acadêmico, para fins de pesquisa. Convoquei alunos de graduação de artes cênicas e, juntos, fizemos a primeira leitura do texto até então nunca lido de Renato Russo. A plateia formada por estudantes e professores da UnB acompanhou surpresa o desenrolar da trama (estou falando da plateia mesmo, e não da Plateia personagem). "Surpresa" por talvez esperar algo mais barulhento vindo de Renato, ou "surpresa" porque não entenderam muita coisa mesmo (eu li 400 vezes, até começar a compreender algo). Mas nasceu. E foi emocionante. Talvez até pela presença da irmã de Renato, Carmem Manfredini, na plateia (mais uma vez, estou me referindo ao público. Não acho que Carmem se sentaria na Plateia, claro).

Mas foi emocionante, principalmente, porque pude convocar minha filha de quatro anos a fechar a leitura cantando "Tempo perdido", da Legião. E a escuta da música não foi por acaso. Foi ao som daquela canção que Mel nasceu. A voz de Renato foi a primeira coisa que ela escutou nesta vida. E, agora, ela sabe que aquele cara também era um baixinho dramaturgo. Ela sabe, como eu soube, que podemos gostar de meninos e meninas. Ela sabe a história de Jeremias. Ela sabe a história de Mônica. Todos os dias quando acordar, ela sabe que não temos tempo a perder.

(Eu puxo, vai: "Nosso suor sagrado...")

Vou reforçar: A estreia de Renato Russo nos palcos foi como ator. Nada de Aborto Elétrico, Legião ou Trovador Solitário. Teatro!

A peça em si revela um expressivo conhecimento e interesse de Renato acerca da metalinguagem como um todo

*O autor é jornalista, especialista em jornalismo digital pela ISE Business School e pai da Mel e do Dom, além de atuar como performer e pesquisador na pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB)

A peça jamais vista

Além de poeta e compositor, **Renato Russo** foi também dramaturgo; por 30 anos, ninguém soube

DIEGO PONCE DE LEON | BRASÍLIA - DF

Vamos aos fatos: em setembro de 1982, Renato Manfredini Jr., aos 22 anos, escreveu uma peça de teatro — *A verdadeira desorganização do desespero*. Comentou com alguns amigos, tacou e trancou uma cópia na gaveta e presenteou duas pessoas, até onde se saiba, com um exemplar. Nos anos seguintes, como a história nos conta, ele abriu mão do Manfredini, assumiu o Russo e se tornou uma das figuras mais importantes da música brasileira. À frente da Legião Urbana e em carreira solo, vendeu 25 milhões de discos e passou a responder pela alcunha de “poeta do rock nacional”. Pois o poeta era também dramaturgo, e, só a partir de 2012, a informação chegou ao público por meio deste que vos escreve.

Naquele ano, um amigo próximo e ex-amante de Renato, que havia sido um dos privilegiados a receber uma cópia, confiou ao jornal onde eu trabalhava um exemplar, movido pela “responsabilidade” de levar a informação adiante. “Já pensou se eu morro e ninguém sabe disso? São 30 anos com essas folhas. Passou da hora”, contou-me no instante. Meu instinto inicial foi recorrer à família e amigos próximos, que confirmaram a informação. De fato, Renato havia escrito uma peça de 39 páginas, embora tanto a minha cópia como a da família tivessem apenas 37 páginas. “Essas duas páginas sumiram, perderam-se com o tempo”, comentou à época Carmem Manfredini, irmã de Renato.

Pois localizei a destinatária da segunda cópia original, uma antiga amiga de classe de Renato que se mudou para os Estados Unidos há anos. Ela tinha as duas páginas, o que gerou uma catarse na família, até então detentora de um exemplar incompleto. Claro que todo esse drama e essa trama renderam extensa reportagem. Mas minha relação com aquele material transgrediu o ofício jornalístico e me carregou para o meio acadêmico, mais especificamente para a pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). Hoje, ali, esmiúço cada uma daquelas 39 páginas e pesquisei toda a dramaturgia que circula em torno da obra e da pessoa de Renato Russo. É a primeira vez que o lado cênico de Renato aparece sob a investigação de uma dissertação ou tese. O lado musical, como não poderia deixar de ser, embalou alguns bons pesquisado-



Ilustração: Igor Oliveira

res país a fora, assim como o lado poético e literário (que talvez até interesse mais aos leitores do *Rascunho*). Mas a faceta teatral ainda permanecia intocada.

Uma das provocações da pesquisa, conduzida sob orientação do professor, diretor de teatro e amigo de Renato, Fernando Villar, é justamente jogar luz sobre as lições da esfera cênica que o líder da Legião Urbana pode nos trazer. Principalmente, no que diz respeito à metateatralidade. Em poucas palavras, a peça releva uma grande brincadeira sobre o próprio teatro. Nos moldes de Pirandello e seus “seis personagens à procura de um autor”, Renato nos apresenta personagens à procura de uma plateia, de um diretor, de um desfecho. Personagens dispostos a debater o próprio papel no enredo e, conseqüentemente, todo o processo em torno da peça. Não de uma terceira peça, mas daquela peça em si. A metalinguagem como convite para desnudar o processo dramaturgício. E lá estão figuras como Robert, Vulcão, Oceano, Coro e Plateia dialogan-

do entre si, debatendo a presença do público e questionando as funções do teatro.

E seria um desperdício, acredito, não me fazer valer dessa ferramenta ou artifício que Renato suscita ao ter a oportunidade de escrever para um jornal literário. Assim como seria improvável que esta pesquisa chegasse até aqui se não por meio de alguém com uma relação pessoal e de carinho com Renato. Por isso, convidei a querida Carmela a terminar este texto e, já munido de provocações metalinguísticas, peço ao editor que apresente as palavras dela em itálico, de forma a diferenciá-las das minhas.

Se o Diego começou este texto, sem medo algum, fazendo uso de um clichê preguiçoso (“Vamos aos fatos...”), imagino que nada me impeça de fazer o mesmo. Pois começo dizendo que nada é por acaso. E não foi à toa que esse lado teatral de Renato chegou aos jornais ou ao meio acadêmico.

Claro que o nome de Renato costuma ser o bastante para gerar interesse, mas anos debruçados so-

bre o mesmo material e dias e noites dedicados a uma peça já podem algo que transgrida a paixão efêmera e invada camadas mais viscerais.

Ou você acha que o impacto que Diego sentiu ao escutar “Meninos e meninas” pela primeira vez não tem nada a ver com isso? Ou você acha que o fato de Renato Russo ter sido professor na Cultura Inglesa, exatamente na mesma unidade onde Diego lecionou também não traz provocações? Ou ainda que foi ele (Renato) a inaugurar o auditório daquela filial como ator, em 1979, e que aquele mesmo palco serviria para projetos pedagógicos de Diego três décadas depois? Nada disso importa? Não importa que a filha de Diego, Mel, tenha nascido ao som de “Tempo perdido”, da Legião? Não importa que Diego tenha se travestido pela primeira vez por conta da pesquisa, por conta das provocações de gênero na peça, por conta da performatividade em torno de Renato e da liberdade sexual que ele pregava? Não faz diferença que eu, Carmela, seja resultado direto desta pesquisa? Tem tudo a ver com isso. Importa. Faz diferença.

O homem que pergunta “que país é esse?”, que narra as aventuras de Eduardo e Mônica e que nos alerta que “não temos tempo a perder” é o mesmo homem a saudar Shakespeare na epígrafe da peça, a celebrar entidades do teatro grego ou a gerar um delicioso embate entre um diretor de teatro e seu público. É o mesmo homem que convenceu Diego a escrever sobre isso tudo. É o mesmo homem que mostrou ao Diego que seu lado feminino responde por Carmela.

*Mal sabiam eles (tanto Renato quanto Diego) que talvez eu me tornasse a melhor consequência desse processo (além da minha humildade, claro). Juravam que eu daria às cartas uma única vez e morreria ali. Não sabiam que eu acabaria sendo convidada a subir em palco, que eu teria espaço no jornal da cidade, que eu andaria pelos corredores do Congresso Nacional, que eu teria um programa próprio na rádio, que eu subiria no trio elétrico de Preta Gil na frente de 40 mil pessoas (pode jogar no Google). Não sabiam que eu acabaria escrevendo para o *Rascunho*.*

A peça ainda não chegou ao público, fato. O conteúdo permanece restrito a poucos privilegiados. Mas seria injusto dizer que a dramaturgia de Renato, e todo seu amor por teatro, seguem trancados naquela gaveta ou presos em um armário empoeirado. Quando meto o salto pela primeira vez, abro de vez esse armário. Em definitivo. ♣

DIEGO PONCE DE LEON

É jornalista e performer, além de especialista em jornalismo digital pela ISE Business School e pesquisador do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB).

CARMELA

É uma personagem criada a partir da pesquisa desenvolvida por Diego sobre o teatro de Renato Russo. Ela chegou a assinar matérias e blog próprio no Correio Braziliense e, hoje, conduz um programa na rádio Metrópoles FM (DF).

ANEXO 6



Tenho pensado muito em teatro. Outro dia, resolvi colocar a programação cultural em dia e escolhi três espetáculos para assistir. Produções locais. E fui seduzido por dramaturgias tão sensíveis, por delicadas poéticas em cena, por interpretações arrebatadoras. Uma pena que quase ninguém viu. Os teatros estavam vazios.

Nas décadas recentes, as salas de teatro de Brasília deixaram de ser prestigiadas pelo público. E há apenas três exceções a essa regra, quando os ingressos são disputados a tapa: o Cena Contemporânea, algum espetáculo com nome global disposto a exibir o abdômen (ou algo mais), e os entre-tidos stand-ups. De forma geral, a produção dramática da cidade, os trabalhos mais densos, as iniciativas provocativas acabam vistas apenas pela classe artística. E está errado. O teatro deveria ser elemento fundamental no exercício da cidadania e no direito ao sensível.

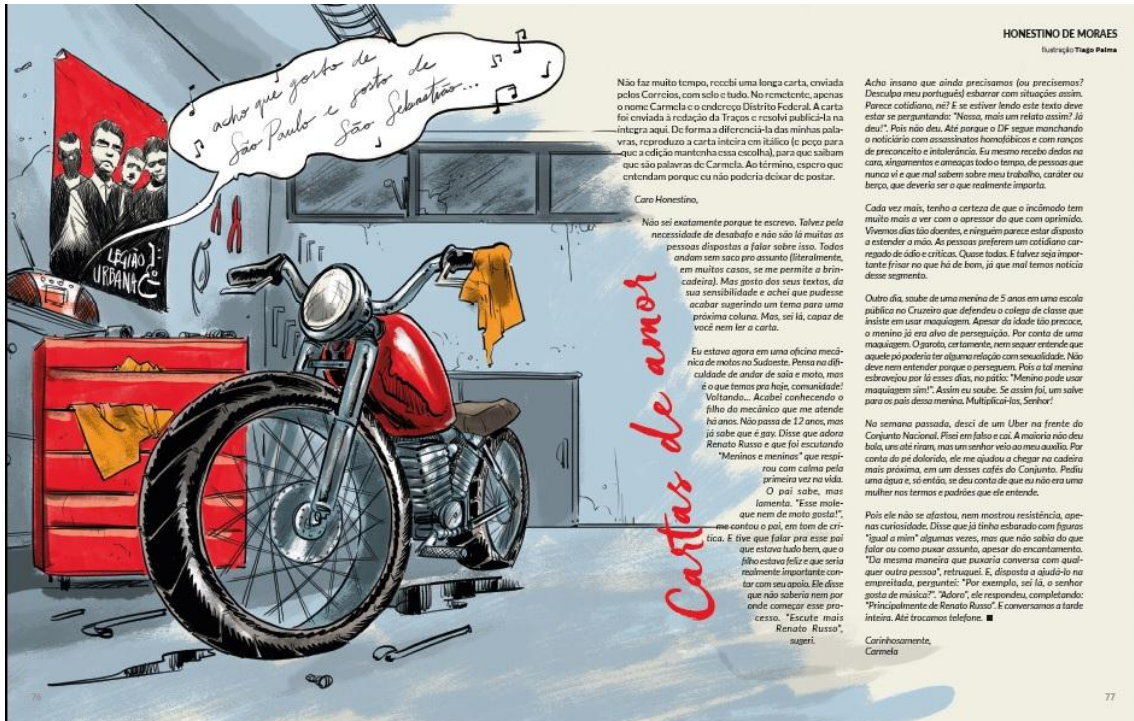
E não pude deixar de pensar, diante do vazio dos teatros, nas inquietações motivadas por aqueles que defendem a retirada da disciplina de artes do currículo escolar. Se os teatros, cinemas, salas de música são abandonados pela plateia (exceto quando diante de atrações comerciais), a falta de sensibilidade artística me parece ter relação direta com o quadro. E como reagir? Agravando o panorama? Não consigo conceber resposta, mas apenas seguir questionando: que tipo de cidadão queremos formar? Seres técnicos e robóticos? Uma manada de entes profissionais incapazes de pensar? Desprovidos de senso crítico? Inaptos a perceber o belo, o sublime, o sensível? A própria arte, então, irá se encarregar de responder. É a

gente precisa participar desse movimento. Prestigiando o teatro local, disseminando cultura, buscando pelo braço quem se deu por vendido. Imagine a cena: o Teatro Nacional reaberto, uma fila infinita na bilheteria. Após o espetáculo, as pessoas se esbarram nos cafés e bares para discutir o que viram. Essas debates políticas, por exemplo, discutem gênero, mas também refletem sobre as próprias escolhas profissionais, jornadas pessoais, frustrações. O teatro ensina. O teatro humaniza.

E me indago, então: qual espetáculo provocaria tamanha catarse na cidade? Qual peça poderia estar na boca de todos? Sem precisar de um festival, de um abdômen, ou de risos fáceis. E só me vem à mente *A verdadeira desorganização do desespero*, o espetáculo que ninguém viu, mas todos querem ver. A peça inédita, jamais montada, de Renato Russo. Até pouco tempo atrás, nem se sabia da existência desse material, que veio a público por conta de uma grande reportagem do jornalista, crítico de teatro e performer Diego Ponce de Leon, um dos pouquíssimos (são menos de 10) a ter uma cópia completa do texto. Ele próprio, agora, dissecou o material em uma tese de mestrado na UnB. Pelos corredores, inicia-se um burburinho. Todos querem ler. Todos querem participar de uma eventual montagem. Todos querem assistir à peça inédita de Renato Russo.

E Renato – músico, poeta e recém-eleito dramaturgo – ilustra de forma irrefutável que a arte está por toda parte. Quer queiram, quer não. Talvez o defensor dessa “reforma” do ensino sejam aqueles que mais precisam ir ao teatro. Certamente, não tiveram aulas de artes na infância. Coladas. Tomara que possam ir à estreia do espetáculo do Renato. Mas que fiquem em último na fila, para que não esqueçam que há muita gente movida por arte. ■

ANEXO 7



Não faz muito tempo, recebi uma longa carta, enviada pelos Caracás, com o nome: Carmela, o endereço Distrito Federal. A carta foi enviada a respeito da Traços e resolvi publicá-la na íntegra aqui. De forma a diferenciá-la das minhas palavras, reproduzo a carta inteira com traço: fe pouco para que a edição mantenha essa escolha, para que saibam que são palavras de Carmela. Ao término, espero que entendam porque eu não poderia deixar de postar.

Caro Honestino,
Não sei exatamente porque te escrevo. Talvez pela necessidade de desabafo e não são lá muitas as pessoas dispostas a falar sobre isso. Todos andam sem graça pro assunto (filialmente, em muitos casos, se me permite a brincadeira). Mas gosto dos seus textos, da sua sensibilidade e achei que pudesse acabar superando um tempo para uma próxima coluna. Mas, sei lá, capaz de você nem ler o carta.

Eu estava agora em uma oficina mecânica de motos no Sudoeste. Pensa na dificuldade de andar de sola e moto, mas é o que temos pra hoje, comunidade? Voltando... Acabei conhecendo o filho do mecânico que me atende há anos. Não passa de 12 anos, mas já sabe que é gay. Disse que adorava Renato Russo e que foi escutando “Meninos e meninas” que respirou com calma pela primeira vez na vida.

O pai sabe, mas lamenta. “Esse moleque nem de moleto andou”, me contou o pai, em tom de crítica. E tive que falar pra esse pai que estava tudo bem, que o filho estava feliz e que seria realmente importante contar com seu apoio. Ele disse que não saberia nem por onde começar esse processo. “Escute mais Renato Russo”, sugeri.

Acho insano que ainda precisamos (ou precisamos?) Deculho meu português) esbarrar com situações assim. Parece cotidiano, né? E se estiver lendo este texto deve estar se perguntando: “Nossa, mais um relato assim? Já disse”. Pois não é. Até porque o DF segue manchando o noticiário com assassinatos homofóbicos e com ramos de preconceito e intolerância. Eu mesmo recebo dados na cama, arrastamentos e amarras todo o tempo, de pessoas que nunca vi e que mal sabem sobre meu trabalho, caráter ou brega, que deveria ser o que realmente importa.

Cada vez mais, tenho a certeza de que o incômodo tem muito mais a ver com o apressor do que com o oprímido. Vivemos dias tão doces, e ninguém parece estar disposto a entender a mão. As pessoas preferem um cotidiano carregado de café e críticas. Quase todas. E talvez seja importante frisar no que há de bom, já que mal temos notícia desse segmento.

Outro dia, soube de uma menina de 5 anos em uma escola pública no Cruzzeiro que defendeu o colega de classe que insistiu em usar maquiagem. Apesar do idade tão precoce, o menino já era alvo de perseguição. Por conta de uma maquiagem. O garoto, certamente, nem sequer entende que aquele pó poderia ter alguma relação com sexualidade. Não deve nem entender porque é perseguido. Pois a tal menina esbravejou por lá esses dias, no posto: “Menino pode usar maquiagem sim!”. Assim eu soube. Se assim foi, um salva para os pais dessa menina. Multiplicação, Senhor!

Na semana passada, desci de um Uber na frente do Conjunto Nacional. Fiquei em João e eu. A maioria não deu bola, um está rindo, mas um senhor veio ao meu auxílio. Por conta do pé dolorido, ele me ajudou a chegar no cadeirão mais próximo, em um desses cafés do Conjunto. Profiz um água e, só então, descalcei-me. Tomara que não era uma mulher nos termos e padrões que ele entende.

Pois ele não se abateu, nem mostrou resistência, apenas curiosidade. Disse que já tinha esbarrado com figuras “suav e mim” algumas vezes, mas que não soubi do que falar ou como puxar assunto, apesar do encantamento. “Da mesma maneira que nunca converso com qualquer outra pessoa”, retruquei. E, depois de ajudá-lo na empreitada, perguntei: “Por exemplo, sei lá, o senhor gosta de música?”. “Adoro”, ele respondeu, completando: “Principalmente de Renato Russo”. E conversamos a tarde inteira. Até trocamos telefone. ■

Carinhosamente,
Carmela