

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS
DAS ARTES

Tatiana de Almeida Nunes da Costa

Guarnieri Revisitado: possibilidades de leituras do contemporâneo
“Gimba, presidente dos valentes”

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresenta como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes do Departamento de Artes da Universidade Federal Fluminense

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos

Tatiana de Almeida Nunes da Costa

Guarnieri Revisitado: possibilidades de leituras do contemporâneo
“Gimba, presidente dos valentes”

Dissertação apresenta como requisito parcial
para obtenção do Grau de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em Estudos
Contemporâneos das Artes do Departamento
de Artes da Universidade Federal Fluminense

Linha de Pesquisa: Estudo Críticos das Artes

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos

Tatiana de Almeida Nunes da Costa

Guarnieri Revisitado: possibilidades de leituras do contemporâneo
“Gimba, presidente dos valentes”

Banca Examinadora

Prof. Jorge Luiz Rocha de Vasconcelos (Presidente)
Universidade Federal Fluminense

Profa. Rôssi Alves Gonçalves
Universidade Federal Fluminense

Prof. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio
Universidade Federal do Rio de Janeiro

À minha família: Paulo, Renata, Gabriel, Júlia, Gabriela e Duda, e, em especial, à minha mãe Maria Vanda, maior incentivadora sempre.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Jorge Luiz Vasconcellos, pelo sensível acolhimento.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior) pela bolsa concedida que contribui para a realização desse trabalho.

Aos professores Paulo Roberto Tonani do Patrocínio e Rôssi Alves Gonçalves, a quem sou grata pelas importantes observações dadas no Exame de Qualificação.

Aos professores Andrea Copeliovitch, Leonardo Munk, Lico Turle, Luiz Sérgio de Oliveira, Martha Ribeiro, Tânia Rivera e Tato Taborda, por abrirem as portas de um novo universo durante suas aulas.

Aos alunos das turmas de Genealogia das Artes/Política (2013/2) e Fundamentos da Literatura (2014/1) por todas as trocas, sorrisos e surpresas durante nosso rápido, mas intenso encontro. Ao colega Thiago Grisolia pela parceria.

Aos queridos amigos que o curso me ofertou: Anderson Arêas, Bárbara Friaça, Mariana Gomes, Marcinha Franco, Marrytsa Melo e Tomaz de Aquino.

Aos amigos da vida: Leonardo Bertolossi, Alex Tietre, Tatiana Minovares, Clariana Morato, Raphael Giammatey, Luis Otávio Marques, Miriam Maria, Nathalia Lambert, Rafael Lima, Fernanda Crespo, Raphael dos Santos, Tathiana Loyola, Luna Sassara, Isabela Fraga, Sayd Mansur e Leonardo Mantovani. Obrigada pelos deliciosos papos. Acadêmicos ou não.

Ao Caíque Botkay e Silvio Guindane por suas contribuições que auxiliaram uma aproximação ainda mais afetiva com Gimba.

Ao Alessandro Patrício por sua gentileza e disponibilidade.

Guarnieri Revisitado: possibilidades de leituras do contemporâneo “Gimba, presidente dos valentes”

Resumo

Elaborada originalmente em fins do ano de 1958, pelo autor e ator Gianfrancesco Guarnieri, “Gimba, presidente dos valentes” emergia como uma literatura dramática que procurava estar em consonância com o projeto de nacionalização das artes brasileiras a vigorar no período. Para tanto, Guarnieri procurou levar aos palcos o universo da favela, da malandragem, do samba, como sinônimo de brasilidade. Passados mais de 50 anos da montagem original, o espaço da favela agora é relido pelo diretor teatral e musical Caíque Botkay e pelo escritor Paulo Lins, com a finalidade de aproximar a obra de uma nova realidade tempo-espacial, marcada, sobretudo, pela expansão da criminalidade no espaço urbano. Procurando dialogar com o cenário contemporâneo cada vez mais aberto a práticas que não obedecem a demarcação de fronteiras rígidas, a presente dissertação tem por objetivo pensar possíveis desdobramentos, possíveis leituras desse novo “Gimba”, o adaptado por Botkay e Lins.

Palavras-chave:

Rio de Janeiro - Literatura - Adaptação

Guarnieri revisited: possibilities of interpretation in the contemporary "Gimba, presidente dos valentes"

Abstract

Originally produced in the end of the year 1958, by the author and actor Gianfrancesco Guarnieri, "Gimba, presidente dos valentes" emerged as a dramatic literature that pursued to be in harmony with the Brazilian arts nationalization project in existence at that time. To do so, Guarnieri tried to bring the slums, the street-smart, the universe of samba and a synonym of brazility to the stages. After more than 50 years from its original assembly, the slum's space is now re-read by the theatrical and music director Caíque Botkay and by the writer Paulo Lins, for the purpose of approximating the piece with a new time-space reality, set mainly by the expansion of criminality in the urban space. Seeking to dialog with the contemporary scene each day more opened to practices that do not bend to rigid boundaries, the present dissertation aims to think possible unfolding, possible readings of this new "Gimba", the one adapted by Botkay and Lins.

Keywords: Rio de Janeiro – Literature – Adaptation

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. CAI O PANO	16
2.1 PRIMEIRO TEMPO.....	18
2.2 SEGUNDO TEMPO.....	26
3. O PERIGO MORA É AQUI.....	33
3.1 SEGURA A INVASÃO.....	34
3.2 COM A ARMA	43
4. COM A GRAÇA DE DEUS.....	57
4.1 SOBRE O DINHEIRO	60
4.2 SOBRE O DEMÔNIO.....	69
5. APOSTO QUE É MULHER	76
5.1 UM DIÁLOGO NECESSÁRIO.....	77
5.2 E OUTRA MULHER AINDA.....	90
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98
8. ANEXOS	104

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 cartaz de divulgação do ciclo de leituras “O teatro de Guarnieri: a poesia e coragem de um grande autor” p. 12

Figura 2 - Gimba (Sebastião Campos) e Guiô (Maria Della Costa)..... p. 22

Figura 3 – colega de Sandro no Instituto Padre Severino, apresentado no documentário de José Padilha p. 49

Figura 4 - Imagine There’s no Heaven p. 69

Figura 5 - Simulação da destruição do Templo de Salomão do Brás
- imagem de “Inferno” de Yael Bartana..... p. 71

"As pessoas escrevem a partir da necessidade de comunicação e comunhão com os outros, para denunciar aquilo que machuca e compartilhar o que traz alegria. As pessoas escrevem contra sua própria solidão dos demais porque supõe que a literatura transmite conhecimentos, age sobre a linguagem e a conduta de quem a recebe, e nos ajuda a nos conhecermos melhor, para nos salvarmos juntos. Em realidade, a gente escreve para as pessoas cuja sorte ou má sorte se sente identificado".

Eduardo Galeano,
Ser como eles.

Introdução

“Por certo, escrever um livro é sempre correr um risco qualquer. Por exemplo, de não ter sucesso em escrevê-lo. Quando se sabe de antemão onde se vai terminar ou se vai chegar, há uma dimensão da experiência que falta, aquela que consiste precisamente em escrever um livro arriscado de não chegar à parte final”.

Michel Foucault,
Uma estética da existência

Uma pergunta acompanha a produção dessa dissertação desde muito antes do desenhar de sua feitura, desde antes da materialização da primeira linha. Uma pergunta impertinente, inquietante, ruidosa, perturbadora, mas também uma companheira que esteve ao meu lado durante todo o processo de pesquisa até esse momento derradeiro que se apresenta nas páginas a seguir, a saber: qual o interesse despertado por “Gimba, presidente dos valentes” a ponto de fazer dessa obra de literatura dramática um tema de pesquisa? Formulada de outra forma: por que “Gimba, o presidente dos valentes” me afeta? Que possibilidade de leituras essa obra me oferece para pensar o tempo em que vivemos?

Recordo que o interesse pela produção textual de Gianfrancesco Guarnieri foi despertado nos tempos do curso de graduação em História quando, ao refletir sobre os anos iniciais da bossa nova, entrei em contato com a peça “Eles não usam black-tie”. Contemporânea daquelas belas canções praieiras, a dramaturgia guarnieriana emergiu em fins da década de 1950 tornando-se, posteriormente, um marco do teatro brasileiro. Com efeito, “Black-tie”, primeira peça escrita por Guarnieri, foi um divisor de águas cuja importância não se encerra nas artes dramáticas, envolve todos aqueles que se interessam pela relação arte-política. No entanto, o momento era de pensar como as canções produzidas por Tom Jobim em parceria com Vinícius Moraes, Dolores Duran e Newton Mendonça poderiam auxiliar na compreensão de um momento importante da história do país.

De certo o interesse pela obra guarnieriana ficou guardado em algum compartimento afetivo, em algum espaço oculto, desses que existem dentro de nós, onde faz morada toda uma série de assuntos que podem vir, ou não, a receber atenção especial daqueles que são tocados pela escrita. E não foi longa a espera. Passados poucos anos, já estava Guarnieri se recusando a ser apenas um volume na estante, se

fazendo presente de forma decisiva, estremecendo algo ainda desconhecido, mas que insistia em se materializar como provocação. Poderia também o pesquisador acadêmico, tal qual o artista, se lançar em diversas camadas de sentidos, como se no seio de sua prática residisse um compromisso com algo ainda obscuro, no entanto, inadiável?

Em julho de 2012, um evento realizado na Casa da Gávea/RJ, em comemoração aos vinte anos do ciclo de leituras realizado no centro de convivência artística, ofereceu-me a possibilidade de aprofundar a relação que estava a se desenhar. Intitulado “O teatro de Guarnieri: a poesia e coragem de um grande autor”, durante cinco semanas, foi ofertado ao público carioca um pouco da dramaturgia guarnieriana através da leitura de “Botequim ou Céu sob chuva”, de “Um grito parado no ar”, de “Ponto de Partida”, de “Memórias de Marta Saré” e, por fim, de “Eles não usam black-tie”. Essa última, em tom ainda mais especial. Emocionante e emocionada realizada por nomes importantes da cultura brasileira como Fernanda Montenegro e Nelson Xavier.

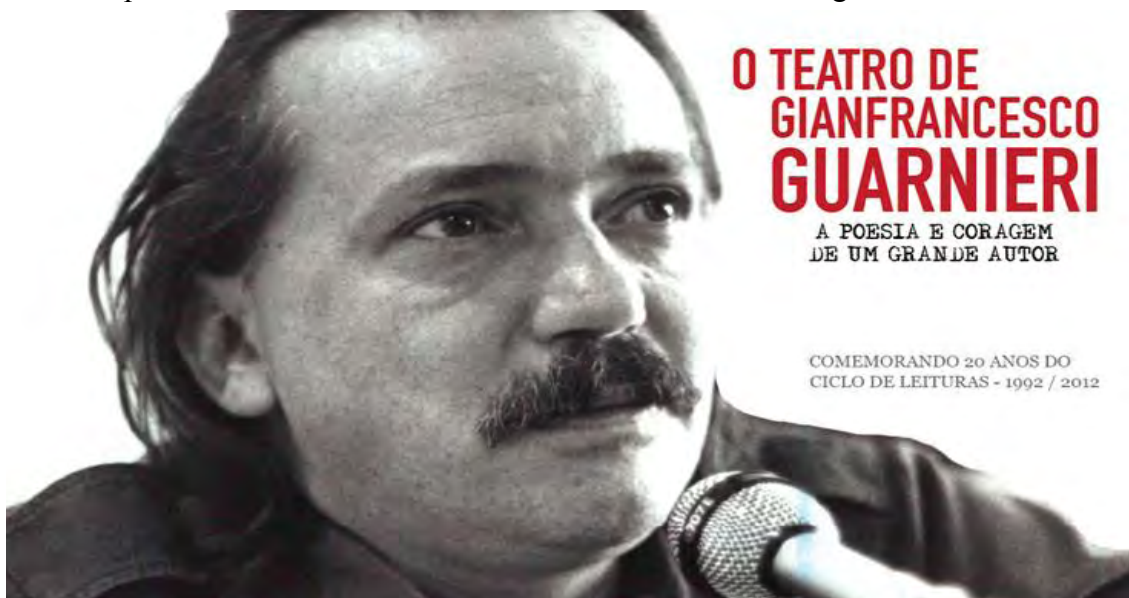


Figura 1 - cartaz de divulgação do ciclo de leituras “O teatro de Guarnieri: a poesia e coragem de um grande autor”
fonte: www.casadagavea.org.br/programacao/botequim-ou-ceu-sobre-chuva/

Minha primeira leitura de Guarnieri havia sido a já referida “Eles não usam black-tie”. Apesar da relevância da obra, importante fonte para reflexão sobre processos de repressão e resistência, foi com “Gimba, presidentes dos valentes”, produção posterior, que a ideia de uma observação mais detalhada da literatura dramática guarnieriana se solidificou. Versando sobre Gimba, o herói da favela, o autor de forma romântica procurava narrar as aventuras de uma personagem que estava sempre em “uma espécie de balanceio entre o bem e o mal, compensados a cada instante um pelo outro sem jamais aparecerem em estado de inteireza.” (Cândido, 1970, p.74).

Malabarismos presentes no conflituoso cotidiano de muitos brasileiros moradores de favelas e áreas pobres do país, aqueles mesmos que em muito interessavam o dramaturgo. Igualmente a mim.

Pesquisando informações sobre a peça, tive acesso à remontagem de “Gimba, presidente dos valentes” realizada no ano de 2011, por ocasião do Festival Internacional de Teatro de Angra dos Reis. Já fora de cartaz, foi através da figura de Carlos Henrique Botkay, o Caique Botkay, diretor e um dos adaptadores da nova versão de “Gimba” que as chaves de entrada na nova versão foram fornecidas. Do contato com Caique, longas conversas ainda não transcritas inteiramente, onde transbordavam além do encantamento com seu ofício, o ímpeto em prol da mudança radical do estado das coisas. O interesse em “Gimba”, anteriormente despertado por Guarnieri, recebeu novo impulso.

Logo em seguida, se deu o ingresso no curso de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. A reboque com o novo repertório proveniente do estudo das artes e da filosofia, produção de pensamento totalmente distinta da que tive acesso em minha área de formação, veio uma nova sensibilidade para pensar a escrita. De certo, a aproximação com a filosofia do francês Michel Foucault foi decisiva para essa outra maneira de encarar a vivência no ambiente acadêmico. Não é sem propósito que o filósofo francês aparece como o interlocutor mais procurado durante as páginas a seguir, referência em todos os capítulos, estando presente até mesmo quando não citado diretamente. Diálogo que se dá menos por filiação a uma corrente filosófica, e sim pelo entendimento de que suas colocações podem despertar contribuições importantes para pensar o contemporâneo.

Nesse ambiente, também se fez decisivo o acesso a uma vertente literária que, apesar de ser dificilmente definida, apresenta-se cada vez mais potente, possibilitando a invenção de novos trânsitos reflexivos sobre os diversos modos de estar no mundo, em especial, em um mundo quase invisível, a saber: a literatura marginal, ou literatura da periferia ou escritos de grupos minoritários. Se como definição conceitual essa nova forma de escrita ainda carece de precisão, grosso modo, podemos dizer que os escritos periféricos/marginais/minoritários emergiram por volta da década de 1990, tendo autoria relacionada a “pessoas fora do mundo cultural e intelectual, excluídas até mesmo do mundo social”, e que, a partir de então, “estão ocupando o meio literário” (Gonçalves, 2011, p. 124). Como marco inaugural, tornou-se referência quase que unânime o romance “Cidade de Deus” do escritor carioca Paulo Lins.

O nome de Lins também vai assumir papel de destaque no presente estudo. Afinal, foi a partir de sua parceria com Caíque Botkay que entrou em cena o “segundo Gimba”, o “Gimba” adaptado visando maior consonância com os tempos atuais, o “Gimba” do tempo dos milicianos, do telefone celular, do poder das igrejas evangélicas, da subversão feminina em direção ao empoderamento do próprio corpo.

Ironicamente, foi através da percepção de que o deslocamento do foco da personagem-título poderia possibilitar a abertura de um interessante campo de investigações que a questão-incômodo começou a ganhar corpo. Ou seja, buscando amenizar a centralidade daquele cujo nome se repete página por página, outras personagens entrariam em cena de modo mais ativo, fazendo despontar tensões importantes que não poderiam ficar no terreno daquilo que é secundário. Evidente, trata-se de uma forma de aproximação entre tantas que um objeto pode nos oferecer.

Dessa forma, a presente dissertação objetiva levantar possibilidades de leituras do novo “Gimba”, refletindo sobre como a referida obra pode acionar o debate em torno de questões pertinentes ao contemporâneo. Para tal, assim como Botkay/Lins, de modo positivo, nos aproximamos do terreno da inventividade, buscando-a como potência, como elemento de criação. Se toda a construção das coisas ditas opera a partir de “jogos de limitações e exclusões” (Foucault, 1996, p.45) a busca por um sentido último parece não caber. Afinal, quando narramos, também (con)fabulamos.

Para realizar essa empresa, a presente dissertação possui uma divisão em quatro capítulos. No primeiro, a partir de uma assinatura mais historiográfica, a proposta é, em um primeiro momento, trazer uma contextualização do processo de criação do texto-fonte, passando em seguida para o plano em que a escrita transforma-se em cena, procurando ter olhar atento às condições de existência do primeiro Gimba; em um segundo momento, a ideia é, além de trazer uma breve apresentação dos autores/adaptadores, pensar este novo cenário artístico, mas, também político, que solicita a intervenção de Botkay/Lins para a obra “não parecer um museu” (Botkay, 2012). Desde já duas advertências se fazem necessárias: (i) partimos do entendimento de que a adaptação se apresenta como uma nova criação, a denominação de Caíque Botkay e Paulo Lins como adaptadores, será evitada, assim damos preferência à indicação “autores”; e (ii) diante da dificuldade de apontar limites nos traços de Paulo Lins e Caíque Botkay, ou seja, aonde começa a escrita de um e termina a do outro, utilizaremos com frequência o formato “Botkay/Lins”.

No segundo capítulo, as personagens passam a ser convocadas

juntamente com as problematizações que trazem consigo. A condução nesse momento se realiza via a personagem “Chica Maluca”. Apostando na virada no trajeto da personagem operada por Botkay/Lins, retirando-a de atividades religiosas de matriz africana para o exercício de práticas espirituais em “Igrejas oportunistas”, para utilizar uma expressão de Botkay¹, procuraremos no presente capítulo apresentar uma discussão sobre a influência das instituições neopentecostais na atual sociedade. A referência ao novo credo de Chica não é demorada. Assim, a opção pela discussão em torno das igrejas protestantes neopentecostais se dá por entendermos que as referências apresentadas se aproximam de práticas como a “Teoria da prosperidade”.

No terceiro capítulo, versaremos sobre a reconfiguração da noção de malandragem na adaptação. As personagens eleitas são: Autoridade, Mãozinha e Tico. A opção por tais personagens tem por finalidade não apenas oferecer um contraponto à versão romantizada da figura do malandro como ofertada por Guarnieri, demonstrando que Botkay/Lins optaram por humanizar a malandragem, sublinhando seu lado mais obscuro, demonstrando que em nossos dias o malandro como aquele que procura burlar um sistema de ordens se aproxima mais da noção de bandidagem; como também, discorrer sobre as distintas tonalidades do malandro-criminoso.

Por fim, no último capítulo a proposta é colocar em questão de forma mais acentuada o protagonismo de Gimba, apostando na possibilidade de tal patamar ser ocupado pela personagem Guiô, por ser essa a figura que concentra em si a forma mais radical de invenção de outra cena. Após um estado de resignação com o estado das coisas, não no sentido de um desligamento do mundo, mas de um deixar-se levar, de um viver apático, Guiô tem um novo sopro de vida após o retorno de Gimba, e, ironicamente, sua transformação se faz consolidada a partir de sua partida definitiva.

A atualidade dos temas, seu frescor e o entendimento de que nosso tempo está aberto às renovações no processo de constituição do saber, a atingir também o ambiente acadêmico, nos direcionaram para uma abordagem que não procurou se limitar à rigidez do livro como suporte principal do conhecimento. Assim, em muitos momentos recorreremos a outras plataformas como, por exemplo: a literatura, a música, a internet. Estratégias na tentativa de aproximação com um objeto artístico e possíveis desdobramentos.

¹ O termo é utilizado por Caíque Botkay em entrevista realizada em julho de 2012.

CAI O PANO

“Pois todo mundo é historiador de sua própria vida passada consciente, na medida em que elabora uma versão pessoal dela: um historiador nada confiável, na maioria dos pontos de vista, como bem sabem todos os que se aventuram pela „história oral“, mas um historiador cuja contribuição é essencial”.

Eric Hobsbawm,
A Era dos Impérios

A necessidade de comunicação salta como essência marcante da espécie humana. Em distintas graduações, procuramos desde o nascimento delinear em nossa dramaturgia, tanto subjetiva como social, a experiência de estar no mundo. Nesse percurso, a fronteira entre termos aparentemente contraditórios como “realidade” e “ficção” maleavelmente desvela suas sutilezas. Para Luiz Costa Lima, é justamente a integração desses termos que nos permite vislumbrar a marca de distinção da vida humana (Lima, 1991, pp. 40-51). Segundo o teórico, o processo de construção de uma "carapaça simbólica" nutrindo-nos de ferramentas de enfrentamento, de extensão dos sentidos, de proteção para experimentar o mundo, é expediente indispensável na luta contra a imaturidade e o despreparo do homem enquanto espécie. Assim, através da assunção de "papéis sociais", inventados em nossa vida conjunta, tornamos cena a simbologia que ordena e dá sentido à múltipla cadeia sistêmica a qual estamos conectados.

Para alguns, a leitura de tais significações apresenta-se de forma fluída, dando lhes a chave para um movimento inverso. São os artistas, assumindo o ficcional como instrumento interpretativo da realidade, tornam uma gama de objetos (sonoros, plásticos, literários, etc.) uma narrativa espaço-temporal da experiência de estar no mundo. Manipulam nossos sentidos, inventam formas de pensamento. Em seus relatos sobre o cotidiano, em suas fabulações seguem formando, informando, transformando. Até mesmo quando sua arte cobre-se da roupagem de simples entretenimento.

O pensamento sobre a prática artística como engajamento² há muito vem

² O filósofo alemão Herbert Marcuse, membro da escola de Frankfurt, desenvolveu importante reflexão crítica sobre a ideia da arte como engajamento. Não que Marcuse não identificasse na arte potencial seu transformador. Suas críticas recaíam sobre os excessos cometidos pela ideologia stalinista. Para Marcuse

sendo alvo de críticas no que tange à noção de uma funcionalidade da obra de arte (teria a arte uma função específica?!). Dessa forma, a busca do artístico como crítica aos modelos hegemônicos, como imaginação de novos recortes revela a necessidade de certo refinamento para não cair em armadilhas empobrecedoras. A arte como resistência mostra-se profundamente eloquente na medida em que sua dinâmica transcende a própria fala das personagens/suportes. Quando uma obra consegue deixar como herança mais do que elementos pontualmente sensíveis, revelando dimensões de ordem sociológica, política, filosófica, entre outras, constitutivas de uma forma de leitura de mundo, caminhamos para a emergência desse status diferenciado da expressão artística.

Com efeito, é justamente a procura de possíveis reverberações o principal motor do presente estudo. Não em uma perspectiva pontual, delimitando precisos contornos de início, meio e fim. Mas, pensando a produção do objeto artístico como um processo, muitas das vezes iniciado, antes mesmo da emergência do compromisso com o projeto a ser realizado, e, com final, igualmente em aberto, em suspensão. Pensar um processo de adaptação apresenta-se como um convite ao alargamento do objeto. Requer retornos, idas e vindas, percursos multidirecionais. Quando Guarnieri colocou em cena o “primeiro Gimba”, abriu sua produção ao mundo, lançou-a a possibilidades de novos ecos, como ocorrido com Botkay e Lins.

Assim, adotando as dimensões da temporalidade como possibilidade entre as ferramentas de leituras disponíveis, destacamos de imediato que, a obra "Gimba, presidente dos valentes" possibilita diálogos muito próximos entre o texto original e o texto adaptado, apesar do intervalo de mais de cinco décadas que as separa. A estrutura da obra, a conservação das personagens principais, a não inclusão de novos cenários, até mesmo a manutenção das falas de modo integral em todo o prólogo e primeiro ato da peça, são indicativos da consonância das duas produções. Botkay/Lins dialogam com Guarnieri. No entanto, um olhar comparativo mais aproximado evidencia que, apesar de uma série de ligações, mais gritantes são os distanciamentos, ou melhor, os novos direcionamentos. Para pensar os novos posicionamentos, daremos destaque, a seguir, aos sujeitos autorais e todo ambiente no qual estes estavam envolvidos. No primeiro caso, Gianfrancesco Guarnieri e o Rio de Janeiro da década de 1950. No segundo, Caíque Botkay e Paulo Lins, e o tumultuado cenário urbano carioca do novo século.

submeter a arte radicalmente aos compromissos de classe, diminuía seu potencial estético-subversivo. Cf. MARCUSE, Herbert. *A Dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

2.1 PRIMEIRO TEMPO

A gênese do "*Gimba*" guarnierano nos remonta a um momento intenso, não apenas no concernente à história do teatro brasileiro, como também à própria história do país. O calendário sinaliza o findar da década de cinquenta do século XX. O então presidente eleito Juscelino Kubitschek delineava uma nova trajetória para a nação tendo como base um audacioso projeto político-econômico, dando continuidade ao processo de substituição das importações que avançava desde os anos trinta.

Com efeito, o vertiginoso crescimento econômico, ilustrado pelo slogan “50 anos em 05”, trouxe uma nova cara ao país. Propiciada pelo processo de industrialização, a economia nacional dera um salto, incorporando no cotidiano da população padrões de consumo antes vistos essencialmente nos países desenvolvidos. Viviam-se um período em que os conceitos de “industrialização” e “modernidade” caminhavam lado a lado.

A leitura do novo tempo ficava a cargo, mormente, de intelectuais e artistas. Poesias e crônicas, invadiam as estantes e a imprensa. Se a imagem vinculada do Brasil no exterior tinha como pano de fundo as praias de Ipanema e Copacabana, para parte da intelectualidade era preciso voltar-se criticamente sobre as consequências da entrada do país no processo de modernização. Entendia-se que outra face do país não poderia ser escamoteada. E para falar desse Brasil sem fantasias, nada melhor do que os próprios brasileiros.

Nesse contexto, Gianfrancesco Sigfrido Benedetto Martinenghi de Guarnieri, ou Gianfrancesco Guarnieri, como ficou conhecido, entra em cena não apenas como ator, dramaturgo, diretor, mas, também como militante contra as desigualdades sociais. Filho do regente Edoardo Guarnieri e da harpista Elsa Martinenghi Guarnieri, opositores do regime fascista de Benito Mussolini, o pequeno Guarnieri crescia envolto entre partituras e panfletos políticos.

Seus primeiros contatos com o universo teatral se deram na infância, cercado pela áurea das traquinagens da meninice:

"O teatro eu fui conhecer na Cinelândia, vendo as comédias do Renato Viana. A primeira vez em que entrei num teatro eu devia ter menos de dez anos, para ver justamente uma peça do Renato Viana, mas não me recordo qual. Primeiro, eu ia levado

pela minha mãe. Depois que aprendi o caminho, matava as aulas e ia sozinho, quando já estava um pouquinho maior. Nem sei quantas aulas eu deixei de assistir para ver o Jaime Costa nas matinês do Teatro Glória. Eu me divertia horrores". (Roveri, 2004, p. 22)

Não obstante, foi na juventude que se desenvolveu o movimento de estreitamento da relação com as artes cênicas. Nesse momento, um dos elementos norteadores de sua dramaturgia lhe tomava de assalto, a saber: a disposição política. Se a militância no Partido Comunista deixava lacunas em sua atividade, o teatro alardeava sua instrumentalidade comunicativa. Para Guarnieri, era imperativo não apenas chegar no povo, mas, também falar sobre ele, em uma ação que articulava o pensamento sobre o processo de reformulação da estética teatral em consonância com o engajamento com as causas sociais.

Para realizar tal empresa, foi fundamental a fusão do grupo Teatro Paulista do Estudante (TPE), do qual Guarnieri foi um dos principais articuladores, ao Teatro de Arena, liderado por José Renato. Assim, se, por um lado, os integrantes do TPE traziam a militância como mote, por outro, através da figura dos diretores José Renato e Augusto Boal, encontravam o instrumental para a encenação da realidade social.

Aos 22 anos de idade finaliza em apenas 30 dias sua primeira peça profissional. Intitulada inicialmente *O Cruzeiro Lá no Alto*, passa por uma alteração de título por sugestão do diretor Zé Renato, sendo então denominada *Eles não usam black-tie*. A mudança não é fortuita, reflete a emergência de uma nova postura estética e política a guiar os caminhos da produção teatral do período, sobretudo, no eixo Rio-São Paulo. Despidas dos trajes de gala, as personagens guarnierianas preconizavam a urgência do homem cotidiano nos palcos. O operário, a dona-de-casa, o malandro, eram a pauta da vez.

Black-tie, então, entra em cartaz no ano de 1958, tematizando o universo operário e as demandas sociais advindas do processo industrial. Com a publicidade de ser "100% brasileira", procurava pincelar os palcos com as nuances do "nacional" e do "popular". Como destaca Guarnieri: "Não havia nada naquela peça que tivesse sido tomado emprestado de outro autor, de outra situação, era tudo por demais integrado à realidade brasileira" (Guarnieri *apud* Roveri, op. cit., p. 89).

É importante destacar que a preocupação com o sentido de brasilidade conectado a um caráter autenticamente popular já se fazia notar nas reflexões da *intelligenzia* brasileira desde pelo menos meados da década de vinte do século XX. E mais, a movimentação no sentido de um novo direcionamento teatral, também, já se fazia presente desde a década de 1940. Não obstante, em fins da década de cinquenta veríamos a materialização do nacional atingir expressiva parcela daqueles ligados ao teatro brasileiro. Boal relembra a perspectiva do Arena, contudo, sem poupar criticidade:

“Foi um longo período em que o Arena fechou suas portas à dramaturgia estrangeira, independentemente de sua excelência, abrindo-as a quem quisesse falar do Brasil às plateias brasileiras. (...) o estilo pouco variava e pouco fugia do fotográfico, seguindo demasiado de perto as pegadas do primeiro êxito da série. Eram as singularidades da vida o principal tema deste ciclo dramático. E esta foi a sua principal limitação: a plateia via o que já conhecia. Ver o vizinho no palco, ver o homem da rua, ofereceu de início um grande prazer”. (Boal, 1975, p. 191)

A montagem de José Renato foi um sucesso dando novo fôlego à companhia que passava por forte crise financeira. Liderado por Boal, iniciam-se os Seminários de Dramaturgia, onde foram criados e debatidos novos textos. Durante a temporada de *Black-tie surge* o convite para uma nova peça. Guarnieri, que assumira o compromisso de não abandonar a temática popular, dá vida a “*Gimba, presidente dos valentes*”.

Encomendada pelo empresário Sandro Polônio em comemoração aos dez anos do Teatro Popular de Arte (TPA), a companhia da famosa atriz Maria Della Costa, “*Gimba*” levava aos palcos a malandragem da favela carioca. Em tom de exigência, Guarnieri pondera que a direção deveria ficar sobre a égide de um diretor brasileiro. Ocasão oportuna para o desabrochar do talento do, então novato, Flávio Rangel. No programa da peça, o desejo de chegar ao povo é reafirmado, mas, ciente das dificuldades de acesso a um público de teatro que ainda não existia, Guarnieri pontua que escreve para o “povo do teatro”, entendendo que estes deveriam de ter um compromisso de solidariedade com o povo (Silva, 1998, p. 301).

A estreia se deu em São Paulo no dia 17 de abril de 1959, ficando em cartaz até setembro do mesmo ano, quando seguiria para uma temporada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Logo em seguida, a produção que atingira grande sucesso entre o público, seguia em uma temporada pela Europa (Portugal e França).

O texto de Guarnieri deixa em aberto algumas informações importantes. Sabe-se que a trama é ambientada em uma favela do Rio de Janeiro e nada mais. A ausência de maiores descrições é problemática, pois permite levantar a ideia da favela como um todo homogêneo³. O período histórico é igualmente impreciso, a única pista lançada na narrativa é que se passa durante o governo de Getúlio Vargas.

Já no palco, a montagem é grandiloquente, diferente da anterior produção no Arena. O espetáculo trazia ao palco italiano cerca de cinquenta participantes, entre atores e bailarinos, no intuito de lançar elementos constitutivos de nossa brasilidade (o samba, o morro, a religiosidade) através da história da personagem Gimba como um típico malandro carioca⁴.

No entanto, é interessante notar que a imagem do malandro Gimba projetada por Guarnieri é multifacetada. Ao mesmo tempo carrega uma simbologia mítica (“o presidente dos valentes”), adota certo desconforto (“valentia tá murchando”, “fama é coisa gostosa, mas no fundo, cá no umbigo, ah”), é solidário com seus pares (“Já imagino? Eu subindo o morro, bolso cheio de dinheiro. Um montão. „Toma gente que tudo é nosso”), e, aparece ainda, como uma ameaça à ordem social, perseguido pelos guardiões da lei (Guarnieri, 1975)⁵.

³ No texto adaptado, tal lacuna persiste. Não sabemos se a trama se desenvolve em uma favela do centro ou da periferia; se sua ocupação foi realizada pelas Unidades de Polícia Pacificadora; também não é possível ter noção de sua extensão, se possui subdivisões.

⁴ Autoria: Gianfrancesco Guarnieri; Direção: Flávio Rangel; Dançarinos: Conjunto Folclórico Teatro Popular Brasileiro de Solano Trindade; Trilha sonora: Jorge Kaszás; Elenco principal/Personagens: Sebastião Campos - Personagem: (Gimba); Maria Della Costa - Personagem: (Guiô); Celeste Lima - Personagem: (Tico); Gianfrancesco Guarnieri - Personagem: (Maõzinha); Ilemá de Castro - Personagem: (Chica Maluca); Oswaldo Louzada - Personagem: (Gabiró); Sadi Cabral - Personagem: (Carlão). Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=474&cd_item=29

⁵ Trechos extraídos da obra "Gimba, presidente dos valentes". GUARNIERI, Gianfrancesco. *Gimba, presidente dos valentes*. Rio de Janeiro: Serviço nacional de teatro, 1973.



Figura 2 Gimba (Sebastião Campos) e Guiô (Maria Della Costa).
 fonte: http://bernardoschmidt.blogspot.com.br/2010_11_01_archive.html

A série de tensões vividas pelo protagonista, as peripécias apresentadas antes mesmo de sua aparição e que auxiliam na construção da imagem mítica da personagem, dialogam com a perspectiva do antropólogo Roberto DaMatta sobre o que seria uma especificidade na construção do esteriótipo do herói nacional. Em suas palavras:

“No Brasil, como em outras sociedades hierarquizantes, o personagem _ de modo inverso _ nunca deve ser o homem comum, aquele que na dramatização representa a si mesmo por meio de uma rotina achatada e desinteressante. Ao contrário, conforme se verifica pelo estudo dos “carnavais” e do “sabe quem está falando?”, o herói deve ser um pouco trágico para ser interessante, com sua vida sendo definida por meio de uma trajetória tortuosa, cheia de peripécias e desmascaramentos” (DaMATTÁ, 1997, p. 257)

Pensar o tipo heróico guarnieriano, segundo a perspectiva pontuada por Roberto da Matta, nos faz pensar a construção de Gimba como ação bastante contraditória: por um lado, Guarnieri tenciona um teatro que procurasse elevar os tipos comuns, o homem cotidiano; por outro, insere na personagem atributos fora-do-comum, o que lhe confere sua especificidade, seu destaque sobre os outros personagens, esses sim cidadãos simples, em sua vida ordinária.

Em apontamentos realizados logo após a encenação de “Gimba”, o crítico Paulo Francis, destaca que uma das maiores fragilidades da arquitetura dramática do gimba guarnieriano se relaciona com o empenho desenfreado em defesa da “gente da favela”, dos injustiçados socialmente. Corroborando com a representação esteriótipada

do "bom malandro" como aquele indivíduo carismático, cheio de ginga, indisciplinado, que tem suas práticas de ilegalidade justificadas pela situação histórica de abandono em relação às instituições democráticas, mas, sobretudo, apostando em sua versão heroica como "a síntese do espírito e da possibilidade de revolta dos oprimidos", Guarnieri pecaria pela "excesso de ambição, falta de vivência dramática e imaturidade intelectual". Dessa maneira, no ímpeto de elevar o seu malandro à condição de salvador da pátria, alguns elementos pontuais das "circunstâncias sociais" que serviriam de liga para o estabelecimento da situação de pobreza da personagem e de seus semelhantes, como o dinheiro, por exemplo, ganhariam pouca projeção na obra⁶.

Contudo, apesar das considerações recaídas sobre o acento romântico que dava um tom pueril à obra, as críticas de Francis foram altamente positivas. Em suas palavras⁷:

"O leitor menos atento pode ter a impressão de que não reagimos bem a Gimba. Seria um engano. A peça nos interessou como poucos textos, brasileiros, até hoje. Não somente a inspiração como o talento de Gianfrancesco Guarnieri estão legitimamente ligados à ideia de teatro social que temos propagado aqui, como os próprios erros do dramaturgo nos mantiveram presos teatralmente ao palco. À exceção de Nelson Rodrigues, cujo estofó é inteiramente outro, não há entre os autores brasileiros nenhum outro com tamanho senso de teatralidade como Guarnieri. Tudo que ele escreve é dinâmica de palavras e de situações. A representação gráfica dos incidentes, os ritmos e cadências de diálogos – tudo é teatro".

O crítico continua, pontuando que o debruçar sobre a montagem, além de possibilitar apontamentos sobre a obra, também repercutiu no sentido de gerar uma avaliação de seu próprio ofício⁸:

"O que o crítico não pode fazer, por certo, é ignorar a substância cultural do dramaturgo com adjetivos laudatórios ou condenatórios, como é praxe entre nós. Ele precisa chocar sua inteligência e convicções com as do dramaturgo, à procura de

⁶ Cf. "**Gimba, presidente dos valentes**". Portal Década de 50. Disponível em http://decadade50.blogspot.com.br/2006/09/gimba-o-presidente-dos-valentes_14.html Acesso em 15 abr. 2012

⁷ Ibid

⁸ Ibid.

um esclarecimento que seja útil a ambos e ao teatro brasileiro em geral. Guarnieri provoca aos críticos brasileiros esse choque".

Outro nome a avaliar positivamente a produção foi Décio de Almeida Prado, um dos principais críticos da história do teatro brasileiro. Se, por um lado, Prado questiona os contornos mitificadores da construção guarnieriana, não apenas em relação às personagens, mas, também ao próprio espaço idealizado da favela como o local "onde o amor, o samba, a compreensão entre os homens e a alegria de viver redimem moralmente a pobreza", por outro, confere à *Gimba* o poder de levá-lo a um estado de encantamento⁹:

"Como se explica, nesse caso, a poderosa força de sedução exercida pela peça, sedução que este crítico não nega e a que ficou sujeito, durante todo o espetáculo, não menos do que os seus entusiasmados companheiros de estreia?".

A recepção mais ácida sem dúvidas foi a de Patrícia Galvão. A perspectiva da produção em pautar o conteúdo do nacional subtraindo qualquer influência estrangeira rendeu a oposição de Pagú. O mal-estar fica claro quando esta pontua os caminhos da arte política de Guarnieri: "com essa coisa de nacionalismo cem por cento que anda por aí deturpando tudo, como se pela primeira vez os brasis se lembrassem de o ser". Do mesmo modo, o público também não foi poupado em sua crítica: "Adorou porque é cretino e não entende nada de teatro". Corroborando as visões de Paulo Francis e Décio de Almeida Prado, registra a imaturidade da obra ao elencar suas construções como "inverossímeis" e "rocambolescas", deficiências que possibilitaram a emergência de uma limitada personagem central, o "criminoso de crimes que não aparecem claramente" (Cf. Silva, Op. cit., p. 303). De forma ácida, Pagú deixa clara uma das tensões marcantes presentes nas formulações a respeito da noção da identidade cultural brasileira. Em um polo, temos uma crítica que acentua a necessidade de valorização do nacional em oposição à dependência cultural estrangeira; em outro,

⁹ Trecho da crítica de Décio de Almeida Prado no site Itaú Cultural. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=474&cd_item=28 Acesso em 02 jun. 2012

um pensamento que destaca o contato entre culturas como um dos traços característicos de nossa produção cultural¹⁰.

Com nuances distintas, as críticas destinadas a "Gimba" não foram impedimento para o grande sucesso alcançado pelo Teatro Popular de Arte. Muito pelo contrário, fora aclamada não apenas por esse público que, no entendimento de Pagú, "está se enchendo de dinheiro, e pensa obter no teatro de falsificação do morro"¹¹ uma espécie de *mea culpa*, de redenção à sua falta de mobilização pelas causas sociais, como pelo público e crítica estrangeiros, na turnê que dentro de poucos meses seguira pela Europa.

Contudo, as falas acima rememoradas são clarividentes do descompasso entre o engajamento romântico de Guarnieri e o cotidiano das populações pobres do Rio de Janeiro. Tal questão inserida nos dias atuais, onde se faz cada vez mais frequente o movimento dos moradores de morros e favelas em busca do seu próprio lugar de fala, levanta a problemática sobre a legitimidade de falar pelo Outro¹². Sem procurar problematizar tal ponto, nesse momento, ao mesmo tempo, buscando fugir de uma postura anacrônica lançando nos acontecimentos do passado o olhar do presente, importa-nos sublinhar, por um lado, a possibilidade de vislumbrar no movimento realizado, por Guarnieri e pelo TPA, o espírito de uma época, ou seja, a vontade de aliar à prática artística a uma ideia do nacional pautada no purismo de nossas manifestações. E, ainda, como tal exercício caminhava no sentido de gerar um abalo nas tradicionais estruturas da sociedade.

Por outro, o recorte adotado pelo autor em sua dramatização da violência urbana, do código da desordem, tendo no malandro "boa praça" seu suporte principal, remete à crítica de LeGoff à ideia de um "documento-verdade". Não porque a arte ofereça um conhecimento menos profundo, mais poético do que sociológico da organização humana. Há muito tal concepção fora lançada por água abaixo. Mas, por

¹⁰ Para acompanhar tal querela, vale conferir: SANTIAGO, Silvano. O Entre-Lugar do Discurso Latino-Americano. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978; SCWARZ, Roberto. Nacional por Subtração. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

¹¹ Patrícia Galvão *apud* Silva, Op. Cit.

¹² A crítica de Deleuze e Foucault sobre o papel do intelectual como agente da consciência reaparece em Gayatri Spivak inspirando a produção de pensamento sobre as possibilidades de autonomia da fala de personagens subalternizadas. Tendo como norte o processo pelo qual as formulações discursivas procuram potencializar "o sujeito do Ocidente ou o Ocidente como sujeito" (Spivak, 2010, p. 20), Spivak problematiza a incidência de discursos hegemônicos como práticas silenciadoras da fala da mulher subalterna, na obra em questão, da mulher indiana. SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ser o processo de escolha de uma determinada linha uma ação isenta de neutralidade. Uma escolha do que se quer lembrar, em confronto ao que se deseja não tornar pertinente. Fazer falar o malandro não como vítima das circunstâncias, mas, sim como aquele que, por suas habilidades especiais, por suas "marcas de distinção" poderia subverter uma situação de carência, foi uma possibilidade, das muitas disponíveis, como pontua o historiador Jacques LeGoff: "é antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram" (LeGoff, 1990, 472). Em caminho oposto, seguiram Caíque e Lins despindo o malando de sua roupagem heroica, apostando na humanização de Gimba e de seus pares.

2.2 SEGUNDO TEMPO

“A capoeira não vem mais, agora reagimos com a palavra, porque pouca coisa mudou, principalmente para nós”.

Ferréz

A virada dos anos 1960/70 trouxe consigo a regência de práticas estético-políticas a pôr em xeque o sentido do "Comum". Maculado pelo colapso do projeto racionalista moderno e suas metanarrativas norteadoras de futuro, o panorama das artes e do pensamento alargou-se em um heterogêneo campo de percepções, resignificando as noções de "sujeito" e "objeto". Tornava-se cada vez mais difícil subtrair da poética da fala os domínios da existência, dos processos de construção da subjetividade, resultando, assim, em uma crescente inflexão entre arte e política.

Em "Arte universal e minorias: uma nova geografia da história da arte", Hans Belting mapeia esse fluxo no domínio das artes, pontuando a potência do movimento em torno de um novo espaço de enunciação artística que, em contrapartida, denunciava o processo de crise de representação do cânone ocidental-europeu, e, conseqüentemente reivindicava a reescritura dos capítulos de uma história da arte que cada vez mais clamava por múltiplas faces. Em suas palavras:

“A metáfora da imagem e do quadro com a qual a história da arte, como lugar de identidade, se deixa circunscrever é apropriada também para compreender problemas que hoje desempenham um papel importante dentro dessa temática. A

chamada arte universal não se ajusta a esse quadro que foi inventado por determinada cultura, mas não para todas: portanto, ela é adequada apenas a uma cultura que possui uma história comum. Por outro lado, as minorias que pedem a palavra no interior de uma mesma cultura não se sentem representadas corretamente em sua própria cultura, a qual não é percebida por elas no interior de uma história comum". (Belting, 2006, 95).

Gradualmente, o lugar de uma homogênea concepção de "comunidade" fora abalado tanto por artistas, como pelo público, possibilitando a emergência de uma nova agenda norteada pela noção de heterogeneidade. As rígidas divisões a instituir, de cima para baixo, visões de mundo foram rasuradas pela multiplicidade das "experiências corais", para utilizar uma expressão atual e precisa da crítica literária Flora Sussekind. Nesse sentido, a perspectiva de revisão e reconstrução histórica através de vozes não-hegemônicas é eloquente, transcende o cultural. É um ato político na medida em que busca questionar e subverter o *status quo*.

Para o filósofo Gilles Deleuze, a obra de arte, em seu viés revolucionário, não deveria ser entendida como instrumento de comunicação, mas, sim como meio de enfrentamento do estado das coisas. Para o filósofo francês, comunicar seria o mesmo que transmitir informações de uma ordem estabelecida. Em suas palavras:

"Ora, o que é uma informação? Não é nada complicado, todos os sabem: uma informação é um conjunto de palavras de ordem. Quando nos informam, nos dizem o que julgamos que devemos crer. Em outros termos, informar é fazer circular uma palavra de ordem. (...) O que equivale a dizer que a informação é exatamente o sistema de controle". (Deleuze, 1987).

No combate aos sistemas de controle, aos saberes instituídos, aos dispositivos de "biopoder", o ato de criação emergiria como fruto de uma necessidade, de um posicionamento contra algo que perturba, assim, longe de uma roupagem romântica, ligada ao prazer, à espontaneidade. O criador aparece, então, como "vítima da urgência", daquilo que não pode esperar, do que não pode ser adiado. Arte e vida se inter cruzam. O pensamento estético, também é ético, pois, problematiza os valores da existência, das relações que travamos com o mundo, e as possíveis maneiras de agir sobre a realidade de forma transformadora.

Voltando-se para a experiência estético-política em terras brasileiras, a partir de dois dos grandes expoentes da arte de vanguarda das décadas de 1960/70, a saber, Hélio Oiticica e Lygia Clark, Ricardo Basbaum destaca a realização da prática desses artistas em torno da "partilha do sensível", como um fazer no qual implicou no deslocamento da função tradicional expectador/artista, em um embaralhamento que visava a reconstrução do "eu" a partir de um "engajamento radical em suas próprias vidas, vivendo um processo de permanente atualização através da auto-construção, desconstrução e experimentação".¹³

É importante destacar que, as críticas às convenções da arte já se faziam presente desde a primeira metade do século XX, tendo entre as tônicas principais o abalo à passividade do público. Em Bertold Brecht, a modificação desse público acostumado com o envolvimento em uma realidade ilusória, fora alcunhado como "culinário". Retirar o expectador do mergulho no mundo alienante do faz de conta era um dos motes norteadores de sua perspectiva de reinvenção, de revolução.

O recurso ao gênero épico, fora uma das estratégias adotadas pelo teatrólogo alemão em sua intenção de quebra do universo ilusório. A ideia era deixar claro de que aquilo que era feito, era representação, era teatro. De estrutura mais aberta do que o drama clássico, com cenas que não necessariamente precisavam ligar-se em uma perspectiva linear, com saltos temporais e espaciais, o teatro épico de Brecht, colocava o público em uma dimensão diferente. E mais, o recurso ao narrador, aos *songs*, a recursos gráficos (tabuletas, projeções, inscrições, diagramas, *slogans*, etc) corroboravam a tentativa de perda da naturalidade cênica. Por meio do efeito do distanciamento, Brecht procurava uma nova relação entre a plateia e a encenação:

"Distanciar um acontecimento ou um caráter significa antes de tudo retirar do acontecimento ou do caráter aquilo que parece óbvio, o conhecido, o natural, e lançar sobre eles o espanto e a curiosidade". (Brecht *apud* Bornheim. Bornheim, 1992, 243).

Ainda no âmbito do teatro experimental, um dos principais nomes a se dedicar foi o do francês Antonin Artaud. Envolvido em um momento que girava em torno da supressão do "reinado" textual e das pretensões hermenêuticas, Artaud e seus

¹³ Cf. BASBAUM, Ricardo. Clark & Oiticica. In: BRAGA, Paula. *Seguindo fios soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica*. http://www.forumpermanente.org/painel/coletanea_ho/ho_basbaum/view?set_language=pt-br.

exercícios em prol do resgate da corporalidade da palavra, fora fundamentais para a problematização da própria noção de texto. Enquanto conjunto sógnico esse expandiu-se nos lançando nos terrenos da visualidade, do corporal, daquilo que se quer verbalizar.

Desde, pelo menos, a década de 1920, Artaud defensor da polissemia cênica, destinava suas críticas à submissão do teatro ao texto. Por meio de um dedicado trabalho de "reconstrução" do corpo, da respiração, procurava outra cena, guiado pela perspectiva da fratura, de interrupção do clássico esquema representacional. Através desse processo de reapropriação do ser, liberto das pressões sócio-culturais, desenhava sua revolução ético-estética, por um lado, altamente criticado, mas, por outro, influenciando nos rumos não apenas de um novo teatro, mas da própria experiência da arte contemporânea.

Em meio a tais problemáticas que em muito delinearam novas trajetórias ao campo das artes, podemos perceber no circuito literário, desde meados da década de 1990, a emergência de um contra-discurso, de uma fala em oposição ao cânone, à tradição. Os discursos periféricos insurgem enquanto porta-vozes de uma minoria historicamente silenciada, demandando sua colocação no espaço, fora das tradicionais mediações cidade x periferia. Como pontua Ferréz (pseudônimo de Reginaldo Ferreira da Silva) em tom de guerrilha: "não precisamos de sua legitimação, porque não batemos na porta para alguém abrir, nós arrombamos a porta e entramos" (Ferréz, 2005). Dessa forma, tomando de assalto a palavra em sua potência, delineiam os traços de um projeto onde as noções estéticas e políticas se desenvolvem a partir de fronteiras um tanto quanto delicadas.

O processo de adaptação da peça teatral "Gimba, presidente dos valentes" caminha por essa perspectiva, mas reservando determinadas sutilezas. Assim como ocorrido com o texto-original, o novo "Gimba" emergiu após um convite, ou melhor, após um encadeamento de convites. O ator e produtor Silvio Guindane foi convidado para realizar uma apresentação no Festival Internacional de Teatro de Angra dos Reis, o FITA. Guindane optou por levar ao palco a peça de Guarnieri que não havia recebido uma remontagem profissional desde a produção de 1959. Com a ideia em mente, surgiu o convite da direção à Botkay. É curioso que, Caíque não possuía longa trajetória como encenador. Na verdade, apenas em "Boca a Boca" (1996) atuou como responsável pela direção geral. A maior parte de sua atividade teatral foi desempenhada a partir da música. Em uma atuação múltipla, Caíque Botkay participou de mais de cem espetáculos como compositor, diretor musical, diretor cênico, autor, tradutor e

instrumentista e produtor. Recebeu os prêmios Shell em 2004 e 2005, pelas músicas “Bodas de Sangue” (2004) e “Auto do Ururau” (2005), Molière (especial) em 1979, pelo conjunto de trabalhos, entre outros. De seus trabalhos recentes em teatro, ganham destaque: “A Pena e a Lei” (texto de Ariano Suassuna, direção de Ilo Krugli) e “Bodas de Sangue” (texto de Garcia Lorca, direção de Amir Haddad)¹⁴

Em entrevista concedida em julho de 2012, Botkay, pontua uma exigência ao aceitar o desafio de remontar a peça, passados mais de cinquenta anos da versão original, a saber: "era preciso adaptá-la, com um olhar atual, visto de dentro, pois senão seria um museu"¹⁵. O convite destinado ao escritor carioca Paulo Lins era, assim, portador de uma motivação clara: aproximar a obra guarnieriana dos aspectos peculiares de uma nova realidade urbana. Ex-morador do conjunto habitacional Cidade de Deus, Lins traria a articulação entre o real e o ficcional como uma de suas estratégias literárias. Aliando suas vivências como um ex-favelado às de Caíque que, se não chegou a residir, também não era totalmente alheio àquele universo, cultivando amizades com moradores de morros ou favelas, o novo “Gimba” começava a receber novos contornos.

Segundo a teórica canadense Linda Hutcheon, a prática da adaptação sugere um efeito de “transcodificação”, ou seja, uma operação que insere a obra numa dinâmica de transposição de códigos (Hutcheon, 2011). No presente caso, os novos autores optaram pela permanência da estrutura narrativa (texto teatral), operando o rearranjo no plano contextual, formatando, assim, a linha interpretativa. A recaracterização dos signos da favela proposta instaura uma especificidade. Não apenas a inscreve em uma temporalidade e em uma geografia que lhe são próprias, como no mesmo quadro tempo-espacial, alargando ainda mais o termo, evoca suas peculiaridades.

O nome do carioca Paulo Lins, mesmo esquivando-se da catalogação “marginal”, não foge ao compromisso de falar sobre um universo que lhe é familiar, o da “neofavela”¹⁶. Ex-morador do conjunto habitacional Cidade de Deus, a atuação do

¹⁴ As fontes consultadas para obtenção de maiores informações sobre a trajetória artística e pessoal de Caíque Botkay foram documentos sem publicação, disponibilizados pelo próprio autor.

¹⁵ Botkay, C. Entrevista concedida em julho de 2012.

¹⁶ Em entrevista ao jornal “O Estado de São Paulo” concedida em 18/10/09, Paulo Lins relata o que denomina “neofavela”: “Neofavela é o novo gueto, o gueto oficial. Chamo todos os conjuntos habitacionais de neofavela. Chamo a Cidade de Deus de neofavela. No Rio, mais que abrigar os flagelados de 1966, 1968, essas áreas foram pensadas para “limpar” a zona sul como se fez em São Paulo, onde os indesejáveis foram levados do centro para a periferia. Construíram e constroem apartamentos horríveis bem longe e largam aquele monte de pobre junto. Aí o Estado - a sociedade também, porque tudo o que o Estado faz é porque a sociedade permite - coloca armas e drogas na neofavela. Some-se a

escritor carioca na adaptação de “Gimba” é expediente substancial no trato da situação conflitante entre as expectativas do "texto-fonte" com o atual local de chegada. Com efeito, fora justamente a visão mais próxima da favela, antes "área proibida", o elemento de projeção de Paulo Lins.

Lins teve uma trajetória um tanto quanto singular. Se como morador de comunidade vivenciou com proximidade o universo do comércio varejista de drogas, da marginalidade, da pobreza, por outro, enquanto estudante acadêmico tomou posse de outro repertório, o do saber da letra de forma. Articulando as duas formas de conhecimento, surge no espaço da universidade, a possibilidade de dramatizar sua visão da comunidade em que cresceu.

Antes da experiência universitária, já frequentava o mundo das letras, participando de eventos de poesia na Cidade de Deus, mas, foi, com efeito, através da academia que teve a possibilidade de falar de seu universo não apenas para seus pares. A obra "Cidade de Deus" demorou anos para ser concluída, sobretudo, por conta das inconstâncias da vida de um universitário da periferia, mas foi aclamada pela crítica quando de seu lançamento.

Sua estética em muito se aproxima à perspectiva do "choque do real", proposto por Beatriz Jaguaribe. Partindo do conceito de "efeito do real" de Roland Barthes como recurso para reforçar o viés de verossimilhança de uma obra ficcional, recorrendo ao "detalhe da ambientação, do fluxo da consciência ou de quaisquer outros meios narrativos" (Jaguaribe, 2007).

A favela contemporânea, palco da narrativa de “Gimba”, é distinta da escrita nos anos cinquenta, sobretudo, esta favela vista/falada de "dentro". A recharacterização dos signos da favela proposta por Botkay/Lins instaura uma especificidade. Não apenas a inscreve em uma temporalidade e em uma geografia que lhe são próprias, como no mesmo quadro tempo-espacial, alargando ainda mais o termo, evoca suas peculiaridades.

De tendência desmistificadora, a nova narrativa da favela passa a ter como norte o universo da criminalidade, com o tráfico de drogas, com a cultura do medo e da violência. A roupagem sugerida pelos autores, fugindo à estética idealista guarnieriana, procura restaurar, em seu entendimento, o equilíbrio comunicativo com um novo lugar de chegada, sobretudo, a partir de uma ótica íntima com o "real".

Assim como no romance "Cidade de Deus", a adaptação de Gimba traz a estética da violência como imagem marcante do cotidiano da "neofavela". O submundo do tráfico de entorpecentes, do crime e da sexualidade aparecem assim como recurso na tentativa de acentuar criticamente o grau de "realidade" da narrativa periférica. A figura romantizada do mito redentor, do herói que pela via do sacrifício procurava libertar sua comunidade da opressão, é substituída pelo indivíduo que faz alianças com a milícia policial. Podemos tomar como exemplo uma das passagens da adaptação quando em diálogo com a "autoridade", Gimba negocia sua fuga da favela:

"Calma, tranquilidade. Calma que vai parar os assalto, to dizendo. Mas, só saio daqui quando chegar meus documentos, quebra essa pra mim, manda os verme voltá. Eu dobro o arrego, te mando 600 mil. Invade outra favela aí".
(Botkay/Lins, S/d)

Ao mesmo tempo em que a produção de Paulo Lins se afasta do rótulo da "autoficção", não é tarefa das mais difíceis sermos levados pela sensação de aproximação entre um suposto teor de veracidade desta e de outras situações trazidas na obra e o cotidiano de um (ex)morador dos morros cariocas. Tendo conhecimento da história do escritor, pensar sobre um possível grau documental na sua prática discursiva parece ainda mais inevitável. Como pontua Jaguaribe, o discurso da literatura periférica nos insere não apenas em uma "zona fronteira" entre experiências vividas e sua representação ficcional, como também acentua através da ótica testemunhal uma espécie de "pedagogia do real". Os cenários da turbulenta vida urbana se tornam mais próximos, passamos a conhecer mais e melhor. Mas, vale notar que o investimento na cultura do crime, do medo, também são pode soar como forma de denúncia social.

Entre os outros elementos trazidos por Botkay e Lins à adaptação valem destaque as relações com as "igrejas oportunistas", com prostituição, o contato com um mundo cada vez mais globalizado. Tais referenciais procuram trazer à tona o desenvolvimento de novas formas a imperar entre o morador da favela e a cidade (dentro e fora do asfalto). Não apenas o estreitamento das fronteiras geográficas possibilitam novas posturas (no presente caso, o protagonista altera a rota de fuga do interior do país para Miami), como o recurso a aparatos tecnológicos antes distantes daquele ambiente passam a ser rotineiros ou, ao menos, almejados. Nessa trama tumultuada, como diria Ferréz, "ninguém é inocente" (Ferréz, 2006).

3 O PERIGO MORA É AQUI

"A sociedade sem delinquência foi um sonho do século XVIII que depois acabou. A delinquência era por demais útil para que se pudesse sonhar com algo tão tolo e perigoso como uma sociedade sem delinquência. Sem delinquência não há polícia. O que torna a presença policial, o controle policial tolerável pela população se não o medo do delinquente?"

Michel Foucault

“Mãozinha vai acabá mal!”. A advertência da personagem Rui sobre a nefasta perspectiva de futuro do bandido “mãozinha” toca diretamente em um dos problemas que mais afeta a sociedade brasileira: a alta taxa de homicídios de jovens negros, pobres, residentes nos bairros mais humildes e/ou nas periferias das grandes cidades do país. Situação alarmante que tem alimentado intensos debates. Nas manchetes de jornais, nas reportagens televisas, no cinema, na literatura, nas mesas de jantar, a temática da violência urbana e as possíveis formas de seu controle, faz-se ordem do dia, transcendendo, assim, os limites entre os espaços público e privado. Graduada em tons frios, a discussão perpassa, em geral, por questões de ética ou do espírito, ora produzindo discursos sobre uma má índole inata, ora culpabilizando a sociedade como produtora da marginalidade. Apesar das discussões, essas sim um tanto quanto calorosas, tal ponto permanece distante de um ponto de convergência. Nem aqueles que lançam suas críticas às desigualdades da sociedade, nem os que responsabilizam o indivíduo, conseguem aproximar-se da resolução dessa querela. O contemporâneo insiste em nos ensinar: ele não suporta nem o unilateral, nem o dual.

Em “Gimba, presidente dos valentes” quando a ação dramática tem por objetivo tencionar os impasses de um destino marcado pela inserção no universo do crime, personagens múltiplas ganham visibilidade: a própria personagem-título representada pelo malandro Gimba; Mãozinha, o bandido sem glamour; Tico, o futuro sucessor de Gimba e, a partir da adaptação de Botkay/Lins, a personagem chamada de Autoridade, policial corrupto que ao mesmo tempo em que se mobiliza em extorquir aqueles entendidos socialmente como indivíduos fora dos padrões de bom comportamento, também procura construir através da imprensa a imagem de protetores dos estimados valores sociais.

No presente capítulo, seguindo o movimento de desacomodar a centralidade de Gimba, procuramos alimentar a reflexão sobre as representações do crime a partir desses três perfis: o daquele que tem em mãos o poder de reprimir, o do criminoso sem passado e, por fim, o do criminoso em formação. Nesse quadro, a antiga imagem de Têmis, a deusa grega da Justiça com seus olhos vendados e balança em mãos, possibilita distintas indagações. O que seria Justiça social hoje? Por que para alguns é destinado o local da invisibilidade e para outros são concedidos uma série de privilégios demonstrando o desequilíbrio da balança de direitos? Por que seus olhos se mantêm cerrados diante de tantas arbitrariedades?

3.1 SEGURA A INVASÃO

"Porque é que, pelo menos até hoje, uma política da vida, ameaça sempre transformar-se numa obra de morte?"

Roberto Esposito

Procurando penetrar nas ações e estratégias que atualmente revestem as investidas de poder sobre a vida humana, o filósofo italiano Roberto Esposito, a partir de uma interessante aproximação entre filosofia e biologia, lança mão do “paradigma imunitário” para discorrer sobre o processo que visa tornar alguns indivíduos dispensáveis ao jogo social, ao registrar que esses apresentam perigo para o correto funcionamento da comunidade (Esposito, 2010). Promovendo um reencontro com o arcabouço da tradição contratualista hobbesiana, mas, em especial, mantendo um diálogo estreito com a filosofia política de Michel Foucault e a noção de biopolítica, o italiano em sua empreitada enriquece a discussão a respeito dos mecanismos que, paradoxalmente, procuram garantir a proteção da vida de alguns e legitimam o poder sobre a morte de outros.

É interessante observar que as considerações de Esposito emergem enquanto legado e, ao mesmo tempo, como crítica, em uma dinâmica que se realiza como tentativa de atualização do conceito de "biopolítica" resgatado pelo francês Michel Foucault.

É notório o grau de inquietude, de incômodo do filósofo italiano frente à complexidade e ao paradoxismo que constituem os camuflados tentáculos de um

sistema de poder que passou a se instalar para além das relações objetivas do homem, entrando assim nos domínios do corpo e da mente. No prefácio da obra "*Bios: biopolítica e filosofia*", Alexandre Franco de Sá elenca duas problemáticas principais que marcam o desconforto de Esposito frente ao conceito de biopolítica tratado por Foucault, a saber: (i) "A natureza da passagem entre o exercício do poder como poder soberano, por um lado, e, aquilo a que Foucault chamara de "biopoder" ou um "poder biopolítico", por outro e (ii) "a ambiguidade com que esse trânsito é avaliado". Com efeito, o registro foucaultiano de uma mudança de estratégias no seio do sistema de poder a agir "*no* corpo social e não *sobre* o corpo social"¹⁷ (Foucault, 1979, p. 131), indica para Esposito essa nova faceta da experiência moderna que dispensa a figura do soberano para encarnar "formas mais sutis, mas também mais poderosas do exercício do poder"(Esposito, op. cit., p. 70). Pensar o poder não apenas como uma força vertical, que vem de cima, mas também como uma força que sutilmente invade as esferas mais cotidianas.

O conceito de "imunidade" é trazido à tona, então, no sentido de buscar uma chave interpretativa a esse fenômeno de passagem de um poder de intervenção naquilo que abalaria a ordem social, no qual o direito decisório sobre a vida e a morte que se concentraria na figura do soberano passa para esse novo entendimento a se dar "em nome da existência de todos (...) em nome da necessidade de viver" (Foucault, 1985, p. 129). Os dispositivos de poder estariam, assim, a favor da produção da vida da coletividade. Dessa forma, uma série de estratégias de gerência da vida (controle disciplinar sobre o corpo, sobre os nascimentos, sobre as condições de vida, entre outros) se verticalizaria sobre os indivíduos. Domínio anatômico, biológico, individual e social, enfim, toda uma série de estratégias a facilitar a forma de governo sobre os homens.

Nesse quadro, a noção de imunidade vem a fazer frente à ideia de "Comum" e, ao mesmo tempo, a acentuar o sentido de biologização da política. Para Esposito, o termo traz um acento negativo, pois, faz referência a algo que prejudica o sentido de comunidade enquanto todo, como uma espécie de vírus, uma doença, como aquilo que deve ser evitado para o sucesso do bom funcionamento do organismo. Tornar "imune", assim como no dicionário médico, simbolizaria "defender-se de uma agressão", eliminar, separar o que se revela como ameaça. E, o mais interessante nesse percurso,

¹⁷ Grifos do autor

ainda de acordo com a metáfora médica, é o fato de usar o que faz mal para atacar o próprio mal, como um antídoto produzido do próprio veneno. Ou, seja, através do que é estranho ao sentido do comum, combater a diferença, o Outro (Esposito, op. cit.).

...

"As UPPs representam a consolidação do pacto entre a Polícia Militar e o povo, para quem devemos destinar o melhor de nossos esforços. Significa muito mais do que o resgate da esperança e da cidadania: a UPP simboliza todo o apreço que devemos ter pela vida humana."
Coronel Frederico Caldas (Coordenador de Polícia Pacificadora)

Tendo em mente o conceito de "imunidade" desenvolvido por Roberto Esposito, o olhar a ser lançado sobre os mecanismos de controle e produção de "cura" sugere atenção especial. Uma das recentes estratégias que vem ocupando lugar de destaque no âmago da sociedade carioca foi a inserção das famosas Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) "em uma ou mais comunidades, numa região urbana que tem sua área definida por lei" (Andrada, 2013). Desde o ano de 2008, as UPPs entraram não apenas no cotidiano, mas também no imaginário da população do Rio de Janeiro trazendo distintas percepções sobre a noção de segurança.

O discurso de Estado procura justificar a presença das unidades de policiamento nas favelas por meio da ideia de aproximação, de parceria, entre a sociedade civil e a Polícia Militar no intuito de garantir a segurança da população, a redução da criminalidade, a "preservação da vida e liberdade dos moradores"¹⁸ das áreas em questão. Para atingir tal fim, a potência das UPPs, inspirada nas práticas de Segurança Pública realizadas na Colômbia, direciona-se, em especial, à eliminação do tráfico de drogas nas favelas cariocas. Aliás, se é possível identificar um "vírus" que afetaria o bom funcionamento da ordem social, a cara mais contundente da "delinquência" foucaultiana, esse seria o traficante de drogas.

No entanto, ao mesmo tempo em que o crescente policiamento realizado nas

¹⁸ É interessante observar que no site oficial das Unidades de Polícia Pacificadora não há registros da expressão "favela" no apontamento das localidades onde foram instaladas as UPPs. Em substituição é utilizada a expressão "comunidade". Na seção "O que é?", por exemplo, o termo "comunidade" soma 15 (quinze) aparições. Cf. http://www.upprj.com/index.php/o_que_e_upp

áreas "perigosas" anima, com certo fomento da mídia, os anseios de proteção, por outro, deixa em aberto uma série de lacunas. Em primeiro lugar, cabe o cuidado de ir além das estratégias de propaganda do Estado. É notório não apenas o abismo que separa os espaços asfalto x favela, como a vinculação dos sistemas de mediação a uma imagem distante, metamorfoseada, a fim de dar voz a determinados discursos. Nesse sentido, enquanto linha de fuga, merece destaque a enunciação periférica, marginal, tanto no sentido daqueles que de fato estão à margem do sistema como daqueles que procuram entender o estar à margem.

No artigo "Reflexões sobre as UPPs e a fragmentação do tecido sociopolítico-espacial na cidade do Rio de Janeiro", de Anderson Andrada, o papel das UPPs é colocado em xeque. Para o autor, é importante não deixar de perceber que não apenas o movimento de pensadores das mais variadas linhas sobre essa experiência ainda recente é bastante conflituoso, como também a sensibilidade dos próprios moradores de regiões ocupadas é imersa em uma zona dúbia. Segundo pesquisa da Fundação Getúlio Vargas, realizada no ano de 2009, com moradores de Dona Marta e da Cidade de Deus, 97% e 95% respectivamente, responderam positivamente à instalação das unidades de polícia nas localidades. Ao mesmo tempo em que a aceitação chega próxima à unanimidade, o depoimento do líder comunitário Zé Maria, dez meses passados da implantação da UPP no Morro Santa Marta, traz uma visão não tão positiva, inserindo dúvidas sobre o legado de uma liberdade pautada na repressão. Cabe a transcrição:

"No final de agosto os moradores do Santa Marta foram surpreendidos, pelos jornais e televisões, com a notícia de instalação de nove câmeras em diferentes pontos da favela. O medo de ser mal interpretada imobilizou a comunidade.

Muita gente da rua e algumas pessoas do morro, por motivos e razões diferentes, aplaudem esta ideia. No entanto: se somos uma favela pacificada, porque continuam nos tratando como perigosos? Muros, três postos de polícia, 120 soldados, câmeras – será que não está havendo um exagero? Quando é que seremos tratados como cidadãos fora de qualquer suspeita?...

Quando é que os moradores serão ouvidos sobre os destinos dessa comunidade? Precisamos discutir e refletir sobre isso coletivamente.

O medo está paralisando a comunidade e impedindo-a de se manifestar criticamente. Mas somente o exercício dos nossos direitos é que vai

garantir a nossa liberdade. “Paz sem voz é medo”
(Zé Maria *apud* Andrada, 2013).

Questionado sobre a preferência entre a presença policial ou a de traficantes em Dona Marta, o rapper Fiell, morador da favela, declara: “(...) eu não prefiro nenhum. Não precisamos nem do tráfico nem da polícia. O tráfico é uma força e a polícia é outra, mas as pessoas não entendem que podem viver sem os dois” (Mattar et al., 2010, p. 80). O desconforto com a presença policial nas comunidades é facilmente compreendido se levarmos em conta as operações desastrosas cometidas por policiais vinculados às UPPs em tempos recentes como as que levaram à morte moradores de áreas pobres do Rio de Janeiro. Casos como o da auxiliar de serviços gerais Cláudia, do dançarino DG, do ajudante de pedreiro Amarildo geraram grande comoção e ondas de protestos contra o abuso de autoridade e a violência da corporação policial. Movimentos de ordem repressora alterando o cenário urbano, instaurando formas de comportamento, combatendo resistências. “Não ande por aí!”, “O que você está fazendo?”, “Parado!”, ordens que até mesmo quando silenciosas são exaladas pelo corpo-polícia. “Coreopolícia”, como precisamente sugere André Lepecki, para designar um “sistema de presença e vetor de forças que determinam, orientam e contêm movimentos e danças que se atrevem mesmo que provisoriamente e por via de seus comportamentos inusitados, a mudar o lugar onde as coisas se dão” (Lepecki, 2011, p. 53).

Com efeito, o discurso sobre as "comunidades pacificadas" apresenta visões fragmentadas em torno de um sistema de controle que vem de cima. Imperativa, assim, faz-se a adição das múltiplas vozes envolvidas nesse processo quando a proposta é uma reflexão cunhada na proximidade e não na superficialidade de uma verdade que nos é lançada a partir de mecanismos de abafamento, tão usual em nossa história, a sintonizar nossos sentidos, invadir geografias e subjetividades. O "mais forte" sempre a eleger as faces do perigo.

No conto "Solar dos Príncipes", o escritor pernambucano Marcelino Freire nos traz uma interessante visão sobre as fronteiras que delimitam as zonas de segurança no espaço-social e os quem tem legitimidade para atravessá-las (Freire, 2005). Tomando como pano de fundo o desejo de jovens favelados em trazer para seus pares, a partir da experiência do cinema, um pouco do cotidiano da vida da classe média, assim, como o inverso tem se tornado lugar comum na produção audiovisual brasileira, Freire aborda as contradições de um movimento de recurso à periferia enquanto objeto, mas não como

sujeito. Ao agente policial, a tarefa de impedir infrações daqueles que não deveriam estar ali. Ao homem preto e pobre o tradicional espaço longe da visão, da audição, da fala.

Esse afastamento do campo sensitivo nos remete a outro ponto nevrálgico das Unidades Pacificadoras que é praticamente eclipsado em suas práticas afirmativas. Qual o tratamento destinado a esses indivíduos-alvo das UPPs? Por que essa informação não recebe destaque similar? É do conhecimento geral o fato do sistema carcerário, fim (pen)último, estar longe de integrar um campo de positividade. Ambientes inóspitos, insalubres, superlotados, que a cada dia parecem corroborar a estratégia política que circunda o sistema prisional alardeada por Foucault:

"O problema então não era ensinar-lhes alguma coisa, mas ao contrário, não lhes ensinar nada para se estar bem seguro de que nada poderão fazer saindo da prisão. O caráter de inutilidade do trabalho penal que estpa no começo ligado a um processo preciso, serve agora a uma outra estratégia". (Foucault, 1979, p. 134)

Controle, isolamento, eliminação. A equação que em muito se assemelha aos livros ou filmes de ficção científica, problematiza os caminhos de uma suposta ideia de homogeneização sociocultural. Enquanto a sentença do "bom para todos" estampa os panfletos de programas institucionais, sua efetivação parece cada vez mais restrita a poucos.

...

"Tudo era alegria, quando de repente alguém
avistou duas luzes incandescentes, representando o
bem e o mal
O azul que é o céu, o vermelho a cor do cristal
Protegidos por suas espadas que cospem o fogo
mortal
Eles fazem perguntas, destroem o ego de quem
está perto
Corra se puder, esconda-se se for esperto
E ao ver eles agirem com tanta coragem e
determinação ficamos nos perguntando ao vermos
as notícias na televisão
Cavaleiros azuis aonde estão vocês
Quando os verdadeiros marginais
Matam inocentes nas barbas da lei".

Cavaleiros azuis - natiruts

A violência retratada na adaptação de Gimba inicia-se de forma simbólica. Na primeira cena do segundo ato, a personagem principal trava um diálogo com outra personagem identificada como "Autoridade", em que a ideia da prestação de contas com a sociedade se faz clara através da ação repressora da polícia na favela. No entanto, Botkay/Lins retomam uma questão há muito sabida por boa parte da sociedade brasileira, mas que parece ter sido esquecida nos últimos tempos de UPP: a aliança entre dois grupos aparentemente antagônicos, policiais e bandidos e, cabe lembrar, com um comportamento, no mínimo, capcioso da mídia.

"AUTORIDADE: tá tendo um monte de assalto aí na área, o disque-denúncia tá bombando e a gente tem que dar um cala-boca na imprensa".

A negociação continua, trazendo informações não tão distantes das que acompanhamos, mas que, em geral, nos são repassadas com menor riqueza de detalhes, nos plantões de notícia. Na verdade, informações mais precisas são veiculadas quando vão ao ar reportagens especiais, “furos de reportagem”, matérias-denúncia, como se a infração policial/bandidos não fosse da ordem do cotidiano. Em “Cidade Partida” de Zuenir Ventura, o massacre contra moradores da favela de Vigário Geral, aparece como retaliação por conta de acordos rompidos, entre policiais e traficantes (Ventura, 1994). Recentemente, com a instauração na Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro da “CPI das Milícias”, o vocábulo “miliciano” passou a integrar com maior frequência a fala cotidiana, fazendo alusão à ação de grupos formados por políticos e/ou policiais infiltrados em favelas do estado que, camuflados em seus discursos de combate ao tráfico, procuravam obter vantagens financeiras. Em Gimba, a aliança com aquele que deveria tecnicamente deveria ser seu algoz é clara:

"GIMBA: "Calma, tranquilidade. Calma que vai parar os assalto, to dizendo. Mas só saio daqui quando chegar meus documentos, quebra essa pra mim, manda os verme voltá. Eu dobro o arrego, te mando 600 mil. Invade outra favela aí.

"AUTORIDADE: Invade tu que eu dou cobertura, mando umas patamo levar vocês armados pra invadir a favela que você quiser. Aí tu

fica lá".

Mais uma vez, o diálogo entre Gimba e Autoridade se dá em tom de contrato. No entanto, agora com uma atmosfera marcada por tensão diante da dificuldade do malandro em cumprir o que fora acordado:

GIMBA – Fala, autoridade, tudo certinho, pode mandar subir teu avião pra pegar a grana. Mas só deu pra descolar 400tinho, o movimento tava fraco.

AUTORIDADE – Caralho, o bom malandro tem que ser honesto até pra dividir o roubo. Eu tive que adiantar a parte do comando que ia invadir aí. Vou morrer nessa grana. Quer saber? Quem vai morrer nessa é você, Gimba.

GIMBA – E o que que eu faço com a grana?

AUTORIDADE – To mandando um cara aí pegar.

A noção da cura social através da eliminação do elemento degenerador, a justificativa para ação do "poder sobre a morte" daquele que não é próprio da comunidade, do outro, pode ser notada no seguinte trecho:

"AUTORIDADE: Pois falhou numa hora que não podia. Gastei uma grana pra segurar a invasão aí, a imprensa e a televisão já estavam prontas pra subir. A boa família brasileira tá pedindo a tua cabeça na bandeja de prata".

A posição de Autoridade varia como o realizar de um negócio. Se, soa mais vantajoso o acerto com o universo do crime, a transação se desenvolve; por outro lado, quando o acordo passa a ser problemático, rapidamente ocorre a mudança de lado e a combinação transfigura-se para o acerto de contas. Chegando ao clímax, a aliança de Autoridade passa a ser realizada agora com o policial Dunga. Gimba novamente é inserido no posto de infrator da justiça.

AUTORIDADE – Dunga? Sou eu, Autoridade.

DUNGA – Ta precisando de quê, chefia?

AUTORIDADE – Eu que te pergunto: tu ta precisando de quê?

DUNGA - ...

AUTORIDADE – Pode pedir, Silva, pode pedir. O que que você quer?

DUNGA – Quem que o senhor quer que eu passe dessa para uma melhor?

AUTORIDADE – O Gimba, Príncipe dos Valentes.

DUNGA – Mas logo o Gimba, autoridade?

AUTORIDADE – Fica sossegado, Dunga, que a munição que eu ia mandar pra ele, to mandando pra você. Hoje mesmo ta chegando aí umas três patamo carregada. Bota o quadrilhão dentro, teu povo todo, vai lá e sai quebrando. Pode matar família, mulher, criança, quem tu quiser. Arrebenta o Gimba. Pega computador, lepitopi, câmera, celular, tudo, e manda pra mim.

Diferente da favela romantizada, como Guarnieri procurou pôr em cena partindo de um projeto de teatro de cunho social, mas, que acentuava um viés idealizado, Botkay e Lins optaram em oferecer à adaptação o acento no grau de "realidade". Se a consonância com experiências próximas às vividas nos dias de hoje se devem à vivência de Paulo Lins em Cidade de Deus ou a situações presenciadas por Botkay em outras favelas do Rio de Janeiro ou mesmo a informações colhidas em matérias de jornais, reportagens televisivas, estudos de agências de pesquisa ou outras fontes, não sabemos dizer. Lacuna que mais soma do que diminui, pois convida o outro a se aproximar de um universo que, dependendo da ótica, não parece tão distante.

3.2 COM A ARMA

“Geová, Ratinho, Jacaré e China jogavam bilhar no bar do Joaquim e demonstraram espanto quando viram Will andando sossegado na rua de baixo, indo em direção à Cohab do Jânio. Os quatro riram quando viram Burgos passando logo em seguida, vindo como um demônio, bem na moralzinha atrás de Will. Não esperaram para saber o que ia acontecer, largaram os tacos, pagaram a ficha a Joaquim, avisaram para ele fechar o bar e cada um foi para sua casa”.

Ferréz

A tentativa de tradução nas letras da experiência de estar à margem vem solicitando a ativação de outras sensibilidades, não apenas de determinada parte de leitores, não tão próximos da dicção proveniente das periferias urbanas, como também da própria crítica literária. Tal movimento deve-se, entre outras razões, à compreensão de uma mudança significativa na digital do “marginal”¹⁹ que ora tornou-se assunto literário. Quando Faria, Penna e Patrocínio utilizam-se do termo “realismo experiencial” para tratar do fenômeno da produção de literatura brasileira realizada por certos “autores marginais que expressam o cotidiano de territórios periféricos a partir de uma escrita fortemente marcada pelo testemunho e por uma estética que podemos nomear como realista”, mas que em seus registros de realidade, continuam os autores “pouco tem a ver com o que se codificou como realismo literário” (Faria et al, 2015), temos noção de como é delicado o movimento de aproximação crítica dessa produção que versa sobre experiências vividas pelos produtores dessas escritas²⁰.

¹⁹ Diferente do movimento, da década de 1970, conhecido como “Poesia Marginal”, formado, em especial, por universitários de classe-média, a concepção do termo “Literatura Marginal” na atualidade procura remeter ao não-pertencimento dos novos autores aos espaços centrais não apenas da escrita, como também aos tradicionais territórios de sociabilidade. Entre os principais nomes da Poesia Marginal destacam-se Chacal, Paulo Leminski, Cacaso, Ana Cristina Cesar. Já a Literatura Marginal tem como principais referências o escritor Ferréz, Paulo Lins, Sérgio Vaz, Alessandro Buzo, Allan Santos da Rosa. Cf. CAMPEDELLI, Samira Youssef. Poesia Marginal dos anos 70. São Paulo: SCIPIONE, 2002, PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do.

²⁰ O esforço em direção à produção de novos efeitos de realidade na literatura brasileira contemporânea também foi alvo das considerações do crítico literário Karl Erik Schollhammer. Em suas análises Schollhammer diagnostica certa insistência do autor nacional em direção ao realismo que, na atualidade, aparece de forma transformada, assim não no sentido do realismo histórico do século XIX pautado em rigores cientificistas, mas enquanto representação de um real que se faz referencial, ou seja, que parte da noção de experiência, “novo realismo (que) se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora”. Cf. Schollhammer, 2009, p. 54.

Nesse ressignificado processo de criação ficcional, ganha destaque entre as principais temáticas presentes no crescente volume de problematizações sobre a vida nas periferias urbanas, os registros sobre o universo criminal. Para o crítico literário Karl Erik Schollhammer, o fascínio pela cena do crime que se apodera de artistas e escritores remete à tentativa de lidar com o espaço lacunar, com aquilo que escapa (Schollhammer, 2012). Narrar o crime se apresentaria como um exercício de aproximação com algo que não mais existe, mas que ainda assim inquieta o homem, o “crime é um fato da espécie humana, um fato dessa espécie apenas, mas é sobretudo o aspecto secreto, impenetrável escondido” (Bataille *apud* Schollhammer, 2012, p. 36).

Narrar o inenarrável como uma tentativa de tomada de posição diante de coisas que perturbam. “Tomada de posição”, com efeito, apresenta-se como expressão bastante apropriada para designar o deslocamento das escritas da/sobre a periferia. Certamente que a tematização da exclusão não é novidade em nossa produção literária (Fonseca, 1989, Varela, 2005, Ventura, 1994). Não obstante, é possível perceber, nos últimos anos, a emergência de uma nova expressividade que, por meio de distintas dicções, procura ater-se à temática da vida na periferia. Ressignificando as teias que se inter cruzam compondo a complexa malha da experiência de vida nas urbes contemporâneas, tomam como mote as tensões dos espaços marginalizados (favelas, subúrbios) delineando uma especificidade que se revela, menos no deslocamento da tônica narrativa para os cenários urbanos populares, do que na mudança do local de enunciação.

Assim, mais do que falar dos territórios menos visitados pelos projetos de ordem socioeconômica, importa saber "quem fala" sobre os hábitos, costumes, normas, que compõe esses territórios. Em outras palavras, tencionando romper com os tradicionais agenciamentos provenientes que antes imperavam, indivíduos que por muito tempo se viram excluídos do circuito literário, narram sua vivência social, seus hábitos, regras, procurando cada vez mais firmar seu lugar de fala e a sua maneira própria de fazê-lo. Temos, nas palavras do poeta Sérgio Vaz, "uma literatura, com menos crase, menos ponto e vírgula, mas ainda assim literatura" (Sérgio Vaz *apud* Hollanda, 2012, pp. 82-93).

Alterando os contornos das narrativas sobre a cidade, figurando como sujeitos, e não apenas enquanto objeto do conhecimento, esses novos escritores demandam sua colocação no espaço fora das tradicionais mediações cidade x periferia. E, assim como as metrópoles, são barulhentos. Utilizando-se de gírias, de palavrões,

sem grandes preocupações com o padrão culto das regras ortográficas preenchem as páginas com sua revolta por integrarem a massa de anônimos que durante muito tempo permaneceu quase que invisível e inaudível para os projetos de ordem socioeconômica. Como pontua Ferréz: “agora reagimos com a palavra, porque pouca coisa mudou, principalmente para nós” (Ferréz, 2005). Nessa disputa pela afirmação de suas vozes, o que se tentou calar entra em cena.

Mas, quando a adaptação de Gimba realiza-se mesclando um olhar “de dentro” (Lins) e outro “de fora” (Botkay) temos uma instigante questão pela frente: como operar a partir de uma escrita que não respeita contornos ou, melhor, que os embaralha convidando leitores/expectadores para o terreno da dúvida? Não que esses contornos sejam estáveis e facilmente identificáveis. Mais uma vez vale situar a discussão a partir de Faria, Penna e Patrocínio, temos uma literatura que “mescla ficção e testemunho”, sendo o testemunhal um discurso de ordem “perspectivada e não referencial”. Novamente, nos encontramos prostrados diante de um discurso da falta, que não suporta a reconstituição plena, mas memórias que não podem ser apagadas.

Nesse sentido, revisitar o “Gimba, presidente dos valentes” de Guarnieri indica tanto um retorno a uma obra de um célebre autor do teatro nacional como um esforço de colocar-se de forma ativa diante de uma situação desconfortante que marca seu enredo. Tematizar o duro cotidiano dos moradores de favela, com suas carências de recursos, com a estigmatização do favelado, com a perseguição da lei, com suas estratégias de sobrevivência. Forma ativa e inventiva de (re)pensar as experiências de moradores da(s) favela(s) contemporânea(s). Naturalmente, a figura do malandro não poderia ficar de fora, ou melhor, as figuras dos malandros.

Certamente que na personagem Gimba podemos localizar as características mais elementares do malandro brasileiro, em especial, do carioca e mais especificamente do malandro do morro: sambista cheio de ginga, bom de papo, galanteador, sagaz em brigas com sua navalha sempre alerta, indivíduo avesso ao mundo do trabalho procurando sempre uma forma de se dar bem na vida, operando dialeticamente, como pontuado por Cândido, entre a esfera da ordem e da desordem (Cândido, 1970) ou, em caminho análogo, segundo Roberto DaMatta, encarnando em si o “dilema brasileiro”, por um lado, submetido ao mundo das leis e, por outro, como agente do jeitinho, do “olha com quem está falando?”, é aquele que habilmente tenta driblar as adversidades, convertendo-as em vantagens (DaMatta, 1997).

Com efeito, Gimba é uma personagem rica. Enquanto objeto de reflexão a figura do “malandro” carrega em si os elementos necessários para indagações pertinentes como, por exemplo, a que levou Giovanna Dealtrey à tentativa de entendimento do porquê de sua elevação ao patamar de símbolo da cultura carioca, quiçá de símbolo da brasilidade, “vista quase „positivamente””, justamente em um período político em que se procurava sublinhar a figura do trabalhador (Dealtrey, 2009)²¹. Nesse sentido, é preciso lembrar que suavizar o acento de seu protagonismo, não significa eliminar sua potência representativa, mas sim procurar pensar como outras personagens também ligadas ao universo da malandragem nos auxiliam a refletir sobre outros modos do ser malandro, ao mesmo tempo em que trazem à tona delicadas tensões sociais.

Deslocado, nesse momento, de sua função-protagonista, Gimba passa ao exercício de outra posição: como vetor de força em um instrumento de medida, quase como uma espécie de contrapeso, nos ajuda a pensar a heterogeneidade do conceito de malandragem. Lembra que ser malandro possui outros pesos além da base tradicional. Quando se aproxima de Tico, o lado romântico vem à tona. Quando comparado à Mãozinha, podemos perceber no último o reflexo do lado negativo da malandragem, aquele mais ligado à ideia de bandidagem. Não que a atividade criminal esteja desligada de ares sedutores. Basta lembrar o relato do artista plástico Hélio Oiticica sobre o bandido “Cara-de-Cavalo”, para pensarmos na capacidade encantatória de um fora-da-lei que, a partir de suas atitudes, inspira reflexões sobre resistência a um sistema opressor:

“Eu quis homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais. Tal ideia é muito perigosa, mas algo necessário para mim: existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é uma busca de felicidade” (Oiticica *apud* Schollhammer, 2007, p.31)

²¹ Sobre o triunfo da figura do malandro como representante da identidade nacional, apesar de sua recusa ao exercício regular do trabalho, também vale conferir SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto, nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. _____. (Org.). *História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

Se o crime exerce fascínio em Oiticica a ponto de levá-lo não apenas a tecer um depoimento afetivo fomentando a leitura de certo engajamento político na bandidagem, mas, também a elaborar uma instalação artística em homenagem à Carade-cavalo, o B33 Bólide caixa 18, em que sua brutal morte é apresentada de forma crítica, o bandido-mor em “Gimba” não ecoa tamanha altivez. Mãozinha é a representação do infrator sem simpatia, sem brilho, sem ideal. Não se destaca dos demais. É mais um – ou deve ser “menos um”, já que a perspectiva social atua no sentido de eliminá-lo, pela prisão ou pela morte. Posição que em muito se aproxima da personagem do conto “O cobrador” de Rubem Fonseca, onde o malandro não aparece como aquele que, mesmo de forma torta, adequa-se à comunidade. A ausência é marca de sua (sobre)vivência. Nesse estado, “a marginalidade, o crime e a violência são uma condição de existência e identidade, um protesto cego e injustificável que só pode ser entendido como o avesso da perda de legitimidade das instituições sociais e de suas premissas democráticas (Schollhammer, 2007). Como registra Rôssi Alves Gonçalves, a passagem da malandragem para a bandidagem dá-se quando:

“suas atividades vão perdendo a marca marginal: quando o samba começa a ser reconhecido ou quando a capoeira perde a conotação violenta e marginal e se impõe como esporte e dança, o malandro é suportado, embora não ocupe, ainda, um lugar dentro da ordem burguesa. Nesse ponto, o malandro redefine-se: ou assume a ordem, ou vira bandido e vai viver totalmente na ilegalidade”. (Gonçalves, 2011, p. 144)

Mãozinha, como tantos outros, compõe o quadro daqueles que, que tanto na ficção como fora dela, configuram os bandidos sem história. Exemplar, nesse sentido, é o nome de Sandro Barbosa do Nascimento. Sandro alcançou projeção nacional e internacional, ao protagonizar um dos episódios símbolos da violência urbana no cenário carioca, o sequestro do ônibus da linha 174 Central-Gávea, transmitido em tempo real pelas redes de televisão brasileiras. Durante e após o período em que a imagem de Sandro era veiculada pelo televisor, um coro quase que unívoco invocava toda sorte de punições contra aquele sujeito que colocava em risco, e depois veio levar à morte, a vida de pessoas comuns (trabalhadores, estudantes, mães de família) que seguiam seu percurso sem gerar qualquer tipo de transtorno social.

Rapidamente, construiu-se o discurso negativo sobre aquele homem negro, pobre, usuário de drogas, criminoso. Definitivamente, Sandro não estava no lugar certo.

Resgatada pelo olhar cinematográfico de José Padilha, a tumultuada trajetória de Sandro ganhou visibilidade, abrindo espaço de discussão sobre a condição do infrator. Vítima, carrasco ou, por outro lado, seremos nós mesmos um misto de ambos na medida em que compactuamos conscientes ou não com um sistema alicerçado na perspectiva da exclusão? Mais uma vez, o antigo dilema indivíduo/sociedade nos faz lembrar a necessidade de caminhos outros. O trajeto encontrado por Padilha dialoga com as possibilidades instauradas pelo cinema documentário brasileiro contemporâneo que, abrindo-se a uma diversa gama de vozes, afasta-se “daquele formato basicamente etnográfico e sociológico da voz do narrador que coloca uma hipótese que é justificada pelas imagens” (Lucena, 2008, p.16). Em “Ônibus 174”, além do próprio Sandro, cujas falas foram extraídas do evento midiático, também compõem o documentário os depoimentos de reféns de Sandro no sequestro; de policiais envolvidos na operação; da assistente social Yvonne Mello; da tia de Sandro, Mariza e de amigos de Sandro, como o de um bandido encapuzado, companheiro de Sandro no centro de reabilitação, Instituto Padre Severino. De forma impiedosa, o último fala sobre a lógica do universo do crime:

“Tipo assim, polícia quando nós pega, nós não vem não, nós degola, decapita, e deixa eles fudido mesmo, num latão de gasolina, de diesel, deixa fudido, vira cinza, tá entendendo? Pena? Pena? Se não falar onde tá o ouro, o dinheiro e as pedras preciosas eu jogo é álcool em cima. Não fala, não, pra ver se não te incendeia. Vira é tocha, pô! Tá brincando com nós? Lembra aquele assalto em Santa Teresa que puseram, que tacaram gasolina, tacaram álcool em cima da velhinha, mas aí rodaram? Ali é só cria. É tudo cria comigo”. (Ônibus 174, 2002, depoimento de companheiro de Sandro).



Figura 3 – colega de Sandro no Instituto Padre Severino, apresentado no documentário de José Padilha
Fonte: PADILHA, José. *Ônibus 174*, 2002

A sequência de eventos traumáticos que marcam a vida de Sandro (o brutal assassinato da mãe, a chacina da Candelária, o envolvimento com drogas, as repressões por parte de agentes da ordem) indica que a violência não apenas parte dele como esta também age sobre Sandro, colocando em questão a imagem de criminoso brutal veiculada pela mídia. Certamente que, enquanto discurso fabulatório, o cinema documentário também possui limites, não se trata de uma indicação da verdade. Tanto o desenvolvimento da narrativa de Padilha, como os depoimentos apresentados na película são formas parciais de relato. Como registra Eduardo Coutinho, um dos principais documentaristas brasileiros: “o papel da arte em geral, e do documentário, é fazer novas perguntas, não é dar resposta nenhuma!” (Coutinho, 2008).

Assim como se deu com Sandro Nascimento, a trajetória de Mãozinha é lacunar. Sem nenhuma memória, a personagem é invocada como crítica mais contundente à vadiagem. Talvez mesmo porque seja Mãozinha quem melhor sublinhe o imaginário da favela como espaço de exclusão. Avesso às expectativas dos moradores do mesmo morro que enxergam no trabalho o caminho para um futuro melhor, Mãozinha torna-se alvo de avaliações negativas:

Tico – É. Mas eu não gosto de trabalhá, não.

Rui – Mas precisa.

Tico – Precisé, precisa, mas não é bom.

Rui – A gente acaba gostando...

Tico – Gabiró num gosta. Guiô também não...
Mãozinha vive muito bem sem trabalhá!

Rui – Isso é o Mãozinha. Tu não! Tu tem de se virá!

Tico – Mãozinha se vira muito bem...

Rui – Mãozinha vai acabá mal!

Apesar das expectativas lançadas à inserção no mercado de trabalho como forma de propulsão social, pesquisas recentes denotam a existência de um abismo entre semelhante projeto e a realidade das cidades, em dificuldade para incorporar seus jovens ao mundo do trabalho formal. Problemática que afeta não apenas o Brasil²² e que tem sido observada com bastante preocupação. Para o sociólogo Julio Jacobo Waiselfisz, organizador do “Mapa da violência”, estudo projetado para a Organização dos Estados Ibero-Americanos (OEI), o desemprego, somado à carência de benefícios socioculturais, atua como forma de acentuar a violência entre os jovens pobres em situação de vulnerabilidade social (Waiselfisz, 2014).

Como lembra Waiselfisz, esses jovens “não estudam porque as famílias não têm condições de mandar esses jovens à escola, são famílias geralmente pobres de baixo poder aquisitivo, e não trabalham porque não têm estudos”. A possibilidade de ascensão torna-se mais distante. A juventude “nem-nem” (formada por aqueles que nem estudam, nem trabalham) termina sendo alvo de mortes violentas, por meio de milícias, de chacinas, do tráfico (Waiselfisz, 2014). Como sentencia Rui: “vai acabar mal”.

Mas Botkay/Lins reservaram à Mãozinha outro lugar na obra. A personagem faz parte do rol daqueles que após a adaptação tem seu destino alterado. No novo quadro, o bandido afasta-se da atividade criminal, tornando-se ajudante da líder religiosa, Irmã Francisca, a Chica Maluca. Diante da conversão à religião de Chica,

²² Para maiores detalhamentos sobre o desemprego juvenil no globo, conferir levantamento da Organização Internacional do Trabalho Disponível em <http://www.oitbrasil.org.br/sites/default/files/topic/gender/doc/get14integra_1124.pdf>

Mãozinha passa a atender por seu nome de batismo (“Eu já te disse que meu nome é Uandertom”). Não seria sem cabimento apostar, nessa nova fase, até mesmo na perda de sua condição de malandro. Não apenas a malandragem entendida como sinônimo de bandagem, mas aquela artificiosa, cheia de truques. Suas ações passam a buscar a aprovação da líder religiosa. Mudança radical diferente da que se deu com outro personagem de Paulo Lins, o Zé Miúdo do romance “Cidade de Deus”. Enquanto Zé Miúdo era cruel desde a infância e teve sua agressividade acentuada quando deixou de ser o menino Inho tornando-se o implacável Zé Miúdo, Mãozinha passa a dar margem a uma fragilidade que sutilmente já se fazia notar no primeiro ato:

Mãozinha – Tô falando!... O Gimba voltou. Já tá subindo o morro e deve vim direto prá cá...

Gabiró – Deixa de gozação, Mãozinha.

Mãozinha – Sério uai. Tá com medo que ele volte?

Gabiró – Num sei porque.

Carlão – Polícia atrás, na certa.

Mãozinha – Ah! Isso deve tê mesmo. Tão seco atrás do home.

Guiô – Então é melhó tu í sumindo. Eles querem te pegá também. Gimba tem peito prá enfrentá. Tu não.

Mãozinha – Junto de Gimba enfrento qualqué um. Vou avisá o resto do pessoa... Se ele ficá aqui nós vem recebê ele. Vou trazê a turma da escola!

Se Mãozinha está longe de se distinguir dos demais, já que a valentia atributo enaltecido de Gimba, não faz parte de suas características principais, Tico termina sendo a personagem que melhor vai compor o tipo do criminoso perigoso, temido, valente. Mais até do que o próprio Gimba, sua principal fonte de inspiração. Desde o prólogo até sua última aparição quando, ainda criança, assassina Gabiró, personagem responsável pelo extermínio de seu ídolo, Gimba. Diferente de Mãozinha, Tico inspira terror e respeito:

Malandro 3 – Viram o movimento de tira por aí?

Malandro 1 – Ta grande, né?

Malandro 3 – Com o Tico solto por aí, só podia tá.

Malandro 2 – Tão secos atrás do home!

Malandro 1 – Aquele cara é doente, não é não?

Malandro 3 - Lá sei eu...Dele quero é distância!

Malandro 1 – É esquisito o cara. Topei com ele, uma vez, numa festa. Meninote ainda, impõe respeito. Cara infezada, óio de mau!

Malandro 2 – Com esse não quero graça, não!

Malandro 3 – Também quando pegarem ele, matam...

A referência é vaga. O fim em questão, morte ocasionada por homicídio, de bandidos como Tico pode ser gerado por atuação daqueles responsáveis pela segurança pública. Tanto pelos, já referenciados, aliados de milícias, em cumprimento de finalidades estratégico-políticas; tanto por policiais em confronto direto em favelas e áreas pobres dominadas por organizações criminais envolvidas, em especial, com o tráfico de entorpecentes; como por policiais despreparados que chegam nas “quebradas” atirando, colocando em risco a vida de pessoas comuns; ou também por “justiceiros”²³, policiais ou ex-policiais que, tomados por um sentimento de revolta diante de situações consideradas injustas, revestem-se da ideia de que matar bandido, mesmo passando por cima do conjunto de normas legais, o transforma em uma espécie de herói da comunidade²⁴.

É importante lembrar que o conjunto de críticas destinadas às arbitrariedades da ação policial envolve todo um contexto em que a própria Polícia como instituição está conectada. Nesse sentido, Kant de Lima, em análise comparativa

²³ Como lembra Bernardi, a “síndrome do justiceiro” é uma patologia e envolve não apenas indivíduos ligados à instituição policial. Vale lembrar ainda que a síndrome possui distintas nuances (o beligerante; o dono da verdade; o vingador; o revoltado). Segundo definição: “A síndrome do justiceiro é uma patologia comportamental e consiste em um conjunto de sinais e sintomas que resultam em comportamentos e reações pensênicas desequilibrados frente a situações que a consciência percebe como injustas, intra e extrafisicamente”. Disponível em: http://www.oic.org.br/downloads/anaisIsimposio/03_MD1_sindro_justiceiro.pdf Acesso em 28 abr. 2015

²⁴ Nesse sentido, vale conferir entrevista realizada por Rogério Panda para revista Trip. Na matéria intitulada “O Matador”, Panda entrevista um ex-policial civil identificado como Roberto. Matador profissional, Roberto se entende como “um anjo enviado à Terra por Deus”. Disponível em < <http://revistatrip.uol.com.br/49/matador/home.htm>> Acesso em 03 marc. 2015

com o sistema judiciário norte-americano, destaca que o processo de administração de conflitos no Brasil tem como norte a verticalização desde suas bases:

“Já no Brasil, ao contrário, o sistema jurídico não reivindica uma origem „popular“ ou „democrática“. Ao contrário, alega ser o produto de uma reflexão “iluminada”, uma “ciência normativa” que tem por objetivo o controle de uma população sem educação, desorganizada e primitiva. Os modelos jurídicos de controle social, portanto, não tem nem poderiam ter como origem „a vontade do povo“, enquanto reflexo de seu estilo de vida, mas são resultado dessas formulações legais especializadas, legislativa ou judicialmente. Nessas circunstâncias não é difícil compreender que, ao não ser considerada como fórmula ideal a „aplicação da lei pelo povo“, valores legais, quando se aplicam, tendem a ser vistos como constrangimento externos ao comportamento do indivíduo”. (Kant de Lima, 1999, p. 24).

Procurando não reproduzir, em sentido oposto, os mesmos argumentos que procuram culpabilizar os indivíduos desviantes, é preciso ter em mente que as constantes críticas levantadas contras as arbitrariedades policiais não nos devem conduzir ao pensamento da categoria como um todo homogêneo; muito menos podemos esquecer as carências que compõe essa instituição visivelmente em crise. Com problemas orgânico-estruturais, são lançados às ruas, indivíduos com formação precária, com baixos salários, com carência de equipamentos, e, sobretudo, com uma consciência formada em princípios de ações impositiva da ordem, a favor do Estado, contra os cidadãos. Comprando a ideologia da categoria, policiais pretos e pobres acabam por reproduzir a “síndrome do capitão-do-mato”, atacando pretos e pobres como eles, mas sem a distinção da farda e da licença para atuar.

Além da ameaça policial, o confronto com seus próprios pares aparece como perigo à integridade de bandidos como Tico. Enfrentamentos constantes, aliás, em especial, gerados por disputa de territórios, por posições dentro dos grupos criminosos ou como forma de imposição de respeito. Nesse sentido, vale lembrar a potente canção do grupo “Racionais MC’s”, intitulada “Tô ouvindo alguém me chamar”²⁵, que traz o

²⁵ Júlia Almeida destaca a potência do rap como fenômeno importante para pensarmos o cenário musical dos dias atuais, sobretudo, no que se refere à produção realizada em áreas pobres das grandes cidades contemporâneas. No entanto, a música do rap não aparece compondo a trilha de Gimba. Os autores, tanto

relato de um bandido à beira da morte, sobre sua inserção no crime, até sua “saída” - por obra do seu (ex)amigo, ou melhor, do seu (ex)“mano”, Guina.

Nos versos que compõe o rap, o narrador aponta a necessidade de um estado constante de vigília. É preciso se precaver porque há sempre alguém disposto a armar alguma cilada: “Maior que o medo, o que eu tinha era decepção. A traiagem, a pilantragem, a traição. Meus aliado, meus mano, meus parceiro. Querendo me matar por dinheiro” (Racionais MC’s, 1997). No caso, sabemos pela música sobre uma dupla traição. Uma possível, ou construída, que levou Guina para a prisão e gerou a rotulação do narrador como alcagute. A outra que alterou a condição de Guina em relação ao narrador. De responsável por sua iniciação na vida criminoso, para o de comandante de sua execução: “_ Aí mano, o Guina mandou isso aqui pra você”! _ Mas depois do quarto tiro eu não vi mais nada” (Racionais MC’s, *Ibid.*). Apesar da relação de proximidade (“eu tinha mó admiração, ó. Considerava mais do que meu próprio irmão, ó”), não é possível perceber uma zona de confiança a nortear a relação entre criminosos. Em sua tese de doutoramento intitulada “O crime segundo o criminoso: um estudo de relatos sobre a experiência da sujeição criminal”, Carlos Augusto Magalhães identifica nos depoimentos de criminosos presos em estabelecimentos penais da Região Metropolitana de Belo Horizonte/MG, a insistente referência ao tempo passado, momento da malandragem romântica, como um período onde existiam “códigos de condutas vigentes no mundo do crime” (Magalhães, 2006, p. 170) sendo o presente marcado como um tempo de deterioração da confiança. Não é possível vacilar.

Tico termina sendo a personagem na trama que tem a biografia descrita de forma mais detalhada. Não por obra de Botkay/Lins. O próprio Guarnieri já indicara o implacável futuro de Tico. Para os novos autores, coube a tarefa de reafirmar a saga do bandido em formação, de ligar os pontos fornecendo os indícios de uma vida fora-da-lei. Na verdade, a trajetória de Tico é apresentada de forma não-sequencial. Desde o início sabermos que Tico havia se tornado um bandido perigoso. Gradualmente, algumas pistas eram lançadas: (i) sobre seu passado, sabemos que foi abandonado pela família, ficando sob os cuidados de Guiô; (ii) sabemos que inclinação para o crime já se

Guarnieri como Botkay e Lins, deram preferência ao samba. ALMEIDA, Júlia. *Textualidade Contemporâneas: palavra, imagem, cultura*. Vitória: EDUFES, 2012;

esboçava desde pequeno, desde antes do ato inaugural (o assassinato de Gabiró), admirava Mãozinha, e sobretudo, Gimba.

Do presidente dos valentes, tentou herdar a malandragem, o jeito galanteador e a coragem. Ao mesmo tempo, era um moleque com medo de injeção e da misteriosa Chica Maluca. Queria brincar de bolinha de gude, mas era só a feiticeira aparecer para Tico revelar toda sua meninice, correndo em busca da proteção de Guiô, sua mãe adotiva. Com efeito, é uma personagem complexa. Um garoto apavorado que, ao mesmo tempo, não foge de uma boa briga:

TICO – Se manda, Gimba, esses caras vão te matar.

GIMBA – Sem Guiô, não.

TICO – Eu sabia. Então mata eles tudo, mata todo mundo. Quando eles chegá aí, se quiser eu te ajudo.

GIMBA – Fica quieto, muleque, que eu to tentando achar a Guiô aqui.

Por outro, almeja uma vida tranquila com Gimba e Guiô. Projetos de ruptura na trajetória, assim poderia ser como os outros meninos pobres que não tiveram a infância rasurada pelo mundo dos delitos. Como fantasia, como invenção, como sonho de criança aparece a sua fuga:

GIMBA – Sossega, menino, a gente vai pros Esteiti. Vamo te levá pra Disney.

TICO – Quando?

GIMBA – Daqui uns três meis. Entrar com dimenor em outro país é complicado, é coisa séria.

TICO – Firmeza?

GIMBA – Claro, rapá, acabou a pobreza pra nós.

TICO – Fala mais, fala mais, cuméquié lá?

GUIÔ – É, fala aí.

GIMBA – Pra começar lá trabalhador não passa fome. Passou mal chega a ambulância pública em dez minuto.

GUIÔ (SE ENROSCANDO EM GIMBA) – Mais o quê?

GIMBA - Tem casa de rico pra pobre, tem comida de rico pra pobre.

GUIÔ – E tem roupa de bacana pra pobre também?

GIMBA – Só vestido maneiro, jóia pra caralho.

GUIÔ – É mermo?

GIMBA – Lá só tem carrão e negro lá é importante.

TICO – E pra mim, tem o quê mais?

GUIÔ – Tu vai ver o Miquei, rapá.

Reconfiguração de sua existência. Possibilidade de deixar o mundo do crime, antes que se tornasse uma realidade. Fora do morro. Fora das privações. Longe da polícia. Longe das encrencas. Na terra das oportunidades, os “esteites”. Mas não deu tempo. A cena já se encerrava: Tico com arma em punho. Ao seu lado, um corpo no chão.

4 COM A GRAÇA DE DEUS

Os aparelhos de tevê ligados em 09 de janeiro de 2007 alardeavam a prisão do casal de bispos da Igreja Renascer em Cristo, Estevam e Sônia Hernandes. Flagrados tentando entrar em Miami/EUA com uma quantidade de dólares muito superior à quantidade permitida pela lei americana e, ainda por cima, com o numerário escondido em malas e em um fundo falso de uma bíblia, o casal chocou a opinião pública com comportamento tão distante das normas de conduta ditadas por instituições religiosas. Dois anos depois, saiu a condenação pela justiça brasileira. A 6ª Vara Criminal Federal de São Paulo decretou a pena de quatro anos de reclusão por conta do crime de evasão de divisas²⁶. No entanto, o caso dos dólares camuflados, não foi a única demonstração de envolvimento dos fundadores da Renascer em atividades escusas. Muito pelo contrário, os nomes de Estevam e Sônia já foram associados a acusações de estelionato, falsidade ideológica e lavagem de dinheiro.

Notícias que correlacionam congregações neopentecostais a atividades ilegais vão além da Renascer. A Igreja Internacional da Graça de Deus, que já carregava má fama por conta de uma série de irregularidades fiscais, causa espanto ao lançar um cartão de crédito com cobranças de anuidade para angariar fundos para obras missionárias. E mais, a sensação de desconforto aumenta quando a instituição comandada por Romildo Ribeiro Soares (R. R. Soares) passa a oferecer máquinas de cartão de crédito/débito e boletos bancários como opção para recebimento de dízimos. Em seu programa “Show da fé”, R. R. Soares, um dos ícones do televangelismo, ou seja, do uso dos canais de televisão para a transmissão de cultos, deixa clara a frágil linha divisória que separa as práticas da Internacional de atividades empresarias, chegando ao ponto de denominar como patrocinadores aqueles que contribuíam financeiramente com a igreja.

Com a Igreja Mundial do Poder de Deus, uma das igrejas evangélicas de maior projeção nos últimos anos, o quadro não é muito diferente. Através da figura do performático apóstolo²⁷ Valdemiro Santiago de Oliveira, a Mundial do Poder Deus

²⁶ Sobre a divulgação na mídia da condenação do casal, conf: <<http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL1400571-5605.00-JUSTICA+FEDERAL+DE+SP+CONDENA+CASAL+HERNANDES.html>> acesso em 19 mar.2015

²⁷ Em cerimônia comandada pelo bispo Josivaldo Batista, em dezembro de 2006, Valdemiro Santiago foi consagrado apóstolo dentro do universo religioso da IMPD. Imagens do evento estão disponibilizadas no

chama atenção dos aparelhos de Estado em função de um possível envolvimento em esquemas de extração de dinheiro dos fiéis. Mansões, apartamentos de luxo, fazendas em pouco tempo passaram a compor o patrimônio do ex-roceiro Valdemiro Santiago. Quando o assunto é dinheiro, o apóstolo não economiza lágrimas seja para levantar novos fundos monetários de fiéis sensibilizados, seja para escamotear o veloz enriquecimento.

Não obstante, o descrédito quanto aos programas das igrejas neopentecostais parece assumir seu nível mais elevado quando a Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) torna-se objeto. Possivelmente a mais grandiosa das neopentecostais brasileiras, não apenas no que se refere à estrutura monumental dos seus templos, como ao volume de suas posses, a igreja, comandada pelo Bispo Edir Macedo Bezerra, carrega a pecha de exploradora da fé alheia, sendo acusada de se esquivar da pregação do evangelho ao enfatizar em demasia a “teologia da prosperidade”, o que lhe rende críticas até mesmo da parte de outras igrejas evangélicas. Desde o início da década de 1990, a organização religiosa é matéria nos mais diversos jornais, revistas e programas de televisão do país por conta de escândalos envolvendo, sobretudo, o bispo Edir Macedo. As acusações acumuladas pelo bispo vão de fraude fiscal à formação de quadrilha. Ainda assim Edir Macedo consegue sustentar sua influência, tanto com os seguidores da IURD como com personalidades públicas²⁸.

Processos, acusações, escândalos, e até mesmo condenações não somam forças o suficiente para afastar devotos. Muito pelo contrário, apesar de toda nebulosidade que ronda o funcionamento das neopentecostais, a adesão a esses novos cultos continua a crescer vertiginosamente, lançando uma série de interrogações àqueles que se interessam em pensar as tensões das práticas religiosas no mundo social. Tal preocupação foi pontual para Caíque Botkay e Paulo Lins no processo de adaptação da peça “Gimba, presidente dos valentes”. Promovendo um deslocamento no texto original, Botkay/Lins convidaram para o novo texto a problemática das “igrejas aproveitadoras”²⁹, alterando a crença anteriormente trabalhada por Gianfrancesco

canal da Igreja Mundial do Poder de Deus, no site de compartilhamentos *Youtube*. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=Wprer3UIIRg> acesso em 21 marc 2015

²⁸ Em julho de 2014, o evento organizado pela Igreja Universal do Reino de Deus por conta da inauguração da réplica do Templo de Salomão, inspirado na antiga edificação de Jerusalém, localizado na região do Brás, contou com a presença de personagens ilustres da vida pública do país, como o governador de São Paulo Geraldo Alckmin, do prefeito da cidade de São Paulo Fernando Haddad e, inclusive, da presidenta do Brasil, Dilma Rousseff.

²⁹ Em entrevista realizada em 2012, o diretor Caíque Botkay utiliza o termo “Igrejas aproveitadoras” para se referir às atividades das neopentecostais.

Guarnieri, assim direcionando o olhar ao poderio de uma fé balizada pelo mercado. Se em um primeiro momento, as artimanhas da personagem “Chica Maluca” eram envolvidas em um ambiente místico, mágico relacionado às religiões afro-brasileiras, a partir da adaptação, o centro de macumba³⁰ de “Chica Maluca” cede lugar a uma igreja evangélica.

A virada religiosa realizada na adaptação de Gimba é provocadora. Parece solicitar nossa imersão em um ambiente evocado por Umberto Eco a partir de suas considerações sobre a noção de “obra aberta”. Adentrando nos caminhos do inventivo, das possibilidades de intervenção na obra, como uma espécie de *work in progress*, aqui interessa mais o levantamento de questões que problematizem tensões, que indiquem novas maneiras de pensar do que o apontamento de certezas hermenêuticas. Abrem-se distintas possibilidades de leitura.

Desse modo, aceitando o convite em direção a possíveis dobras do texto, pensamos que a virada realizada por Botkay/Lins talvez indique menos o perigo representado por religião x ou y e sim chame atenção para o desenho de uma sociedade que assustadoramente impulsiona em seus habitantes um ímpeto desenfreado pelo “ter” como sinônimo de sucesso, levando à extrapolação de limites da esfera econômica, adentrando em outros domínios como o da fé. “A culpa do crime nunca é da faca” (Galeano, 1993).

Pensar o protestantismo neopentecostal colocado em pauta na adaptação, por uma via que não se encerre na crítica ao conteúdo da pregação, mas também a partir de uma chave que procure observar os procedimentos de arquitetura de saber que essas instituições procuram disseminar, talvez nos possibilite uma crítica ainda mais contundente. Refletir não apenas sobre o que se fala, mas sobre as dinâmicas envolvidas na configuração dessas falas, quais os procedimentos permitem a edificação de um determinado conteúdo e a consequente exclusão de outro. E mais, como essas práticas se dão em determinado momento. As coisas não são por si, e sim são construídas historicamente pela via do confronto de forças. Toda voz é política, até mesmo a “voz de Deus”.

Tomando como referência o universo de pensamento foucaultiano, procuramos pensar como, apesar do exercício de práticas tortuosas, tão críticas

³⁰ Na obra original, Guarnieri não especifica a religião ao qual a personagem Chica Maluca está ligada. O termo “macumbeira” é utilizado pelo autor para através de outros personagens designar algum tipo de atividade religiosa desenvolvida por Chica. O termo não é problematizado na peça.

socialmente, as igrejas neopentecostais conseguem estabelecer seu domínio sobre um número grandioso de fiéis. Para isso tomamos em especial dois dos principais emblemas de sustentação da pregação neopentecostal, a saber, a fala em favor do dinheiro e o discurso contra o demônio. Pastores, bispos, pregadores como Chica, adentram no cotidiano de milhares de pessoas demonstrando que “a Palavra de Jesus tem poder”.

4.1 SOBRE O DINHEIRO

“Mas, o que há, enfim, de tão perigoso no fato de as pessoas falarem e de seus discursos proliferarem indefinidamente? Onde, afinal, está o perigo?”

Foucault

Em “A ordem do discurso”, Foucault coloca em tensão os mecanismos de controle e poder que, de forma velada, se assentam sobre o discurso social. De forma radical, o filósofo pondera que “em toda a sociedade a produção do discurso é simultaneamente controlada, selecionada, organizada e redistribuída” (Foucault, 1996, pp.8-9), possibilitando, dessa forma, a edificação de determinados saberes. Pensando pontualmente a falação evangélica neopentecostal, interessa, no momento, buscar a reflexão sobre como seus representantes submetem determinados enunciados aos princípios de exclusão (a interdição, a oposição razão/loucura e a vontade de verdade) gerando espaços de silêncio e submissão.

Na literatura brasileira contemporânea, o protestantismo evangélico não chega à condição protagonista, o que não significa dizer que o tema não tenha aparecido com certa frequência em nossos textos literários. De rápidas passagens a aparições mais demoradas (Varella, 2005; Lins, 2009; Ferréz, 2013; 2006), a referência, seja às práticas de líderes religiosos ou ao comportamento de fiéis, denota como o tema tem alcance para além do social, atravessando também outros universos, como o das letras. E mais, se pensarmos que uma das principais tendências da produção literária de hoje refere-se às tensões que tocam os espaços periféricos, o tema da evangelização não poderia passar despercebido ou estaríamos negligenciando o imenso alcance que o protestantismo (pentecostal e neopentecostal) exerce sobre as populações pobres urbanas. Um rápido olhar sobre as áreas periféricas seria suficiente para notarmos como a paisagem tem sido afetada pela proliferação de templos religiosos.

A inserção do protestantismo na literatura brasileira não é uníssona. No livro-reportagem de Dráuzio Varella, “Estação Carandiru”, temos acesso a uma das inúmeras facetas que compõe o mosaico desse tipo de experiência religiosa, a saber, a disposição redentora. É sabido que a religiosidade ocupa lugar importante para aqueles que procuram lidar com uma série de disposições desfavoráveis (privações, sofrimentos, doenças); no espaço carcerário, palco da narrativa, tanto a vivência do médico como os depoimentos colhidos de ex-detentos, levaram o autor a pensar o suporte religioso³¹ como uma espécie de “centro de recuperação” (Varella, 2005, p. 22; 95).

Para o detento-personagem “Valente”, a conversão ao credo evangélico tomara ares de cura. Com uma sentença de mais de 130 anos por conta de assaltos e de sete assassinatos confessados, um deles porque “estava sem fazer nada”, fora na igreja que o ex-drogado, sem família reconfigurara o sentido de sua existência. Não sem passar pela reprovação de seus companheiros de cadeia e pela malha fina do grupo religioso do qual passou a pertencer, pois muitos detentos se fingiam de convertidos para escaparem de agressões no presídio. O controle para evitar “atores” era rígido:

“o código de comportamento é severo, a conduta do crente precisa se destacar na massa. Deve largar gírias, mulheres, vestir roupa social, andar de sapato engraxado, perder a ginga, tomar banho e pentear o cabelo. Pessoas amasiadas não podem morar na galeria da Assembleia, apenas os solteiros e os casados legalmente, no papel. Homossexuais são aceitos, porém com uma ressalva: Tem que abandonar a vida pecaminosa e voltar a ser cidadão normal. Valente diz que os estupradores, odiados por todos, para os crentes são pessoas que merecem o perdão do Senhor, porque têm problemas: - Problemas mentais e diabólicos. Iludem-se, no entanto, os que se juntam aos crentes esperando uma vida fácil. São cheios de espinhos os caminhos que conduzem ao Deus, diz o diácono de olhos piedosos: _ A rotina da Igreja na cadeia não dá tempo capcioso. Às oito horas, assim que destrancam as portas, saem todos para a primeira oração, que dura sessenta minutos.

³¹ Em “Estação Carandiru” Varella também faz referência a outras formas de confissão religiosa, mas, deixa claro, ser a Assembleia de Deus a principal catalizadora de fiéis. Segundo Varella “padres, pastores, médiuns, pais de santos e até adoradores de Satanás frequentam o presídio para converter à palavra do Senhor as ovelhas desgarradas”. VARELLA, Op. cit, p. 92

Às nove, começa a Campanha: oito, dez pessoas reunidas nas celas, orando por mais uma hora. Metade da Campanha é oração, quinze minutos são louvores e quinze de Palavra, quando todos falam ao mesmo tempo e as vozes se elevam a Deus. Quem passa pela galeria neste momento tem impressão de estar na torre de Babel, com aquele falatório simultâneo. No final, os irmãos chegam a pingar de suor, afônicos, de tantos elevar-se ao Criador. Depois dessa Campanha, inicia-se outra às dez, na qual um irmão mais velho ministra a Palavra até as onze e meia. Aí é hora do banho, para almoçar e descer depressa, porque das treze às quinze o culto é ao ar livre, para atrair novas vocações. Terminou, é subir rápido porque às quatro é a tranca e os crentes não atribulam os funcionários, por princípio. Trancou, vêm mais orações, louvores e Palavra até as seis e meia. Aí se lavam e jantam. Depois, rezam, estudam a Bíblia ou ministram a Palavra até a hora de dormir. Cedo, porque televisão é proibido, e nas rádios não se admite pagode, samba, rock, nada, apenas as emissoras evangélicas”. (Varella, Op. cit, p. 94)

Se, por um lado, não podemos deixar de pensar que “Estação Carandiru” trata-se de uma obra em que os limites entre o real e o ficcional são muito delicados, por outro, não podemos ignorar que o depoimento de Valente nos traz elementos importantes para pensarmos as práticas proibitivas das igrejas protestantes bem conhecidas em nossas vivências cotidianas. Pelo trecho supracitado, fica clara a percepção de que a conversão ao credo coloca o crente em um campo de limitações. Não se pode falar sobre tudo que se tem vontade, não é permitido ao corpo o exercício pleno de seus desejos. É necessário se silenciar para não ir de encontro ao que “não se admite”. Princípio da interdição, que segundo Foucault, concentra-se, de forma mais clara, nas regiões da sexualidade e da política. (Foucault, 1996).

O enunciado de Valente toca precisamente no processo de moralização do desejo dos fiéis, interiorizando em suas mentes, a partir da ideia do pecado original, uma série de restrições às suas práticas sexuais e afetivas. “É necessário precaver-se de tudo que é obsceno” (Dantas, 2010). A partir desse campo de pensamento, tudo aquilo que se esquivava às regras defendidas pela Igreja passa a ser entendido como desobediência aos princípios de Deus. A libido deve ser controlada; deve-se dar

preferência ao uso de roupas discretas a fim de não despertar o impulso sexual; as relações devem ter fins reprodutivos; não devem ser praticadas fora do matrimônio; relações entre casais do mesmo sexo devem ser condenadas, pois infringem ao preceito de que a união normal deve se dar entre o homem e a mulher. Códigos morais que penetram na vida privada orientando o comportamento dos indivíduos que pretendem ser reconhecidos pela Igreja³².

De modo análogo ao ocorrido em “Estação Carandiru”, no romance “Cidade de Deus” de Paulo Lins, encontramos a alusão à religiosidade evangélica como estratégia de saída de uma vida marcada pela criminalidade. Na verdade, o romance que versa sobre as transformações sociais ocorridas no complexo habitacional, tendo como motor o universo do crime, desde a bandidagem romântica do Trio Ternura até a violência radical representada por Zé Pequeno e seu bando, traz faces distintas da relação com o divino. Durante a primeira parte da obra, a “História de Inferninho”, as personagens Martelo e Tutuca apresentam a dubiedade como a questão do evangelismo é trazida por Lins.

Por um lado, a partir de Martelo, a ideia de conversão ao credo evangélico apresenta-se como possibilidade de redenção após uma vida de desvios, “aceitar Jesus era poder renascer numa mesma vida” (Lins, 2012, p.123). No entanto, ao mesmo tempo em que tornar-se crente ofertaria a Martelo uma vida mais tranquila com um lar, esposa, filhos, emprego, também lhe renderia a substituição de toda sua força de espírito por resignação. Dessa forma, adversidades sofridas pela personagem eram encaradas sem revolta. Ser explorado no trabalho, humilhado por ser “negro, desdentado, semianalfabeto” não afetaria aquele que “tem Jesus no coração” (Lins, op. cit., p. 124). O antigo malandro se tornaria um homem pacato, subserviente.

De outro, Tutuca demarca um posicionamento de conflito com o divino. Em sua percepção juvenil “era o Diabo que sabia das coisas” (Lins, op. cit., p. 26). Alimentando a ambição de obter a liberdade tolhida pelas restrições de um lar evangélico, Tutuca largou a Igreja Assembleia de Deus que frequentava com os pais, rasgou a Bíblia e todos os panfletos religiosos. Queria o carnaval, gostava de samba de partido-alto ideia, do jeito dos malandros, queria “ser bandido para ser temido por todos”. Postura oposta a do pai que passa de cabeça baixa com medo dos “bichos-soltos”.

³² Vale lembrar, ainda segundo Foucault, que o discurso de controle é dinâmico, “não cessa de se modificar” (Foucault, op. cit., p.9). Procurando aumentar o número de fiéis, atualmente, em muitas das igrejas protestantes, a vigilância se faz mais branda, lançando aos indivíduos a escolha sobre como deve se portar a partir dos preceitos religiosos.

Enquanto Martelo representava o encontro com o espírito, Tutuca manifestava o apreço pelo mundo da carne.

Mas, será em Ferréz, que as críticas às recentes igrejas evangélicas assumiram linguagem mais ácida. No conto “Vizinhos”, presente em “Ninguém é inocente em São Paulo” (Ferréz, 2006), a disseminação dos templos evangélicos pela cidade é apresentada como motivo de perturbação. Com seus louvores cotidianos, invadindo o silêncio, alastrando-se pela cidade, independente de qualquer solicitação. A partir de uma personagem perturbada à procura de um pouso tranquilo, Ferréz traz o percurso natural de muitas das congregações evangélicas que começam pequenas e gradualmente vão se espalhando ganhando local de destaque paisagem urbana. “Era um galpão, onde havia se instalado uma igreja evangélica. Cultos somente aos sábados” (Ferréz, op. cit., p.70). Pouco tempo foi necessário para que a igreja demonstrasse seu poderio: “Eles aumentaram a programação e agora além de ensaiarem todos os dias, eles também fazem o culto todos os dias, eu já sei todos os louvores” (Ibid, p.72). Violência sonora e também territorial. Como lidar com uma força que se impõe a despeito de sua vontade? Entre nossos sentidos, a audição impera sua autonomia.

No romance “Capão Pecado”, as práticas das igrejas evangélicas também são apresentadas pela perspectiva da violência, mas de forma ainda mais brutal. Através da personagem Rael, protagonista do romance, o desencanto com o desequilíbrio entre o conteúdo das pregações e as práticas de pastores e de fiéis. Procurando conforto Rael entra em um templo e tenta orar. Ao invés de acolhimento, como um visionário, Rael percebe que naquele bairro, e por que não dizer na vida, “a lei da sobrevivência é regida pelo pecado” (Ferréz, 2013, p. 68):

“Ele viu tudo errado. O pai que degolou o filho em um momento de loucura química, a mãe que fugiu e deixou três filhos, a grande manipulação da mídia que elege e derruba quem quer, a forte pressão psicológica imposta pela família, o preconceito racial, o pastor que em três anos ficou rico, o vereador que se elegeu e não voltou para dar satisfação, o dono de banco que recebe ajuda do governo e tem um helicóptero, os empresários coniventes, covardes, que vivem da miséria alheia, a mulher grávida que vive no quarto de empregada, o senhor que devia estar aposentado e arrasta carroça, concorrendo no trânsito com carros importados que são pilotados por parasitas, o operário da fábrica que subiu de cargo e perdeu a humildade, o motorista armado, o falso artista que

não faz porra nenhuma e é um viado egocêntrico e milionário, o sangue de Zumbi que não é honrado”.
(Ferréz, Ibid.)

Violenta realidade. Violência que também se apresenta, mas dessa vez de forma quase anedótica quando a personagem “Tio Chico” se aproxima de um imenso templo, repleto de pessoas que tomadas pelo êxtase religioso cantavam e dançavam, confundido os sentidos de Chico. Embriagado, a personagem tem dificuldade de compreender os códigos daquele lugar. A violência se materializa em sessões de exorcismo realizadas por pastores à procura de pessoas tomadas pelo Demônio. Tio Chico assustado com tantos gritos desfere um soco em um pastor que o persegue juntamente com outros pastores. A agressão física generaliza-se de vez.

Quando Botkay e Lins trazem para a cena a personagem “Chica Maluca” não temos acesso a nenhuma referência direta sobre a confissão religiosa da personagem, no entanto, algumas pistas são lançadas no interior da obra, auxiliando a construção do imaginário sobre o universo que envolve a líder religiosa. É, sobretudo, por via da personagem Gabiró, arquirrival do protagonista Gimba, que Chica ganha força na trama. Gabiró tem uma meta e para atingi-la procura os serviços de Chica. Em sua primeira tentativa, a personagem ainda é a responsável pelo centro de macumba:

“Gabiró – Eu preciso da senhora D. Chica!

Chica – Precisa de mim? Fala. Fala sempre!

Gabiró – Eu quero que a senhora faça uns despacho pro Gimba. Ele qué levá Guiomá. Ela qué me deixá.

Chica – O nego! O nego traz desgraça... Sempre trouxe. Vem bala. Muita bala. Esse nego sempre traz desgraça!

Gabiró – A senhora faz despacho não faz?

Chica – Pro bem e pro mal! (Aponta o grupo) Esses aí... Esses aí ainda acreditam na velha. O velho se ria... Se ria! Pro bem e pro mal.

Gabiró – Então faz! Coisa certa, prá matá. Os dois. Ela pode í. Pode ir embora. Mas quero vê ela apodrecer. Apodrecer em vida!

Chica (Fita longamente Gabiró. O canto aumenta e as silhuetas no barraco agitam-se furiosamente) – Tu tá ruim menino!

Gabiró – Essa mulhé é o Diabo, Dona Chica!

Chica – Diabo. Hum! Tu não conhece nada, menino... (T) Olha o sol. Nem o sol pode saí.

Gabiró – Faz prá mim, D. Chica. Eu pago!”

Será a partir do segundo ato, que o poder de ação de Irmã Francisca se revelará como uma ligação com o divino que se realiza pela mediação financeira. Essa talvez seja uma das grandes mudanças operadas pela adaptação, inserir o dinheiro como um dos motores da trama, assim como se passa na condução da nossa vida cotidiana. Dessa forma, parece razoável notar que o crescimento do protestantismo neopentecostal não indica um movimento unilateral onde a cúpula protestante investe em prol da conquista de novos adeptos. Remontando à conhecida lei da oferta e da procura, não devemos negligenciar que os movimentos que levam os devotos à procura das igrejas evangélicas, remonta ao encontro de ressonâncias de seus anseios nesses cultos.

O desenvolvimento das relações monetárias na segunda parte da obra, ou seja, a partir da adaptação de Botkay e Lins, torna patente a tentativa dos autores de expor as situações travadas dentro das igrejas que utilizam o dinheiro como mecanismo para obtenção de graças. Tal movimento é conhecido como “Teologia da prosperidade”.

Segundo, Renata Apgaua a “Teologia da prosperidade” é uma crença que procura disseminar a ideia de que “pelo poder da palavra, é possível acabar com os problemas, não só de ordem espiritual, mas também financeira” (Apgaua, 1999, p. 32). Sua origem remete à década de 1940, quando pastores norte-americanos, a partir da interpretação de textos bíblicos procuravam divulgar a ideia de que Deus entregaria bens materiais a seu povo. O caminho para o recebimento das graças estaria na “confissão da „Palavra” em voz alta e „No Nome de Jesus”” (Magalhães, 2012). Ou seja, aos cristãos, que através da confissão positiva reconhecessem a bondade de Deus, o caminho estaria aberto ao enriquecimento. Entre as principais vozes a disseminar a doutrina destacam-se Essek Willian Kenyon (1867–1948) e Kenneth Hagin (1917/2003).

No Brasil, a Teologia da Prosperidade passou a ser divulgada a partir da década de 1980, sendo veiculada, sobretudo, pela Igreja Universal do Reino de Deus. Certamente, é o princípio que mais acirra os ânimos dos críticos das neopentecostais. Apropriando-se da doutrina, muitos pastores procuram levar vantagem do desespero ou

da ingenuidade de muitos fiéis. Em pregações eloquentes, enérgicas e emotivas realizadas nos templos, pelo rádio ou pela televisão, o contato se dá em tom de negociação onde o crente precisa realizar sacrifícios financeiros para obtenção das graças, não é raro a enunciação inflamada realizar-se através de ameaças emocionais. Aquele que não doa (dinheiro, bens) ou o faz abaixo de suas possibilidades, nega para Deus, por isso não merece ser recompensado. Por outro lado, como que procurando livrar-se da pressão do cumprimento do acordo, os sermões procuram tirar de Deus o compromisso do retorno. O crente precisa saber que o que vem de Deus é graça e não direito.

O desespero de Gabiró, roupagem do veemente desejo de conseguir sua benção (livrar-se de Gimba), o impulsiona a levantar, mesmo que de forma ilícita, o dinheiro que seria transformado em oferta a Deus via Irmã Francisca. Nesse ponto, o acordo Gabiró-Irmã Francisca – Divindade mostra uma espécie de reconfiguração da doutrina da Prosperidade quando esta coloca o retorno financeiro como possível contrapartida do dízimo elevado ofertado pelos fiéis. Pensando as práticas religiosas das neopentecostais como um processo dinâmico, Eduardo Paegle pensa como estas se pluralizam, agindo em uma espécie de “McDonaldização da fé”, assim oferecendo um cardápio de benesses a serem alcançadas por dia, um processo de mercantilização da crença (Paegle, 2008). Através de Botkay/Lins o popular jargão “Trago a pessoa amada” passa por uma espécie de inversão. A atuação de Chica deve promover o afastamento, o desaparecimento daquele que interfere na concretização de uma paixão:

CHICA – Que gritaria é essa, meus filhos?

MÃOZINHA – Chegou aqui esse dízimo do seu Gabiró.

CHICA – Muito bem, filho. Mas porque essa sacola aqui tem menos que a outra? Tu pegou algum, Gabiró? Olha que o serviço completo do sumiço do Gimba pode nem funcionar.

GABIRÓ – É tudo que tinha lá, dona, eu juro pelo Senhor que me alumia. Quero pra mim não, quero só a morte dele e a Guiô de volta. Mas peço à senhora pra fazer ele se arrastar de cagaço na frente de todo mundo. Faz ele gemer de medo, Chica, faz a Guio ficar com

vergonha. Esculacha ele, Chica, esculacha na frente do morro todo. Em nome do Senhor.

CHICA OLHA BEM PRA ELE E ACREDITA

CHICA – É Irmã Francisca. (T) Vamos entrar. Você que tem que expulsar o demônio do inimigo e mandar ele pro inferno, que é sua morada. Eu vou só te ajudar com o poder da minha fé. Entra.

Renata Apgaua em sua dissertação de mestrado “A dádiva universal”, tendo como foco a Igreja Univesal do Reino de Deus, propõe uma provocadora revisão da Teoria da prosperidade, chamada pela autora de “Teoria da abundância”. Alicerçada em autores como Bataile e Godbout, Apgaua procura criticar certo mal estar instaurado sobre a prática. Segundo a autora certos sacrifícios realizados em rituais religiosos são mais tolerados socialmente do que os realizados na IURD. Para Apgaua, quando a simbologia do dinheiro é colocada como instrumento de renúncia para obtenção de determinado fim, a moralização e a racionalização passam a ser empregadas de forma radical questionando a relação entre aquele que crê e a divindade (Apgaua, 1999).

Com efeito, a prática do dízimo não é privilégio das igrejas neopentecostais (Weber, 2004), podendo ser observada em outras crenças anteriores mesmo ao surgimento dessa ramificação do pensamento protestante. No entanto, não podemos deixar de observar as intrigantes reverberações dessa forma de atuação onde o dinheiro aparece como instrumento de negociação com o divino. Doações monetárias se avolumam. Ironicamente, as contas bancárias de pastores e bispos parecem prosperar mais do que a economia dos devotos. Não é de se admirar a alcunha criada por Caíque Botkay.

4.2 SOBRE O DEMÔNIO



Figura 4 – Imagine There's no Heaven

Fonte: <https://fluenciaurbana.wordpress.com/2013/04/23/imagine-theres-no-heaven-butcher-billy/>

“10% de seu salário? Dá pra fazer aquele curso, comprar um livro e ir ao cinema (3D dublado)”. A provocação faz parte da série de imagens intitulada *Imagine there's no Heaven* de autoria do artista visual Butcher Billy, pseudônimo utilizado pelo curitibano Bily Mariano da Luz. Ironizando frases utilizadas por pastores evangélicos, o artista aponta sua revolta contra temas polêmicos que circundam o cenário das neopentecostais como o enriquecimento de pastores, a combinação política e religião, as posturas alienadas de fiéis, o poderio do discurso sobre o demônio.

Na composição dos cartazes, a sátira contra a poderosa Igreja Universal do Reino de Deus aparece a partir da alteração do logotipo da entidade religiosa. No coração vermelho, não mais uma pomba branca ícone da paz, mas sim a máscara da personagem de histórias em quadrinhos dos anos 1980 “V de vingança”. Não é sem propósito lembrar que a personagem “V”, inserida em um contexto de perda de liberdade, atuava como ameaça a um sistema opressor. Subversiva a alusão ao quadrinho. A arte relembra sua potência.

Logo abaixo, como subtítulo da logo, ao invés dos dizeres “Igreja do reino de Deus”, temos a referência a uma célebre canção do músico inglês John Lennon. O conhecido verso que intitula a obra de Butcher Billy evoca um tempo/espço não mais marcado pela ideia de céu como lugar de recompensas por benfeitorias realizadas durante a vida. Na verdade, de forma ainda mais radical a canção em si aposta em um

discurso utópico (“You may say I’m a dreamer”), a partir da abolição de tradicionais aparatos de organização social (Religião, Estado, Propriedade).

Apesar da referência ao verso da canção inglesa, a ação do artista gráfico Butcher Billy implica em uma postura outra, uma postura de ação concreta, de atuação no real, onde as palavras intervenção e subversão parecem caminhar juntas, solicitando uma mudança na forma de lidar com espaços sacralizados como, no caso, o da religião. O ambiente da arte aparece não somente como local de transgressão, revelando-se como espaço “heterotópico” (Foucault, 2006), espaço de articulação de lutas urbanas, mas também como articulador de uma postura autonomista. Faça um curso, pense por si próprio, máximas que procuram incentivar uma condição de independência frente aos entraves sociais.

Por fim, esquivando-se de uma postura sentimentalista, mas não necessariamente indiferente, a palavra “Universal” é substituída por “Cerebral”, indicando um apelo ao racional como tentativa de ressignificação da experiência religiosa. Se, é visível o forte tom emotivo empregado por pastores neopentecostais, seja em cultos nos templos como no espaço televisivo, a série de imagens produzidas pelo artista curitibano convoca o público passante, religioso ou não, ao questionamento sobre a relação devoto x instituição religiosa.

Provocativamente, a obra “Inferno” da artista israelense Yael Bartana, que fez parte da 31ª Bienal de São Paulo, também coloca as ações da IURD no campo do questionável. Mega produção ficcionalizando a construção do templo de Salomão (realizado pela Igreja Universal do Reino de Deus), sua autodestruição e o posterior culto a seus escombros, a película apresenta-se como uma tentativa de Bartana de problematizar as ritualísticas religiosas, e como estas orientam nossas condutas.

Inaugurado em agosto de 2013, o espaço reservado para o culto divino, termina sendo mais um exemplo das incoerências praticadas pela igreja de Edir Macedo, contradizendo a propaganda do contato com o templo como uma “experiência única e espiritual”³³. Repleto de restrições, o ambiente ao invés de acolher, cria segmentações, indicando aqueles que podem ou não ter livre acesso à construção. Entre as regras de conduta e admissão ao templo destacam-se: a utilização de vestuários

³³ Trecho citado em vídeo explicativo disponibilizado no canal da Igreja Universal do Reino de Deus no site de compartilhamento de vídeos *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mFDX4h_wKgY> Acesso em

decentes: é preciso se vestir “como se fosse encontrar uma pessoa importante”; não é possível portar qualquer aparelho de áudio, vídeo, telefônico ou de captação de dados (nem mesmo desligado); não é permitida a entrada de pessoas após o início do culto; dentro do santuário é preciso portar-se com respeito evitando bate-papos, risadas ou semelhante, enquanto aguarda o início do culto³⁴.

Imponente, a igreja, que demorou mais de quatro anos para ser construída, chama atenção não apenas por sua grandiosa fachada, mas também pela volumosa quantidade de dinheiro envolvido em sua edificação. O templo que custou cerca de R\$ 680 milhões de reais para ser construído, possui 35 mil metros quadrados de terreno, 54 metros de altura, espaço para 10 mil pessoas sentadas, 42 altofalantes e 110 mil lâmpadas de LED instaladas no salão principal, 60 apartamentos disponíveis para pastores, um inclusive para o pastor Edir Macedo³⁵. É curioso que, ao mesmo tempo em que sua magnitude transmite uma imagem de força, de algo inabalável, um acidente ocorrido tempos depois de sua inauguração, onde um ônibus colidiu com um veículo de passeio adentrando nos portões da igreja, exprimiu a fragilidade do local, fazendo lembrar a profecia de Bartana, do Templo de Salomão (como os outros dois templos históricos) ser um espaço fadado à ruína, ao decadente.



Figura 5 – Simulação da destruição do Templo de Salomão do Brás
imagem de “Inferno” de Yael Bartana.

Fonte: <http://cargocollective.com/fabiozucker/Inferno-de-Yael-Bartana>

³⁴ É possível conferir o conjunto de regras que orientam a visita do Templo de Salomão em https://www.youtube.com/watch?v=mFDX4h_wKgY

³⁵ Cf <http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2014/07/31/bras-tem-clima-de-jerusalem-excesso-de-segurancas-com-templo-da-universal.htm>

A despeito das críticas, das provocações, a IURD está longe de ter abaladas suas estruturas. A congregação, uma das que mais cresce no país, é também uma das mais poderosas e influentes. Além dos templos grandiosos, a Universal do Reino de Deus é proprietária da segunda maior rede de televisão brasileira, a rede Record; através da figura de Edir Macedo destaca-se como fenômeno de venda de livros, fazendo sucesso também no mercado fonográfico. A mensagem iurdiana circula com bastante vigor. Espalha-se causando polêmicas. E não apenas no que se refere às suas práticas de monetarização da fé.

A IURD tem sido alvo de constantes tensões por conta de sua posição, muita das vezes, desrespeitosa em relação a outros credos, em especial às regiões de matriz africana. O próprio Edir Macedo já foi processado por conta de afirmativas discriminatórias contra outras manifestações religiosas contidas em seu livro “Orixás, Caboclos e Guias: Deuses ou Demônios?”. Insistindo no dualismo Deus x Satanás, Macedo procura promover a representação das religiões de base africanas associadas a práticas demoníacas:

“Houve, com o decorrer dos séculos, um sincretismo religioso, ou seja, uma mistura curiosa e diabólica de mitologia africana, indígena brasileira, espiritismo e cristianismo, que criou ou favoreceu o desenvolvimento de cultos fetichistas como a umbanda, a quimbanda e o candomblé”.
(Macedo, 2004, p. 13)

Para defender sua ideia de verdade, a IURD proclama uma guerra espiritual contra os princípios de outras religiões, aquelas que, segundo seus preceitos, encontram-se longe de Deus. A atividade pastoral deve agir na tentativa do resgate do crente, deve procurar a cura daquele que está em mau caminho, daquele que está sendo iludido, enganado: “Desde o início, o diabo vem usando pensamentos falsos para levar as pessoas ao erro”³⁶. Quando Botkay e Lins introduzem Irmã Francisca no credo neopentecostal, o combate ao satanismo apresenta-se como um dos elementos que assumem força nas práticas da religiosa:

“**CHICA:** A paz do Senhor.

GABIRÓ: Preciso expulsar um demônio, irmã.

³⁶ <http://www.universal.org/noticia/2015/03/22/nao-deixe-o-diabo-lhe-enganar-32523.html>

CHICA: Então entra e começa a orar, meu filho”.

É interessante que, quando Botkay e Lins operam a transição de Chica Maluca para Irmã Francisca, de certo modo, nos dizem que, apesar de opostas, as duas crenças dialogam entre si, ou melhor, apesar da intolerância que norteia a disposição das neopentecostais fazendo das religiões afro-brasileiras o principal alvo de seu preconceito, as primeiras têm alguns de seus rituais inspirados em práticas religiosas tanto da Umbanda como do Candomblé, como por exemplo, a experiência do transe e das mediações mágicas. Silva questiona o porquê dos fervorosos ataques às religiões de matriz africana, se seus seguidores “segundo o Censo Demográfico do IBGE de 2000, somam apenas 1,7% da população”. Lembrando a péssima repercussão do evento, protagonizado pelo bispo Edir Macedo, em que este quebrou uma santa católica, o autor registra que as considerações pejorativas destinadas às religiões afro-brasileiras indicam menos o esforço de atração de seus fiéis do que a tentativa de se legitimar socialmente, de se sustentar como religião do bem, de vir a abalar, em um futuro próximo, a hegemonia católica (Silva, 2005).

Na obra, as terminologias “diabo”, “demônio”, “coisa ruim” são utilizadas tanto para amaldiçoar um inimigo, como xingamento, como para designar alguma atividade relacionada à Chica. O termo acompanha a personagem nos dois atos. No primeiro ato, apesar da personagem carregar um peso altamente negativo, sendo hostilizada por “Guiô”, temida pelo menino Tico, escorraçada por Gabiró (quando este pretende proteger Guiomar), quando se aproxima de Gimba, o malandro passa a ser o portador do mal, aquele que tem de ser combatido:

CHICA – Tudo que é teu é maldito e é do demo.
Até teu homem é coisa do diabo.

GIMBA – Ôô, me exclui fora dessa, vão pra casa
você duas que eu tenho mais o que fazer.

CHICA (PARA GIMBA) – Vai embora daqui e
leva a morte pra longe.

E ainda:

CHICA – Me explica isso aí: quem é o maligno?

GABIRÓ – É Gimba.

CHICA – Gimba e Guiô...

GABIRÓ – Não não, é só Gimba.

CHICA – Sei quem é, sei tudo do demo. Ce quer o quê?

GABIRÓ – Quero que a Senhora faça um trabalho pra sumir com ele.

Apesar do trecho citado já fazer parte do segundo ato, não fica claro se a referência à Chica parece ainda presa ao passado da religiosa, ao seu tempo de “macumbeira firme nos despacho”, da “macumbeira agourenta”, ou, se, vale lembrar mais uma vez, remete à semelhança entre certas práticas das “Igrejas aproveitadoras” e as das religiões que praticam atividades mágicas, feitiçaria.

Os trabalhos são intensos na Igreja de Chica. Novamente, a referência a praticas de exorcismo realizadas por Chica:

GABIRÓ (Os murmúrios de reza ouvem-se mais distintamente) - Tá com movimento a igreja. Hoje eles vão arrepiá os demônio. Eu também queria...

Para a parceira de Gimba, as considerações da religiosa não são muito diferentes. Guiô é vista como pecadora, como libertina. É uma mulher que se submete aos princípios do prazer. Seu destino indica maus presságios:

GUIÔ – É o quê? É o quê? Aqui só entra prazer... sua mal comida

CHICA – Não tenho homem mas tenho grana e decência. Teu destino é esse barraco de merda (SE BENZE) e o fogo do inferno.

GUIÔ – Corre daqui, desgraçada! Corre que eu te mato!

CHICA – Se cuida, Guiô, se cuida. Tem trabalho que traz morte!

Enquanto no primeiro ato Chica é uma figura que não inspira simpatia, aparecendo como pessoa desagradável, constantemente envolvida em conflitos, após o segundo ato e sua transformação em líder religiosa de uma “igreja aproveitadora”, Irmã

Francisca passou a ser reconhecida como “aquela que sabe das coisas” (Botkay e Lins, s/d.). Além da admiração de Gabiró, a Igreja conduzida por Chica também é responsável pela conversão do bandido Mãozinha. Chica agora se transformara em uma figura poderosa, guia espiritual, organizadora de condutas. Não que passe a gozar de alguma posição privilegiada junto aos moradores da mesma favela representados como cidadãos de bem, Guiô, por exemplo, mas, o texto dá a entender que a personagem passa por um processo de ascensão. As atividades de sua igreja passam a ser mais movimentadas; Chica passa a faturar com o exercício de suas atividades religiosas; os ideais de sua crença passam a ser disseminados como promotores de cura dos males da alma. De forma tortuosa, Irmã Francisca gradualmente vai edificando seu poder sobre o outro.

5 APOSTO QUE É MULHER

“Mulher é desdobrável. Eu sou”.
Adélia Prado,
Com Licença Poética - Antologias

“Gimba” não é uma dramaturgia feminista. E não é difícil percebê-lo. Quando Guarnieri a subintitula como “o presidente dos valentes”, localizamos imediatamente na indicação a referência a um atributo comumente associado ao universo masculino. Afinal, certamente entre os registros que poderiam melhor demarcar um lugar de superioridade historicamente ocupado pelo homem, a “valentia”, palavra que carrega a reboque as noções de força, coragem, destreza, assume lugar de destaque, sendo um dos principais elementos a compor o imaginário do típico herói nacional. Se a década de 1930, com a introdução de um heroísmo “muito safado e sem caráter” (Andrade, 1979, p.73) nos ofertou outra forma de representação, a imagem do herói clássico não se apagou. E Guarnieri a retoma em fins da década de 1950, nesse que é seu segundo trabalho como dramaturgo.

E não é apenas na descrição que o impulso falocêntrico impera. No desenrolar da trama, o desenvolvimento de todo o enredo girando em torno de Gimba evidencia que o protagonismo da personagem transcende o título e a menção elogiosa do subtítulo. Movimento que se repete na adaptação de Caíque Botkay e Paulo Lins. Gimba é o dominador, é o modelo a ser seguido. Amado pelas mulheres, admirado pelos homens, concentra as principais características necessárias para aquele que tem de superar toda uma série de adversidades em sua saga: moralmente correto luta pela justiça, pela liberdade, é corajoso, perspicaz, belo, forte, atraente.

No entanto, se, como pontua Chimamanda Ngozi Adichie, “feminista é o homem ou a mulher que diz: „sim, existe um problema de gênero ainda e temos que resolvê-lo, temos que melhorar”” (Adichie, 2012) a adaptação de Botkay e Lins nos insere em um terreno arenoso. Mais uma vez a oração se repete: Gimba não é uma dramaturgia feminista. No entanto, onde situar uma obra que, ao mesmo em tempo que reforça estereótipos, que sustenta papéis definidos, propõe uma virada no texto-original oferecendo como um *grand finale*³⁷ um lugar de não-submissão da mulher, desse modo demonstrando não estar alheia ao intenso debate sobre gênero tão vivo em nossos dias?

³⁷ Grande final

Para refletir sobre esse outro espaço de visibilidade na adaptação é preciso convocar uma personagem central em Gimba, a mulata Guiomar, ou Guiô como é carinhosamente apelidada aquela que pode ser mais do que a parceira do herói.

5.1 UM DIÁLOGO NECESSÁRIO

“Começar, assim, não por um continente, um país ou por uma casa, mas pela geografia mais próxima – o corpo. Aqui, pelo menos, sei que existo, que sou aquele ser humano vivo (...)”

Adrienni Rich

Em tempos recentes, causou grande falação o ingresso de Mariana Gomes no programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidade da Universidade Federal Fluminense. O projeto de pesquisa intitulado “My pussy é poder – a representação feminina através do funk no Rio de Janeiro: Identidade, feminismo e indústria cultural”, que tem por objetivo discutir a relação entre a mulher funkeira e o feminismo, transcendeu o âmbito acadêmico a ponto de travar uma querela com a jornalista da rede de televisão SBT, Raquel Sheherazade. Enquanto a âncora do SBT Brasil com certa arrogância questionava a relevância do tema de estudo de Mariana afirmando se tratar de uma manifestação cultural que “fere seus ouvidos”³⁸, a mestrandia em carta-resposta à Sheherazade, pontuou a necessidade de problematizar a hierarquização da cultura, apostando na universidade como espaço de “desconstrução desse pensamento elitista, preconceituoso e, para não ser maldosa, desonesto”³⁹.

Quando Mariana tenciona o corpo feminino como espaço de liberdade, a pesquisadora põe em xeque relações de poder travadas em um universo dominado por homens. Evoca outras sensibilidades. A partir de movimentos corporais e letras que procuram inverter a lógica machista “colocando o homem em seu devido lugar” (Medeiros, 2006), a mulher, geralmente vista como objeto, assume o lugar de fala, afirma-se como sujeito. É ela quem dita as regras sobre seu próprio corpo e sobre seus desejos. Se, por um lado, o poder do corpo cantado em versos como “Eu dou pra quem quiser que a porra da buceta é minha”, “Tapinha nada no meu homi eu do porrada” ou “Eu vou, eu vou sentar agora eu vou”, causam estranhamento e até enrubram a face

³⁸ Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=onycDwB4-W4>

³⁹ Cf.: <https://marivedder.wordpress.com/2013/04/21/carta-resposta-a-rachel-sheherazade/>

daqueles acostumados a tradicional política de gênero⁴⁰, por outro, é inegável que estamos diante de uma situação de deslocamento de valores onde a sexualidade masculina perde seu local de evidência⁴¹.

De modo semelhante, o corpo dançado revela sua potência a partir de suas marcas. Não se trata do corpo branco com “ossos bem alimentados da placenta, os dentes de alguém de classe média tratados pelo dentista duas vezes por ano desde a infância” (Rich, p.19), mas o corpo negro/mulato com suas representações identitárias, suas cicatrizes, suas expressões, suas experiências acumuladas no decorrer da vida. É o poderoso corpo fora do padrão branco-zona sul, como o de Tati quebra-barraco ou como o altamente curvilíneo de Valesca e suas popozudas, no exercício de afirmação de sua sexualidade. O corpo que dança disparando sua ancestralidade, envolvente, malemolente, como observa Zeca Ligiero,

Se, ainda, muitas das “tchutchucas” do funk ainda almejem um corpo artificial, siliconado, produto de operações plásticas, de intensos regimes de emagrecimento, também não é tão raro perceber que gradualmente aumenta o movimento em direção a uma vivência real do próprio corpo. Um corpo que cada vez mais procura aflorar-se, que procura se emancipar. É evidente que as conquistas do movimento negro, com suas batalhas cotidianas pela afirmação da negritude em movimentos como reiterar a beleza do cabelo afro, dos traços característicos do rosto negro (lábios grossos, nariz achatado), tem participação importante, mesmo que não perceptível facilmente, nesse processo.

Naturalmente se trata de um espaço de tensão, assim como facilmente podemos verificar com outras lutas minoritárias. Quantas vezes as reivindicações pelos direitos da mulher foram marcadas por uma série de estereótipos não apenas por parte dos homens, como também de outras mulheres, dessa forma tendo a sua legitimidade colocada em suspenso. Nesse sentido, a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie em “Sejamos todos feministas”, lembra algumas sentenças pejorativas quando o outro tenta se manifestar sobre a experiência feminista como a por ela vivenciada:

⁴⁰ Machista, heterossexual, branca.

⁴¹ É importante um olhar atento à combinação funkeiras x feminismo para não incorrerem no erro de apontar um ativismo onde talvez tenhamos unicamente práticas espontâneas. Se nomes como Valesca Popuzada sustentam uma postura feminista, outros nomes importantes (Tati Quebra-barraco e Deize Tigrona, por exemplo), como lembra, Janaína Medeiros, negam a vinculação com a militância feminista. Não obstante, a não-filiação ao movimento político-filosófico de defesa da mulher, não significa que suas músicas e posturas em cena não inspirem um empoderamento feminino. Ver Medeiros, pp. 88-89

“A feminista odeia os homens, odeia sutiã, odeia a cultura africana, acha que as mulheres devem mandar nos homens, ela não se pinta, não se depila, está sempre zangada, não tem senso de humor, não usa desodorante” (Adichie, 2012).

No caso de Mariana, temos ainda como agravante tratar-se de um gênero musical ainda discriminado socialmente, apesar de, já há algum tempo, o funk ter adentrado em outros espaços para além das favelas e morros cariocas. Quando o assunto são as MCs e/ou dançarinas que recorrem ao erotismo a tensão assume peso ainda maior. Mesmo que tenham entre suas composições ataques aos “machistas de plantão” ou a seus agressores, as letras e coreografias com movimentos altamente sensuais muitas vezes rendem inúmeras ofensas para as figuras femininas. O discurso opressor apodera-se da imagem do corpo como o espaço do sagrado, do intocável. Toda sexualização será castigada.

Não é sem propósito lembrar o episódio ocorrido em maio de 2014, também na Universidade Federal Fluminense, mais especificamente no campus de Rio das Ostras na Região dos Lagos/RJ, visando lançar uma crítica ao alto índice de estupros ocorridos no município. Após a realização do seminário “Corpo e resistência”, uma performance artística liderada pelo Coletivo Coyote causou grande exaltação social por trazer provocativamente, como forma de chamar atenção contra a violência sofrida pela mulher, a costura de partes do corpo, chegando a introduzir uma bandeira do país na genitália também costurada. Ironicamente, a ação sobre o corpo, consentida pela *performer* Raissa Vitral, teve maior repercussão do que os atos violentos praticados contra a vontade de moradoras rioostrenses, muitas estudantes do campus em questão.

Como lembra Daniel Caetano, diretor do Departamento de Artes e Estudos Culturais no período em que o evento foi realizado: “a costura de partes do corpo, inclusive da região genital, não é novidade para qualquer pessoa que tenha lido mais de um parágrafo sobre arte contemporânea posterior aos anos 1970”⁴². Para o Coletivo Coyote performances que procuravam abalar zonas de conforto não era novidade. Mas, se a referida performance ganhou notoriedade, sendo amplamente noticiada, o mesmo não se deu com a série de ameaças sofridas por Raissa e também por algumas alunas do curso de produção cultural envolvidas no evento.

⁴² Cf. <http://g1.globo.com/rj/regiao-dos-lagos/noticia/2014/06/professor-da-uff-declara-apoio-total-aos-organizadores-de-festa-polemica.html>

Infelizmente, não são raros os casos em que a manipulação midiática de intervenções artísticas que provoquem uma moral estabelecida produza, em grande parcela da opinião pública, uma hipersensibilidade maior em relação a eventos simbólicos do que as tentativas reais de agressões sofridas por seus atores/*performers*/manifestantes. Em julho do ano de 2013, durante uma das edições da Marcha das Vadias do Rio de Janeiro, ação “organizada por feministas autônomxs que lutam contra a violência sexual e de gênero e a favor da autonomia dos corpos”⁴³, um casal de mascarados realizou um ato contra ícones da Igreja Católica. Quebrando crucifixos e imagens de santos produziram comoção negativa, sendo o ato lembrado como desrespeito, agressão, zombaria. Apesar de tais interpretações, temos outras possibilidades de leitura como, por exemplo, a realizada pela blogueira feminista Barbara Araújo que sustenta o potencial crítico da manifestação:

“Está sendo difícil, para mim, sentir compaixão pelos santos de barro e pelas pessoas religiosas que sentiram ofendidas ao vê-las sendo quebradas. Os santos não são agredidos na rua e [mortos por agressores homofóbicos](#); eles não são [culpados quando são estuprados](#) por causa da roupa que vestem; eles não morrem em clínicas de aborto clandestinas e nem são criminalizados por interromper a gravidez; eles não são [obrigados pelo Estado a ter um filho que foi fruto de um estupro](#).

A instituição Igreja Católica está apoiando que quebrem os nossos corpos e as nossas vidas há muito, muito tempo. Eu me senti agredida, pessoalmente e pela coletividade em que me insiro enquanto mulher, ao me deparar com [a distribuição de fetos de plástico e de terços de fetos](#) pelas ruas da minha cidade, na campanha “ética” da JMJ. Foi uma agressão brutal o [manual de bioético](#) distribuído na mesma campanha, que condenava o casamento homoafetivo e a formação de famílias por pessoas do mesmo sexo biológico, além de negar a própria existência de pessoas transgêneras” (Araújo, 2013).

A disposição contra os ícones da Igreja Católica foi ação isolada não compondo a agenda da Marcha. No entanto, parece difícil negar que, ao trazer o conflito para o centro da criação artística, o casal inspira a produção de pensamento, versa a

⁴³ Manifesto da Marcha das Vadias do Rio de Janeiro 2014
<http://marchadasvadiasrio.blogspot.com.br/2014/08/normal-0-false-false-false-es-mx-ja-x.html>

partir de uma dicção contra-hegemônia, estimula outras redes de sentido explorando um vir a ser fora da moral cristã, como podemos perceber na crítica de Bárbara Araújo, por exemplo. Contudo, como lembrado anteriormente, as reações foram desastrosas. As organizadoras da Marcha foram ameaçadas, suas vidas foram invadidas. A historiadora Nataraj Trinta, ex-organizadora da Marcha, comenta ocorrido:

“Foi assim: essa marcha deixou todo mundo feliz. Aí foi todo mundo pra escada Selaron. Aquela beijação total. Foi assim uma parada linda, todo mundo feliz. “Nós fizemos! Aconteceu!!”. Aí tinha algumas pessoas assim: “você viram?! Tô horrorizada”. (...) Foi muito engraçada essa noite. Aí beleza, fizemos e acontecemos. Todo mundo ingênuo. Aí a Rogéria começou a receber algumas ameaças. (...) Aí fui pra casa e acordei com um telefonema: “você é a escória da sociedade!”. Me xingando horrores. Aí começaram aquelas coisas: “Ah, se eu te encontrar, vou acabar com você” (...) Eu prestei depoimento na polícia. E ir na polícia foi.. a realidade no Brasil, a violência da mulher é uma das poucas coisas que é horizontal, atinge todas as classes. É tão natural essa noção de que “em briga de marido e mulher ninguém mete a colher”.. Agora que algumas pessoas, tem resistência” (...). “A gente naturaliza as misérias que a gente lida todos os dias” (TRINTA, N;).⁴⁴

Como precisamente destaca Trinta, a violência contra mulher ainda é uma ação fortemente naturalizada. Muitas mulheres ainda ocultam ou não refletem/agem no sentido de dar fim às agressões sofridas. Em Gimba, a representação da violência contra a mulher é apresentada, sobretudo, a partir da figura de Guiô, sendo também a personagem Amélia ilustrativa para pensarmos a iniciativa masculina sobre o corpo feminino. Corroborando a estatística de que grande parte dos abusos sofridos pela mulher parte de seus próprios companheiros, vemos Guiô ter como seus principais algozes o atual parceiro Gabiró e o herói Gimba, ironicamente seu par romântico na trama. Segundo levantamento realizado entre 2000 e 2003 pela Organização Mundial de Saúde (OMS) contemplando 11 países, (Figura 1), “entre 15% e 71% de mulheres, dependendo do país, sofreram violência física ou sexual por parte do marido ou parceiro” (Garcia-Moreno et al, 2006).

⁴⁴ Depoimento concedido em 27 abr. 2015

A OMS classifica como violência física moderada: ser golpeada a tapas ou ser atingida por algum objeto lançado, ser empurrada ou ter os cabelos puxados. Como violência física grave: ser machucada com soco ou com algum objeto; ser chutada, arrastada, espancada, enforcada ou queimada propositalmente e/ou ameaçada com armas de fogo, faca ou outra arma. Como violência sexual praticada por parceiro íntimo: ser forçada fisicamente a praticar ato sexual quando não é da própria vontade, praticar ato sexual por medo do que o parceiro pode fazer e ser forçado a práticas sexuais que o indivíduo considera humilhante e degradante. Como atos emocionalmente abusivos praticado por parceiro íntimo: ser insultada ou fazê-la sentir-se mal por ela mesma, ser depreciada ou humilhada diante de outras pessoas, ser assustada ou intimidada de propósito, ter alguma pessoa próxima ameaçada. Como comportamento controlador praticado por parceiro íntimo: impedir de ver amigos, restringir os contatos com a família, ignorar ou tratar a parceira com indiferença, irritar-se com o contato com outros homens, suspeitar frequentemente da fidelidade (Garcia-Moreno et al, 2005).

Os dados referentes ao caso brasileiro foram desenvolvidos em estudo transversal ao levantamento da OMS, tomando como referência a maior cidade do país (São Paulo) e uma zona rural (15 municípios da zona da Mata em Pernambuco). Das 2.502 mulheres consultadas na pesquisa, com idade de 15 a 49 anos, 43% relataram ter sofrido agressão praticada por seus companheiros pelo menos uma vez na vida, entre os agressores estão maridos, ex-maridos, namorados, ex-namorados.

Operação delicada mensurar a prevalência da violência que incide contra a mulher. Muitos dos casos de agressão não ganham registro formal. Medo de retaliação, vergonha, sentimento de compaixão pelo parceiro são alguns dos fatores que impedem a inscrição do ato criminoso. Por outro lado, a dificuldade encontrada pelas mulheres para registrar uma ameaça ou agressão em delegacias de polícia soma-se ao conjunto como fator de complicação. Apesar da Delegacia de Defesa da Mulher ser uma grande conquista altamente positiva, a medição na hora dos registros de lesões sofridas ainda é delicada, muitas vezes por pouca disposição dos próprios agentes policiais (Pasinato, 2005).

No entanto, mesmo com um estudo de casos repleto de ausências, a violência contra a mulher consiste em uma situação concreta, um alarmante problema social que requer enfrentamento por parte de toda sociedade civil. O ato violento marca o corpo, age sobre a mente. Entre os principais efeitos constatados destacam-se: mudanças fisiológicas causadas pelo estresse; uso de substâncias ou falta de controle

sobre a fertilidade e autonomia pessoal; altas taxas de gravidez indesejada; crescimento do número de abortos; desfechos neonatais e infantis adversos; infecções sexualmente transmissíveis (incluindo o HIV) e transtornos mentais como depressão, transtornos de ansiedade, do sono e alimentares (p. 55).

A decisão de Botkay e Lins de manter o primeiro ato idêntico ao original implica em trazer Guiô e Amélia com suas marcas de agressão física e emocional – apenas no segundo ato temos uma passagem em que se configura abuso sexual. É preocupante perceber que os atos violentos cometidos contra as personagens aparecem de forma naturalizada. Em momento algum qualquer sinal de advertência expressa uma forma de protesto, problematização ou prevenção que leve ao combate às práticas de violência cometidas por homens sobre as mulheres, demonstrando como são delicadas as relações de gênero.

Logo na abertura do primeiro ato, na segunda cena, quando são apresentadas as personagens Amélia e Rui, seu namorado, em um momento que traz um ar de leveza, de zombaria, uma brincadeira entre o casal já demonstra com sutileza a banalização da aplicação da força masculina sobre a mulher. Primeiro as personagens aparecem correndo pelo morro:

Amélia – Tá frôxo, danado!

Rui – Te pego e é pió... Devolve o dinheiro!

Amélia – Vem buscá, fôxão. (Continuam correndo)

Em seguida, Amélia desce a trilha do morro sendo perseguida por Rui. Ele a alcança, a agarra e torce-lhe o braço:

Rui – Dá o dinheiro!

Amélia – Me larga estúpido!

Rui – O dinheiro!

Amélia – Tá me quebrando o braço, porqueira!

Rui – Dá!

Amélia – Me larga que eu dou! (Rui afrouxa o apertão). Toma, tá aqui... Prá que é que eu preciso dessa mixaria...

Agora é com doçura que Rui procura tratar a parceira, recebendo, sem muita resistência, a absolvição de Amélia:

Rui (Pondo o dinheiro no bolso) – Agora dá um beijo aqui no papai.

Amélia – Tu é besta!

Rui – Vamo!

Amélia (Acaba sorrindo. Com dengo abraça Rui. Beijam-se)

Apesar do desenrolar apaziguador, Amélia, em seguida, queixa-se à Guiô do tratamento recebido de Rui que triunfante se gaba do seu ar conquistador:

Amélia – Esse bestão aqui quase me quebra o braço, D Guiomá!

Rui – A papai aqui não há quem resista!

Amélia – Enxerido!

Situação um tanto corriqueira para os enamorados, brincadeira amorosa, mas que exemplifica com precisão um típico comportamento masculino de caráter dominador, subjugando a parceira a agressões físicas que passam (quase) despercebidas cotidianamente. Por outro lado, temos na personagem Amélia a ilustração de uma atitude que corrobora a tão veiculada imagem feminina como sendo aquela que cede, que se resigna, que compadece aos encantos e agrados do homem, a conhecida “mulher de malandro”, tendo tantas vezes sua saúde física e/ou moral abalada, mas que ainda assim se mantém sob o domínio masculino.

Se a agressão de Rui soa quase natural, o mesmo não acontece no segundo ato quando Amélia é violentada por um agente da polícia. Na versão guarnieriana, a ação se desenvolve quando em uma batida policial realizada no morro à procura de Gimba, Amélia se depara com Ângelo. Rapidamente, a personagem se torna objeto do desejo do policial que, após uma onda de galanteios força Amélia à prática sexual. Na versão de Botkay e Lins, a violência imposta sem o consentimento de Amélia passa a ser representada através da dança. O policial Ângelo dá lugar ao personagem “mensageiro”, um encarregado do miliciano “Autoridade” a quem Gimba deve dinheiro. Os diálogos são abolidos, sendo inserida uma coreografia do estupro.

AMÉLIA – Gimba, cadê Guiô? Eu vim trazer...

GIMBA – Deixa essa porra dessa mala aí e vai embora, Amélia. Não me volte hoje aqui. Some. Rala.

AMÉLIA SAI ASSUSTADA E DÁ COM MENSAGEIRO

MENSAGEIRO – Vem cá, vem cá...

ESTUPRO DE AMELIA NOS ENSAIOS COM COREOGRAFIA, FICA SÓ ELA AO FINAL. VOLTA A LUZ EM AUTORIDADE.

De acordo com Soares, citado por Vilhena e Zamora, “a violência contra a mulher é uma violência masculina que se exerce contra as mulheres pela necessidade dos homens de controlá-las e de exercer sob elas seu poder” (Soares *apud* Vilhena e Zamora, 2004, p. 115). Como prática de poder, o trecho em questão além da problemática da violência de gênero, chama atenção para os usos e abusos cometidos pela polícia, em especial, quando o espaço de atuação é a favela. Quais os limites do poder policial? Além de oprimir, o corpo policial pode invadir o outro e ainda de tal forma agredindo seu sexo? Por que admitimos ou não nos posicionamos radicalmente contra os desmandos do exercício do poder da polícia/prisão aceitando-o em “sua tirania brutal (...) como dominação serena do Bem sobre o Mal, da ordem sobre a desordem” (Foucault, 1979, p.73)? Onde reside o interesse público que nos coloca em situação de tamanha vulnerabilidade? Onipotente, a polícia a partir de suas práticas autoritárias, violenta, também, o estado democrático.

Se, ser mulher remete a condições assimétricas por conta de demarcadores como estrutura física, desigual inserção no mercado de trabalho, posição diante de padrões comportamentais socialmente esperados, ser mulher favelada e, ainda por cima, mulher negra coloca Guiô e Amélia em condição ainda mais delicada. Não é sem razão que frequentemente o termo resistência é convocado como ferramenta de luta não apenas dos movimentos em defesa da mulher, como também da mulher negra. Ou porque não dizer re-existência se a direção em que se almeja caminhar implica em tentar romper com as repetições de um passado/presente marcado por sufocamentos, repressões e normas preestabelecidas.

É preciso “enegrecer o feminismo”, advoga Sueli Carneiro ciente da necessidade de enfrentar não apenas as disparidades de gênero como as intragênero, lembrando que o feminismo é um movimento plural e dessa forma solicita pautas que levem em conta as especificidades de casos distintos. (Carneiro, 2003). Certamente, as dificuldades enfrentadas por mulheres negras e as por mulheres brancas muitas vezes são de outra ordem. Em pesquisa realizada pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEEMA), Verônica Tostes e Márcia Cândido problematizam o mito da democracia racial a partir da análise da inserção de negros no cinema brasileiro.

Tostes e Cândido destacam que a mulher negra sofre de “sub-representação”, sofrendo discriminação tanto de gênero como de raça. Apesar de a maioria da população brasileira ser formada por indivíduos negros/pardos, estes são os que possuem menor inserção nos postos de maior destaque da produção audiovisual brasileira. Quando se tratam das mulheres negras/pardas percebe-se que a participação é ainda menor. Dos filmes analisados, 218 produções de maior bilheteria entre os anos 2002 a 2012, apenas 4,4% representam o número de mulheres negras/pardas a compor o elenco principal, e nenhuma mulher negra/parda ocupou o cargo de direção e/ou de roteirista (Tostes e Cândido, 2014). Vale lembrar que na versão original de “Gimba”, a mulata Guiô era representada pela branca Maria Della Costa, que utilizando do recurso da maquiagem, alterava a cor da pele, tentando criar a ilusão do corpo negro (Silva, 1998).

É preciso lembrar que a Guiô do primeiro ato (ou a 1ª Guiô) não é aquela que resiste. A personagem em muito se distancia do movimento que Foucault irá proclamar como um compromisso de “elaboração da própria vida como uma obra de arte pessoal, ainda que obedecendo certos cânones coletivos” (Foucault, 1984). Enquanto Amélia/Rui administram uma relação conflituosa, mas envolvida por afetos, o par Guiô/Gabiró vive em um estado de tensão constante que não se resolve nem harmônica, nem amorosamente. Sendo Gabiró um malandro avesso ao trabalho, ligado à boemia, infantil, sem dinheiro, por quem a mulata não nutre sentimentos altivos, sem qualquer requisito a qualificá-lo como um bom companheiro, sua presença reafirma uma Guiô resignada, cujo modo de existência permanece atrelado à tradicional expectativa social da conjugalidade. Antes a (des)união desastrosa do que a solidão. Antes a (des)união do que a autonomia. Destarte, ainda seguindo o pensamento foucaultiano, a primeira Guiô não vivencia um processo de autoafirmação do sujeito, um sujeito que toma as rédeas de sua própria vida, denotando um estado de dependência

aos valores universais que lhe furtam a afirmação de sua própria liberdade (Foucault, Op.cit.).

Da relação, Guiô colhe não apenas a comodidade ou o abafamento de uma carência, como também a sujeição de seu corpo e sua mente aos maus-tratos por parte do companheiro, ou melhor, a troca de agressões já que tanto os ataques corpóreos como os verbais partem de ambas as partes. Ciente do passado de Guiô, Gabiró a ataca recordando a violência sofrida no passado. Marcada em seu rosto, a navalhada proferida pelo primeiro marido ao invés de soar como vergonha, lembra-lhe a valentia do amado. Guiô repete a lógica de muitas mulheres vítimas de violência ao se referir com admiração seu agressor:

Gabiró – Deixa ela sossegada.

Guiô – Dando ordens agora!

Gabiró – Já falei.

Guiô – Sai moleque!

Gabiró – Tu mora comigo num mora?

Guiô – Tá pra nascê home que mande em mim!

Gabiró – Já nasceu um prá te estragá a cara...

Guiô (Passando a mão na cicatriz que tem no rosto)– O único macho que conheci...

Gabiró – Se macho é usá a navalha tu pode encontrá outro!

Recordando a classificação da OMS, a violência exercida por Gabiró sobre Guiô assume a definição de “atos emocionalmente abusivos praticado por parceiro íntimo”, quando o mesmo insulta a parceira, a deprecia e a intimida de propósito, indo à violência física moderada e grave, estapeando-a e atacando-a com socos. Na passagem abaixo, mais um exemplo de agressão:

Guiô – Tu é vagabundo, Gabiró!

Gabiró – Comida nunca te faltô!

Guiô – Pedindo dinheiro emprestado em tudo quanto é canto!

Gabiró – Mas vai se aguentando. Prá que ficá desse jeito?

Guiô – E tu quer que eu viva de sorriso? Aguentando quieta essa encheção; implorando remédio pro Tico, sem nada prá vesti? Vou vivê rindo?

Gabiró – Tu não nasceu rica.

Guiô – Ah! meu velho, melhó meu tempo de rua. Mal, mal, tinha sempre meu quinhentão no bolso!

Gabiró – Então volta prá lá! Vai, vai, vai prá rua! Ninguém tá te segurando!

Guiô – E sem pedi licença! Pode deixá que eu resolvendo, vô!

Gabiró – E é melhó ir mesmo.

Guiô – Quando eu quisé. O barraco é meu... Home sem dinheiro num pode tê mulhé, Gabiró.

Gabiró – E Gimba tinha? Tinha é navalha prá te marcá a cara.

Guiô – Home como o Gimba não precisa tê dinheiro!

Gabiró – Tu precisa é de pancada!

Guiô – Escuta, muleque. Tu tava embeijado, vim contigo por caridade, prá ouvi mais teus gemidos! Então aguenta a mão quietinho.

Gabiró (Após pequena pausa. Profundamente humilhado) – Tu é ruim, Guiô!

Guiô – Ruim? Ruim, seu safado? Te sustentei dois meses, dando todo o meu carinho. Sustentava tu – seu vagabundo – e ao pobre do Tico. Sustentava tu – safado – com dinheiro que os home dava. E tu vem falá de ruindade? Vira gente em vez de ficá babado por mulhé.

Gabiró – Tu me respeita!

Guiô – Te respeitá por que? Tu já não sabe vê mais as coisas. Tu é moleque, precisa aprendê muito. Tu viveu e vive às minhas custas. E nem desconfia que é cafetão!

Gabiró – Cala a boca sua porca! (Esbofeteia Guiô)

(Tico senta-se na cama alarmado)

Guiô – Ah! Na cara não! (Avança para Gabiró)

Gabiró – Te mato desgraçada!

Guiô – Tá pra nascê home... Tá prá nascê home!
(Agarra, Gabiró)

Gabiró – Te mato!

(Guiô domina facilmente o franzino Gabiró. Dá-lhe socos no rosto)

Guiô – Tá pensando que eu sou o que, seu vagabundo?

Gabiró – Eu faço uma desgraça, Guiô!

Se com Gabiró, Guiô chega a demonstrar objeção à forma como é conduzida a relação, quando se aproxima de Gimba, a personagem se apequena. Gimba procura uma estratégia para disfarçar a agressão cometida no passado. Guiô, surpreendentemente, revela não apenas a aceitação da violência sofrida, como destina a ela um sentimento afetivo:

“Gimba – Nossa o que? Machão é que ele era. Já imaginô? Eu subindo o morro, bolso cheio de dinheiro. Um montão. “Toma gente que tudo é nosso”- Tu ia andá que nem rainha! Podia fazê operação prá ajeitá o corte...

Guiô – Deixa o corte. (Sorri triste) É recordação”.

Sem poupar o pensamento machista, Gimba delimita espaços: a violência é algo natural do meio masculino. Já a mulher, tem seus dotes afirmados através do sexo.

Gimba – Chi! Ficando velha amoleceu. Deixa de choro. Cadê, cadê a navalha?

Guiô – Larguei disso.

Gimba – Bom. navalha é prá home. Arma de mulhé é cama, legal? Sim sinhô! Palavra, não mudou nada.

De certo que a primeira Guiô ainda não manifesta um espírito de resistência, de oposição ao violento universo em que está inserida. Violento porque a agride fisicamente. Violento porque a agride moralmente. Diminui seu valor, o ânimo, as forças. Mas, seu processo de afirmação de um heroísmo já estava em curso.

5.2 E OUTRA MULHER AINDA

“Cada personagem é uma função dramática: ele existe porque para a ação existir é necessário que haja alguém A com tais e tais características, diversas de B, C, D etc., pois assim são construídos os conflitos, os contrastes”.

Barbara Heliodora

Quando Roubine retoma Aristóteles para pensar a ação dramática infiltrada por devires, lembramos que, apesar de possuidoras de determinadas características próprias, as personagens de uma obra dramática também estão em (renov)ação, em movimento, alardeando assim sua potencialidade. Em certo ponto, até mesmo o épico brechtiano, extremo oposto do teatro dramático de inspiração aristotélica, dialoga com a concepção do grego (sobre a Tragédia), no sentido de propor um pensamento onde uma produção “representa não homens, mas ações” (Aristóteles *apud* Roubine, 2003, p. 14). (Re)Fazer-se surge, desse modo, como palavra de ordem, (re)fazer-se em outro através da ação, do experimentar o mundo e, claro, por que não dizer, (re)fazer o outro.

É, com efeito, o entendimento de que Guiô emerge como a personagem que de maneira mais contundente esboça um processo de reconstituição de si que nos leva a propor uma virada na leitura da adaptação de “Gimba, presidente dos valentes” deslocando o protagonismo de Gimba para Guiô. Ou seja, tencionando a produção artístico-literária como produtora de novas formas de se pensar (n)o mundo, o novo lugar ocupado por Guiô coloca em questão seu potencial sensível. Tal fato não se dá por conta de feitos “heroicos” realizados pela personagem na trama, certamente que Gimba concentra os predicados comuns ao tradicional perfil do herói salvador, mas sim por entender que Guiô é aquela que inverte um estado de submissão (primeira Guiô), rompendo com modelos de conduta, indo em direção ao exercício da invenção do seu ser. Se Gimba procura estabelecer uma ordem, Guiô é o caos, é aquela que se move por

altos e baixos, é quem aparece como a principal agente do movimento, da mudança. Composta a partir de uma intercessão entre as proposições de Guarnieri e Botkay/Lins, a personagem é a representação do vir a ser, exemplificando a famosa frase de Simone de Beauvoir alçada à bandeira feminista: “Mulher não se nasce mulher, faz-se mulher”.

De imediato, há de se ressaltar que o pensamento em direção a uma “estética da existência” de moldes foucaultianos, não significa propor um comportamento antissocial, de ruptura brusca, radical com as formas de convívio em sociedade às quais estamos inseridos, mas sim é aquele que busca inventar novos trânsitos, criticar os processos de subjetivação que impedem o indivíduo de buscar o “governo de si mesmo”. Como pontua Jorge Vasconcellos sobre o processo de “tornar-se quem é” elaborado por Foucault a partir de um “sopro nietzchiano”:

“Todavia, esse processo do “tornar-se” deve, necessariamente, ser transformador. É preciso que nos entreguemos aos encontros, aos devires, para afirmar em nós o que somos. “Tornar-se quem se é” constitui-se paradoxalmente na ideia de que, para se chegar a quem se e, há de se combater o que já se é. Trata-se, no limite, da escrita de si” (Vasconcellos, 2013).

Seguramente, se trata de um movimento delicado, em boa parte das vezes, doloroso física e emocionalmente. Nada mais humano do que procurar preservar-se, evitar o conflito, tentar não ferir-se. Crime, anomalia, delinquência, rótulos negativos colados naqueles que ousavam infringir as regras impostas por um determinado grupo e que se tornaram aceitas pela maioria. Paradoxalmente, como lembra Gilberto Velho, já é possível identificar uma tradição que procura entender o fenômeno do desvio, não como sintoma de doença de uma sociedade. A desobediência entendida também como produtora de novos arranjos sociais (Velho, 2003).

No Brasil, a disposição feminina organizada no sentido de ir de encontro ao universo de pensamento legitimador da autoridade masculina pode ser reconhecida a partir da metade do século XIX. Segundo, Constância Lima (Lima *apud* Silva, 2009) o feminismo brasileiro pode ser caracterizado por alguns “momentos-onda”. No primeiro, encontram-se as queixas em prol de direitos básicos como o da escolarização da

mulher⁴⁵. No segundo momento-onda, a aspiração se deu, sobretudo, pela ampliação do acesso à educação e pelo direito ao voto. Na “terceira onda”, acentuasse a heterogeneidade do movimento. Feministas burguesas, anarco-feministas, feministas libertárias, tomaram o espaço urbano com suas pautas que iam da luta contra a opressão masculina à inserção no mercado de trabalho.

De certo que a indicação de fases do feminismo é um esforço que ao mesmo tempo em que auxilia uma localização ao fornecer contornos tempo-espaciais, possui seus limites, deixando de fora as dinâmicas reinventadas a cada geração. Nos dias atuais, expressões como pós-feminismo, problematizações por parte de mulheres que se recusam o rótulo de feministas, ou mesmo as discussões sobre identidade de gênero tem demonstrado a complexidade de pensar as questões do feminino na contemporaneidade. Vale a provocação da escritora Angélica Freitas:

“era uma vez uma mulher
e ela queria falar de gênero

era uma vez outra mulher
e ela queria falar de coletivos

e outra mulher ainda
especialista em declinações

a união faz a força
então as três juntaram-se

e fundaram o grupo de estudos
celso pedro luft”
(Freitas, 2013, p. 14)

Se em “Um útero é do tamanho de um punho” Freitas não assume uma voz feminista, a autora não deixa de assumir a(s) voz(es) da(s) mulher(es). Livro de poemas produzidos após ser afetada por um ato abortivo de uma pessoa próxima, colocando em questão a autonomia do corpo feminino, Freitas também possibilita potentes reflexões sobre a mulher em sua multiplicidade (mulher de vermelho; de valores; de posses; depois; de rollers; depressa; de um homem só; de respeito; de malandro; de regime).

⁴⁵ Em 1827, começaram a ser abertas as primeiras escolas públicas femininas. Essas primeiras mulheres foram críticas fundamentais ao pensamento de que a mulher não deveria saber nem ler, nem escrever. Duarte, 2003.

Assim como as mulheres de Freitas, Guiô também não se deixa revelar com facilidade. É personagem heterogênea. Entre seus distintos perfis, atende ao estereótipo da mulher batalhadora, guerreira. Sozinha provém o sustento da casa, é a responsável pela organização familiar, pelo cuidado do filho e do marido ocioso. Possui certa masculinidade, certa retidão ao encarar as adversidades da vida. Ao mesmo tempo, é feminina, sedutora, musa dos sambistas, provocadora com seus atributos físicos. Mulata de belos contornos. Foi com seu corpo gracioso que, durante algum tempo, garantiu sua independência através da prostituição. Dependência colocada em suspenso quando o destinatário de sua atenção é Gimba. Torna-se submissa, dependente de um homem para guiá-la. Situação alterada após a morte de seu amado:

“LUZ VOLTA PARA CENÁRIO. GIMBA DEITADO MORTO SOZINHO EM CENA. ABRE PORTA DA IGREJA E SAI GABIRÓ COM ARMA NA MÃO. VAI ATÉ GIMBA E, COM CALMA, DISPARA SEIS TIROS NELE. FAZ O SINAL DA CRUZ COM A ARMA. NO AMEM OUVES-SE UM TIRO E GABIRÓ CAI. LUZ EM TICO NA PORTA DO BARRACO COM A ARMA. CHEGA GUIÔ CORRENDO E VÊ A CENA. PÁRA TUDO, OLHA OS CORPOS E OLHA TICO QUE SAI CORRENDO. COMEÇA A COREOGRAFIA DA SAÍDA DE GUIÔ. CENA DO AEROPORTO”.

Apesar de Botkay e Lins não oferecerem grandes referências sobre a “nova” Guiô, ao indicarem seu esforço em prol de outra direção a partir de sua saída de um ambiente desfavorável, falam também de uma inversão no modo de existência da personagem. Fazer as malas simbolicamente referencia um ato de seleção. Por um lado, indica aquilo se quer levar, por outro, denota o que se quer deixar para trás. Longe dos grilhões que a tornavam prisioneira de uma vivência sem grandes realizações, tanto pessoais como profissionais, Guiô abre-se ao desafio do novo. Não que seja uma operação simples. Seu deslocamento também invoca o afrouxar de laços afetivos. Ao ir embora, a personagem deixa seu filho adotivo, deixa os amigos e deixa também a comodidade. Certamente, a personagem experimenta o desconforto em sua nova trajetória.

A luta de Guiô assemelha-se a luta de tantas outras mulheres, que precisam acumular funções, que tem de abrir mão de seus projetos em prol dos

interesses da família, que tem sua subjetividade empalidecida pela atuação da figura masculina. Mesmo que os últimos tempos presenciem vitórias significativas da luta feminina contra uma forma de pensar que intensifica um poder masculino, que desde sempre se alastrou a partir de práticas discursivas e não discursivas, ainda há um longo caminho pela frente. Como advoga Foucault, onde há poder, também há resistência (Foucault, 1979). É resistindo e reexistindo que Guiô se torna protagonista de sua própria vida.

6

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"O teatro tinha a pretensão de ser uma forma de verdade entendida como verdade artística, no sentido de que esta, como realidade "mental", não era de modo algum afetada pelo caráter ilusório do teatro. O fato de que a cena criasse ilusões - pertencendo portanto ao reino do engano - era simplesmente considerado como seu modo de verdade" (Lehmann, 2007, p. 176)

Quando Lehmann propõe o conceito de "Teatro Pós-dramático" para discorrer sobre a busca de uma outra cena desenvolvida no contexto contemporâneo, o autor sugere uma crítica ao tratamento do "faz de conta". No novo panorama guiado por dramaturgos, diretores, atores, um fazer que procure abalar a tradição de envolvimento em uma realidade ilusória, onde as dimensões ator x personagem, real x ficcional, eram reduzidas ao extremo. No movimento anterior, tanto atores como expectadores eram mergulhados no mundo alienante da enganação cênica. Durante a realização do drama, a ilusão almejava o real.

Mas, a fala de Lehmann ao mesmo tempo em que registra a potência de um novo cenário de criação, nos coloca diante de uma das principais dificuldades inerentes à nova montagem de "Gimba". Se, com efeito, a adaptação procura dialogar com o original, é na forma de encenação, na transformação da literatura em teatro que Botkay e Lins se fazem mais guarnierianos. Nesse sentido, voltar ao original significa ser mais tradicional, ou menos contemporâneo. Seguindo moldes similares ao do Gimba de 1958-1959, não temos no palco italiano a tentativa de jogo com o representativo, mas sim o esforço de apresentação da realidade tal qual ela é. Acredito que não se faz necessário insistir no entendimento do contemporâneo como espaço de lutas plurais, onde os mais distintos atores têm cotidianamente buscando se afirmar em oposição à ideia de uma verdade única.

A chave teatral não parecia o instrumento mais interessante para pensarmos "Gimba" em uma perspectiva norteada por uma novidade nesse outro ato criativo. Atualizar as gírias ou o vestuário, não necessariamente traziam uma mudança de roupagem. Se, de início ainda não se apresentava claramente o caminho a seguir, ao menos a eliminação de uma trilha tornava a caminhada menos árdua. Não pensar a cena,

me direcionou, então, para o momento anterior à sua materialização. O tempo em que as falas não são preenchidas pela voz, nem pelo gesto. Momento em que as falas são “simplesmente” palavras.

Mas, o terreno ainda não se mostrava favorável. As constantes críticas ao reinado do texto há muito indicam que a palavra, essa que durante tanto tempo imperou como senhora nos domínios do pensamento, precisa nos dias atuais operar ressignificações para se colocar no espaço. A condição de ser texto, de indicar leituras, que tantas vezes a cobriu, agora reveste também outras linguagens, ampliando o campo de disputa pelo alcance do outro. Não obstante, ao pensar a crise como potência, enquanto motor criativo, as peças começaram a se encaixar mais. Procurar movimentos que procuram se firmar a partir do abalo às tradicionais categorias do dizível, foi o primeiro passo.

O nome de Paulo Lins parecia, assim, bastantes apropriado. Remetia a uma nova experiência da escrita. Possibilitava a reflexão sobre uma palavra que solicitava a inventividade, no sentido de reconstruir-se tencionando antigos agenciamentos, problematizando espaços de dentro/fora. Seu encontro com Botkay, em um primeiro momento, pareceu problemático. Impedia a leitura dos moradores da favela a partir de uma perspectiva próxima. A nova dificuldade, então, era pensar o “Gimba” adaptado a partir de sua autoria.

Por fim, depois de tantos entraves, foi através de uma postura quase que pirandelliana⁴⁶, que essa dissertação foi se desenvolvendo. Procurando dialogar com as personagens, buscando pensar, a partir de suas histórias, sobre modos em que o “Gimba, presidente dos valentes” contemporâneo poderia estimular debates, reflexões, sobre nossos dias. Como as escritas das margens/periferias/minorias, foi em personagens não centrais que procuramos observar a potência de “Gimba”.

A partir de Chica Maluca/Irmã Francisca, a proposta foi refletir sobre as práticas obscuras de determinadas congregações que, se aproveitando de um estado de fragilidade emocional de seus devotos, procuram obter benefícios que em muito se distanciam dos preceitos da vivência da religião. No presente caso, as considerações tomaram como base as igrejas neopentecostais, por conta das indicações presentes no texto.

⁴⁶ Cf. PIRANDELLO. “Seis personagens à procura de um autor”.

Depois, seguindo a trilha de parte considerável da recente produção literária, o objetivo foi, através das personagens Autoridade, Mãozinha e Tico, pensar o espaço da favela como um cenário que ainda se faz altamente marcado pela explosão da violência. Não que as áreas pobres das grandes cidades sejam produtoras apenas da criminalidade. A muito que essa visão redutora tem sido colocada em xeque. A própria expansão de um movimento literário nessas áreas é revelador de sua potência como produtora de ideias, de conteúdo. Na verdade, enfatizar tal aspecto soa como uma tentativa de lembrar que, até mesmo aqueles indivíduos que optaram pelo mundo do crime, que se recusaram à incorporação de regras morais estabelecidas socialmente, também têm direito a protagonizar sua própria história.

No capítulo final, retomamos a última cena de “Gimba” para pensar através da personagem Guiô, o feminino aberto ao vir a ser, ao tornar-se. Em primeiro lugar, procuramos registrar as dificuldades do processo emancipatório da mulher. Tomando por base Guiomar e Amélia, foi colocada em questão a violência historicamente exercida contra o corpo feminino, impedindo assim o exercício pleno de suas potencialidades. O alerta a partir de outra vivência do corpo não como espaço de experimentação, de descobertas, mas como alvo de agressões físicas e emocionais, procura chamar atenção para uma grave situação, tantas vezes naturalizada ou omitida, que ainda assola muitas mulheres. Em seguida, o objetivo é pensar uma possível alteração desse cenário de submissão. Interpretação conduzida por Guiô, entendida como a personagem que de forma mais incisiva tem sua trajetória modificada. Inserida em uma atmosfera limitativa (sem dinheiro, responsável pela criação de uma criança, sujeitada aos planos do amado) a personagem passa por uma reviravolta após um evento traumático e, a partir de então, movimenta-se em torno de um novo espaço de experiências.

“Acredito que a ficção literária sempre tem potência de intervir na realidade, na medida em que amplie ou transforme nossa percepção”⁴⁷ pontua Karl Erik quando perguntado, em entrevista ao jornal O Globo, sobre a relação entre literatura e política. Com efeito, foi justamente em concordância com essa premissa que se seguiram as linhas acima. Não como ruptura ou negação de certa intencionalidade criadora, mas procurando pensar junto, negociando com autores leituras possíveis.

⁴⁷ Cf. <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2014/02/22/critico-fala-sobre-realismo-violencia-nas-artes-brasileiras-525294.asp>>

7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2012;
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad.: Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007;
- ALMEIDA, Júlia. *Textualidade Contemporâneas: palavra, imagem, cultura*. Vitória: EDUFES, 2012;
- AMORIM, Lauro. *Tradução e Adaptação*. São Paulo: Unesp, 2007;
- ANDRADA, Anderson. Reflexões sobre as UPPs e a fragmentação do tecido sociopolítico-espacial na cidade do Rio de Janeiro. *Revista geo-paisagem*, ano 9, nº 18, jul-dez. 2010 < <http://www.feth.ggf.br/UPP.htm> > Acesso em Mar. 2015
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Belo Horizonte, Villa Rica, 1993;
- APGAUA, Renata. *A Dádiva Universal: reflexões em um debate ficcional*. 140 p. Dissertação. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas UFMG. Belo Horizonte. 1999;
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004;
- BELTING, Hans. Arte universal e minorias: uma nova geografia da história da arte. In: *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006;
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992;
- BOTKAY, Carlos Henrique, LINS, Paulo. *Gimba, presidente dos valentes* (texto adaptado, sem publicação);
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia Marginal dos anos 70*. São Paulo: Scipione, 2002;
- CARNEIRO, Sueli. "Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero". In: ASHOKA EMPREENDIMENTOS SOCIAIS; TAKANO CIDADANIA (Orgs.). *Racismos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Takano Editora, 2003.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997;
- DANTAS, B. S. A. A dupla linguagem do desejo na Igreja Evangélica Bola de neve. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, vol.30, nº1, Jul., 2010 <

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872010000100004>

Acesso em 07 fev. 2015;

- DEALTRY, Giovanna. *No fio da navalha: malandragem na literatura e no samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009;
- DELEUZE, Gilles. "O ato de criação". Conferência proferida em 1987;
 _____ *Controle e Devir*. Futur Antérieur, n° 1, primavera de 1990, entrevista de Gilles Deleuze a Toni Negri;
- DIAS, Ângela Maria. A estratégia da revolta: literatura marginal e construção da identidade. In: Estudos de literatura brasileira contemporânea. Brasília: n° 27, janeiro/julho, 2006;
- ESPOSITO, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010;
- FARIA, Alexandre; PENNA, João Camillo e PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Introdução. In: Modos da margem. Figurações da marginalidade na literatura brasileira. Rio de Janeiro: Aeroplano. 2015;
- FERRÉZ. *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. São Paulo: Editora Agir, 2005;
 _____ *Capão Pecado*.
 _____ *Ninguém é inocente em São Paulo*. São Paulo: Objetiva, 2006
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979;
 _____ "Direito de morte e poder sobre a vida". In: *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1999;
 _____ *O que é um autor?* Lisboa: Passagem, 1992.
 _____ *O governo de si e dos outros*. São Paulo: Martins Fontes, 2010;
- _____ *Uma estética da existência*. Paris: Le Monde, 1984;
 _____ *A ordem do discurso*. Ed. Loyola - SP, 2004;
- FRANCIS, Paulo. Gimba. In: *Teatro de Gianfrancesco Guarnieri*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978
- FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Nayf, 2013;
- GALEANO, Eduardo. Em defesa da palavra. In: *Ser como eles*. Rio de Janeiro: Revan, 2003;

- GONCALVES, Rôssi Alves. Bandidos e Bandidos: os vários tempos da cidade. In: *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, v. 5, p. 141-160, 2011.
- _____ "*Quem está falando?*": autoria e legitimação em processo na Literatura brasileira contemporânea. *Glauks (UFV)*, v. 11, p. 5, 2011.
- GOTO, Roberto Akira. *Malandragem Revisitada*. Rio de Janeiro: Pontes editora, 1988;
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Gimba, presidente dos valentes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1973;
- GUARNIEIRI, Gianfrancesco, ROVERI, Sérgio. *Gianfrancesco Guarnieri: um grito solto no ar*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2004;
- HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Impérios: 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2009.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Estética da Periferia: um conceito capcioso*. In: Seminário Internacional Museu Vale 2012, 2012, Vila Velha - ES. Se essa rua fosse minha... sobre desejos e cidades. Vila Velha -ES: SuzyMuniz Produções, 2012. v. 01. p. 82-93;
- _____ *Literatura marginal*. 2013. Disponível em <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura-marginal/> Acesso em 02 fev 2014
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora UFSC, 2011;
- [IURD Tube](https://www.youtube.com/watch?v=mFDX4h_wKgY). Regras do Templo de Salomão – Oficial. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mFDX4h_wKgY> Acesso em 20 abr. 2015
- JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007;
- KANT DE LIMA, Roberto. Polícia, justiça e sociedade no Brasil: uma abordagem comparativa dos modelos de administração de conflitos no espaço público. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, nº.13, nov. 1999. <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-44781999000200003> Acesso em 03 mar. 2015
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007;

- LEPECKI, André. Coreo-política e coreo-polícia. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, 2011 < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>> Acesso em 03 abr. 2015
- LIMA, Luiz Costa. Persona e sujeito ficcional. In: *Pensando nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991;
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997;
- LUCENA, Luiz Carlos. *Nem tudo é verdade: produção simbólica e construção do real no documentário contemporâneo*. São Paulo: Ativa, 2008;
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. *Ciberletras – Revista de crítica literária y cultura*, n.17, julho, 2007.
- MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997;
- MAGALHÃES, Carlos Augusto. O crime segundo o criminoso: um estudo de relatos sobre a experiência da sujeição criminal. 234 p. Tese. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006;
- MAGALHÃES, M. D. B; SOUZA, E. C. B. Os pentecostais: entre a fé e a política. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 22, nº 43, 2002. <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882002000100006&script=sci_arttext> Acesso em 12 fev. 2015
- MARCUSE, Herbert. *A Dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1981;
- MATTAR, F.; CHEQUER, J.; DIAS; Mariana. UPP tecendo discursos. *Democracia Viva*, nº 45, 2010. <http://www.ibase.br/userimages/dv_ibase_45_reportagem.pdf>
- PAEGLE, E. G. M. A “McDonaldização da fé”: um estudo sobre os evangélicos brasileiros. *Revista Eletrônica de Estudos e Pesquisa do Protestantismo da Escola Superior de Teologia*. vol. 17, set-dez. 2008. <http://www3.est.edu.br/nepp/revista/017/ano07n3_06.pdf> Acesso em 12 fev. 2015
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Entre a favela e o asfalto. 122p. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006;
- _____ Contos negreiros: a escrita como forma de aproximação do outro. In: DELTRY, Giovanna (org.). *Alguma prosa*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007;
- PRADO, Adélia. *Com Licença Poética - Antologia*. Lisboa, Ed. Cotovia, 2003;
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005;

- RODRIGUEZ, Benito Martinez. Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília - DF, n.22 jul/dez, p. 47-61, 2003;
- ROUBINE, Jean-Jaques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005;
- SANTIAGO, Silviano. O Entre-Lugar do Discurso Latino-Americano. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978;
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto, nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. _____. (Org.). *História da vida privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004;
- SCWARZ, Roberto. Nacional por Subtração. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987;
- SILVA, J. S. Panorama da crítica feminista: crítica feminista no Brasil. São Paulo: Editora UNESP, 2009;
- SILVA, Tânia Brandão da. *Peripécias Modernas: companhia Maria Della Costa*. 1998. 398 p. Tese (Doutorado em História da Arte) - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998;
- SILVA, V. G. Neopentecostalismo e religiões afro-brasileiras: Significados do ataque aos símbolos da herança religiosa africana no Brasil contemporâneo. *Mana*, Rio de Janeiro, vol.13, n 1, abr. 2007 <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132007000100008&script=sci_arttext> Acesso em 17 fev 2015
- SHØLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: *Linguagens da violência*. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. Et alli. (Orgs). Rio de Janeiro: Rocco, 2000;
- _____ A Cena do Crime reflexões sobre um palco do contemporâneo. *Memoria y Sociedad*, v. 16, 2012
- _____ Ficção brasileira contemporânea. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009;
- _____ Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 29, 2007.

- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Can the subaltern speak?". In: *The post colonial studies reader*. (Edited by ASHCROF, B; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H.) London and New York: Routledge, 1995;
- Revista Trip. Entrevista concedida a Rogério Panda. Disponível em <<http://revistatrip.uol.com.br/49/matador/home.htm>> Acesso em 03 marc. 2015
- VALLADARES, Lícia do Prado. *A invenção da favela: do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Ed. Fund. Getúlio Vargas, 2005;
- VARELLA, Dráuzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005;
- VASCONCELLOS, Jorge. A anarcoarquitetura de Gordon Matta-Clark: autonomismo político e ativismo estético. *Arte & ensaios*. Rio de Janeiro, V. 25, mai. 2013;
- VELHO, Gilberto. *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003;
- VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994;
- UPPRJ. O que é? Disponível em <http://www.upprj.com/index.php/o_que_e_upp> Acesso em 20 out. 2014.

MÚSICA E FILMES

- Tô ouvindo alguém me chamar – Racionais MC's, 1997
- Cavaleiros Azuis – Natiruts, 1999
- PADILHA, José. *Ônibus 174*, 2002

8 ANEXOS

I – Entrevista

II – Texto adaptado

Entrevista com Caíque Botkay – concedida em abril/maio de 2014

(Foto: Mônica Botkay)

Tatiana: Vocês tomaram como referência algum lugar/espço real para elaborar essa nova versão da favela dos dias atuais?

Caíque Botkay: Foi interessante o fato de que eu era contemporâneo das favelas dos anos 1960 e 1970 na zona sul, enquanto o Paulo, mais novo que eu, tinha uma visão de dentro das favelas da Avenida Brasil e zona oeste.

Nos anos sessenta, quando morava no Leblon, eu atravessava a Favela da Praia do Pinto para ir até o clube Paysandu. Ignorava o que era medo, ia sozinho aos 12, 13 anos. Inexistia a atual cultura do medo e da violência. Nos anos setenta, passei a frequentar várias favelas para comprar minhas "trouxinhas" de maconha. Mas o medo então era só da polícia, para a minha geração os traficantes eram apenas comerciantes que tratavam bem sua freguesia.

Paulo pegou a barra pesada dos anos oitenta em diante e pelo lado de dentro. Então eu tinha essa visão romântica que era a mesma da época em que Guarnieri escreveu a peça, e o Paulo as mudanças radicais de lá para cá, que vim a conhecer através do teatro de resistência na segunda metade dos anos setenta e pelo trabalho nos Cieps do Darcy, nos anos oitenta.

Esta divisão do sentimento da classe média frente às favelas de diferentes décadas era quase sólida. E foi essa justamente minha intenção para apontar os contrastes radicais das distintas épocas.

Não focamos nenhuma favela em particular, mas a memória do sentimento generalizado de todas elas dentro de nós.

T: O encontro com o Paulo Lins é revelador do trânsito cada vez mais frequente entre as práticas artísticas contemporâneas. No processo de reescritura das experiências da

favela, realizado por vocês, há um dado que merece especial destaque: a questão da proximidade testemunhal. A vivência do Paulo Lins em Cidade de Deus foi um importante diferencial, não? Como se deu esse processo de autoria partilhada?

CB: O convite ao Paulo foi feito certamente baseado nessas premissas. Mas o grande acerto não foi apenas sua experiência real, mas seu modo de observar as perspectivas políticas, o lado mais visível da imensa segregação brasileira.

T: A produção original de "Gimba, presidente dos valentes" passou pelo crivo de importantes críticos teatrais da época (Décio de Almeida Prado, Sábato Magaldi, Paulo Francis, entre outros). No entanto, a montagem realizada recentemente, apesar de ter sido uma das únicas montagens profissionais, recebeu pouco espaço nas considerações da crítica. Como você compreende tal fato?

CB: Creio que o viés político abordado explica isso. Nunca houve, na crítica da imprensa neoliberal, um enfoque realmente político para o teatro ou qualquer arte. Simplesmente a força da ação social através da arte quase não existia. Generalizo claro, mas os exemplos são raros, como o "nosso" Arrabal nos anos 1970, que escrevia no jornal Movimento, era ligado a grupos militantes e estava claramente à esquerda naquele momento histórico. Ele foi também o mentor teórico do nosso grupo Carranca, de resistência direta à ditadura, formado por pessoas de várias áreas artísticas e de estudo. Um grande aliado que tivemos (o Grupo Carranca), por exemplo, foi o grande crítico e amigo Yan Michalski, que assistiu um ensaio nosso de uma montagem inspirada no "O Sr. Puntilla e seu criado Matti", do Brecht, que apresentamos em algumas favelas. A crítica em geral olha a peça a partir de seu conhecimento teórico e de seu mundo social, e interpreta sua visão do que resultou o casamento entre o que aparece no palco e no que diz o texto. Trabalha como se o Teatro tivesse um universo autônomo, com códigos e linguagem próprias, existindo em paralelo com a realidade e as questões sociais. O Antônio Pedro me disse um dia que assistiu a uma comédia da Dercy Gonçalves ao lado de um crítico que depois comentou o "baixo nível" do espetáculo. Pedro argumentou que ele (o crítico) então devia ao menos publicar que detestara aquilo, mas que o público morrera de rir durante todo o tempo.

Essa reflexão traz em seu bojo a questão original: as artes têm compartimentos estanques e superpostos? Logo, em lugar de discutirmos qual o impacto na sociedade toda, o articulista desenha seus conceitos para a plateia que frequenta aquele determinado teatro, aquele determinado grupo ou ator ou técnico. Já não se discute a que raça pertencemos, mas os manuais de como devem funcionar determinados blocos dentro de seus limites na pirâmide social.

T: Como você pensa o lugar da crítica teatral nos dias atuais?

CB: Houve um debate com a crítica há muitos anos, no Teatro Cacilda Becker, ainda nos anos 1970, bem antes de virar espaço de dança, do qual recordo dois momentos, mais como provocação. No primeiro, após as apresentações de cada crítico e em qual jornal escrevia, o José Arrabal, do jornal Movimento (de resistência), dizia que ele lutava para ser um crítico, não um colunista teatral como seus colegas. O segundo momento foi quando perguntei aos críticos quão forte era a censura a eles dirigida em seus jornais. Todos disseram não haver censura em suas matérias, ao que repliquei que

então, com toda a violenta censura reinante, eles deviam escrever de acordo com os donos dos jornais e do poder.

Não creio que tenha mudado muito de lá para cá, e a prova disso é que o espaço da crítica foi desaparecendo na "grande" imprensa, pois o que não incomoda nem traz debate, e ainda fala para uma pequena fatia da sociedade, não pode ser lucrativo nem muito interessante.

Mas, a partir de Milton Santos, fico observando as ações das trocas de ideias nas redes sociais, que já começam a se apoderar dos debates, e essa é uma bela perspectiva.

T: O nome de Guarnieri, tanto como autor como ator, sempre esteve estreitamente ligado à sua militância contra as desigualdades sociais. A criação de "Gimba" é sintomática, nesse sentido. No entanto, vemos nas últimas décadas o florescimento de discussões pertinentes que colocam em xeque o lugar do político no universo teatral, dando destaque a um teatro que se pretende político mais por sua forma, do que pelo conteúdo. Trazer de volta o teatro político guarnieriano, por um lado, parece um contrassenso em relação a essa perspectiva, mas, por outro, dialoga com o movimento cada vez mais frequente das periferias em busca de um novo lugar de fala. Quais foram as perspectivas que nortearam a produção?

CB: Além da correção de tua análise dentro da pergunta, me pergunto como um país com tanta miséria ainda, não fala muito mais sobre isso, procurando caminhos e questionando metas. Vivemos aplaudindo a genialidade de um Portinari e um Niemeyer, mas quase nada de contemporâneo existe na nova dramaturgia nessa direção. Mas pecas psicológicas, comédias e produções milionárias, temos em qualquer esquina. E quase sempre com incentivos fiscais e editais. Claro que não é ilegal, mas me pergunto para que serve tanta isenção fiscal (dinheiro público), se não for para discutir a sociedade com algum embasamento.

Então, um teatro político deve ser estimulado, sem que isso queira dizer panfletarismo, dogmas ou didáticas partidárias. A sacralização do teatro me parece primária, parece que apenas os graduados e com vida estável tem direito as artes cênicas.

O debate precisa sair das academias e tomar folego popular, sair das salas com o público cativo da classe média/burguesia.

Em Gimba, pela temática, por ser no centro da cidade e pelos ingressos baratos (R\$15,00 o mais caro), a casa enchia e 70% do público não vinha de etnias brancas ou de alto poder aquisitivo. Esse é um sinal das possibilidades. O trabalho muito sério feito pela Cia. Ensaio Aberto, de Luiz Fernando Lobo, existe há muitos anos e tem uma metodologia própria para alcançar seu público popular vindo das classes trabalhadoras e dos excluídos. Assim, não depende da mídia burguesa e de uma crítica que nunca o premiou.

T: Assim como em Guarnieri, podemos ver, tanto em você como no Paulo, o movimento de junção da arte com o engajamento político. Movimento esse que é anterior à produção de Gimba. Mas, pensando pontualmente a peça, que legados você acha que o novo "Gimba" pode ter deixado no sentido de possibilitar a emergência de um pensamento em prol de novos recortes da realidade?

CB: Em primeiro lugar, o que me vem é a liberdade de dessacralizar a arte como totem e tabu (obrigado, bom e velho Sig).

Não me sai da cabeça a frase do filme O Carteiro e o Poeta, em que este diz ao real autor das poesias que roubara para dar 'a amada como suas: "a arte não é de quem a faz,

mas de quem dela precisa". Retirando a arte do velho altar empoeirado, teremos tudo o que for desejado. Uma das palavras-chave: prioridade.

Quanto à questão das épocas, diversas obras já foram realizadas atualizando linguagens e modernizando cenários. Muitas obras de Shakespeare estão nas telas com essa visão contemporânea. Certamente eu não inventei a roda, apenas fiz um corte dentro da mesma história, com os mesmos personagens e consequências dramáticas, sem intervalo. Foi também uma homenagem a Gianfrancesco Guarnieri e toda a geração que me antecedeu e que buscava caminhos para socializar as questões das relações humanas. Foi também o exercício de adaptar uma mesma história após 50 anos passados. As analogias não precisaram ser explicadas didaticamente. Pelo contrário, o desejo foi apresentar um rasgo histórico/temporal abrupto, sem aviso ou explicação. E a resposta do público era sempre de interesse e compreensão imediata. Não houve um "estranhamento", todos saíam sabendo claramente o que haviam assistido, fosse novo ou não.

Mas o fundamental para mim foi discutir a realidade atual e a falta de perspectiva de que tais fatos possam ser modificados sem uma profunda mudança de pensamento emocional, político e social. Essa para mim, a função da arte, ao menos hoje.

* Caíque Botkay atuou em mais de cem espetáculos como compositor, diretor musical, diretor cênico, autor, tradutor e instrumentista e produtor. Recebeu os prêmios Shell em 2004 e 2005, pelas músicas "Bodas de Sangue" (2004) e "Auto do Ururau" (2005), Molière (especial) em 1979, pelo conjunto de trabalhos, entre outros. De seus trabalhos recentes em teatro, ganham destaque: "A Pena e a Lei" (texto de Ariano Suassuna, direção de Ilo Krugli) e "Bodas de Sangue" (texto de García Lorca, direção de Amir Haddad)

**GIMBA, PRESIDENTE
DOS
VALENTES**

PERSONAGENS

MALANDRO 1

MALANDRO 2

MALANDRO 3

NEGRÃO

GUIÔ

TICO

AMÉLIA

RUI

GABIRÓ

CHICA MALUCA

CARLÃO

MÃOZINHA

GIMBA

HOMEM

MULHER

AUTORIDADE

DUNGA

MENSAGEIRO

CAI O PANO**FIM DO PRIMEIRO TEMPO****SEGUNDO TEMPO**

DEPOIS DA COREOGRAFIA FOCO EM CAMA CENTRAL COM GIMBA E GUIÔ. TOCA CELULAR ELES ACORDAM, GIMBA ATENDE, GUIÔ SE VESTE DEVAGAR, SENTADA NA CAMA DE COSTAS PARA A PLATÉIA. GIMBA ESTÁ NA FRENTE DA CAMA.

GIMBA – Alô!

AUTORIDADE – Gimba, sou eu.

GIMBA - Fala Autoridade.

AUTORIDADE – Ta mesmo na favela?

GIMBA - ...

AUTORIDADE – Mermão, a gente vai ter que invadir essa pôrra em 24 horas. Vaza!

GIMBA – Invadir porque, rapá?

AUTORIDADE – Ta tendo um monte de assalto aí na área, o disque-denúncia ta bombando e a gente tem que dar um cala-boca na imprensa.

GIMBA – Não vai invadir porra nenhuma, meu irmão, acabei de chegar, tenho que resolver umas paradas...

AUTORIDADE – Parada porra nenhuma, rapá. Aposto que é mulher.

GIMBA – Também, também. Mas eu não tenho pra onde ir não, cara. Manda logo um cara trazer os documentos: passaporte pra mim e pra ela... uns cartão de crédito... Se chegar hoje eu to indo pra Miami amanhã.

AUTORIDADE – Não dá tempo de nada, a invasão ta planejada e os cara vão entrar aí daqui a pouco!

GIMBA – Calma, tranqüilidade. Calma que vai parar os assalto, to dizendo. Mas só saio daqui quando chegar meus documentos, quebra essa pra mim, manda os verme voltá. Eu dobro o arrego, te mando 600 mil. Invade outra favela aí.

AUTORIDADE – (T) Invade tu que eu dou cobertura, mando umas patamo levar vocês armados pra invadir a favela que você quiser. Aí tu fica lá.

GIMBA – Vou não, vou não, vou não. Vou descolar uma grana e só saio daqui com os documentos. Não quero guerra na hora de sair fora não. (DESLIGA)

GUIÔ (SEDUTORA)– Já vai sair? Com isso tudo querendo de novo tudo aquilo que a gente fez ontem?

GIMBA - Vou pruns trabalho, pegar umas parada aí pra gente poder sair

GIMBA DÁ UM TAPA CARINHOSO NA BUNDA DE GUIÔ E SAI.

AUTORIDADE (AO TELEFONE) – Mermão, sou eu aqui... É, o Autoridade. Segura a invasão. Não vai ter não. (T) Fica frio, tua grana ta garantida, deixa o Gimba em paz hoje. (T) (DÁ UM TAPA NA MESA) Eu já disse pra segurar dois dias, caralho! (DESLIGA O TELEFONE).

GABIRÓ CHEGANDO NO BARRACO

GUIÔ: Gabiró...

GABIRÓ – Vai dormi vai Guiô.

GUIÔ – Quero te falá.

GABIRÓ – Vai dormi...

GUIÔ (Caminha para ele. Gabiró distancia-se).

GABIRÓ (Os murmúrios de reza ouvem-se mais distintamente) – Tá com movimento a igreja. Hoje eles vão arrepiá os demônio. Eu também queria...

GUIÔ – Gabiró, tinha que acontecê. Tu já devia tá sabendo!

GABIRÓ – Vai prá cama, tô dizendo.

GUIÔ – Preciso falá contigo. As coisa não pode ficá assim.

GABIRÓ – Não pode? Não pode?

GUIÔ – Eu vou embora, Gabiró. Vou com Gimba!

GABIRÓ – (T) Já vai tarde. Tu nunca prestou mesmo!

GUIÔ – Eu achei que ele tinha morrido. Nunca escondi de ninguém: eu sempre gostei só de um. Dele. Meu marido.

GABIRÓ – Tu gosta de quem te marca, sua vaca. Meu mal foi não te marcá!

GUIÔ – Assim não adianta.

GABIRÓ – Vai acabá de dormi. Vai ficá com teu home!

GUIÔ – Gabiró...

GABIRÓ – Presidente dos valentes.

GUIÔ – Num sou mulhé prá tu Gabiró. Fiz tudo, tentei de tudo com você. Abri minha cama pra você.

GABIRÓ – Porrada, porrada! Mulhé, só na porrada!

GUIÔ – Besteira criá confusão!

GABIRÓ – Meu mal foi ficá de joelho. Fiquei de quatro, fiquei de quatro na tua frente! De quatro!

GUIÔ – Gabiró, só te peço uma coisa. Fica longe de mim. Tu vai se arrepê. O Gimba até gosta de você, não mexe comigo não.

GABIRÓ – Quem é que tu pensa que é? Quem é que tu pensa, diz? Por que tu vive desgraçando os outros, por que eu? Me explica, pelo amor de Deus: que é que eu te fiz?

GUIÔ – Tu tá precisando de descanso. (Vai saindo. Gabiró segura-a pelo braço. O murmúrio de reza se transforma em canto baixo).

GABIRÓ – Diz! O que é que eu te fiz? Eu não quero te vê contente? Quero. Eu num vô trabalhá? Vou. Que é que tu qué, Guiô? Esse home num presta. Ele tem é força, só. Esse home mata, Guiô. Tu vai vivê correndo da polícia, sem lugá prá ficá. Um dia ele te mata!

GUIÔ – Mata não, Gabiró. Fica na tua.

GABIRÓ – Ele vai te marcá todinha como marcou tua cara! Todinha! Ele vai te marcá!

GUIÔ – Me larga Gabiró!...

GABIRÓ – Tu vai sofrê, Guiô... Tu vai sofrê!

GUIÔ – Me larga, frouxo! (Desvencilha-se dele).

GABIRÓ – Cachorra! Cachorra!

GUIÔ – Para, Gabiró! Banca home uma vez!

GABIRÓ – Eu te mato, Guiô, eu te mato! (Canto no barraco de Chica aumenta) Eu sou home, Guiô! Ninguém me faz de corno!

GUIÔ – Então mata agora! (Gabiró estanca) Mata! Porque senão não vai dar nem tempo, seu merdinha. To indo pra Miami com ele amanhã.

GABIRÓ (No auge do desespero) – Guiô, Guiô! Eu beijo teus pé! Beijo teus pé! Sem tu eu num sou nada. É covardia de vocês porque eu num posso com ele, porque eu sou fraco. Diz que fica, Guiô, diz que fica.

GUIÔ (Empurrando-o com força) – Deixa de escândalo, Gimba vai chegar! Nunca te prometi porra nenhuma.

GABIRÓ – Tu vai chorá chumbo, Guiô! Tu vai voltá prá zona! Vou te vê morrendo num hospital, apodrecendo. Eu juro, Guiô!

GUIÔ (Volta-lhe as costas. Sem dizer palavra empurra Tico para a cama, desaparece pela esquerda. Tico deita-se espantadíssimo. Gabiró passa as mãos pelos cabelos. Olha por momentos para o barraco de Chica onde a cantoria decresce de intensidade. Refreia o ódio. Entra no barraco e enfia a cabeça na tina de água. Movimento na igreja de Chica.

TICO – Brigaram outra vez?

GABIRÓ – Ela não presta, Tico. Ela não presta!

TICO – Por que?

GABIRÓ – Ela vai deixá a gente!

TICO – Agora que o Gimba voltou?

GABIRÓ – Tu gosta dele, né não? Tu gosta muito dele! Ele mata, Tico, mata!

TICO – É prá se defendê!

GABIRÓ – Ruindade, Tico. Matador! Esse home traz desgraça. Tu ouviu a Chica dizê. Ela sabe! Esse home traz desgraça!

TICO – Gimba é gente boa, Gabiró!

GABIRÓ – Eles vão te deixá Tico! Eles vão te largá. Vão fugi, vão embora.

TICO – Eles não me deixa não!

GABIRÓ – Não? Coitado do moleque! Eles vão sair do Brasil amanhã!

TICO – Vão me deixá?

GABIRÓ DECIDE PEDIR AJUDA A CHICA. VAI À IGREJA. BATE NA PORTA. CHICA ABRE.

CHICA – A paz do Senhor.

GABIRÓ – Preciso expulsar um demônio, irmã.

CHICA – Então entra e começa a orar, meu filho.

GABIRÓ – Não, não, né meu não, é daqui da favela.

CHICA – Me explica isso aí: quem é o maligno?

GABIRÓ – É Gimba.

CHICA – Gimba e Guiô...

GABIRÓ – Não não, é só Gimba.

CHICA – Sei quem é, sei tudo do demo. Ce quer o quê?

GABIRÓ – Quero que a Senhora faça um trabalho pra sumir com ele.

CHICA – Ninguém some aos olhos de Deus. As pessoas só morrem.

GABIRÓ – É isso mesmo, mata ele pra mim.

CHICA – Não sou eu que mato não, é a justiça divina. E essas coisas custam dinheiro, meu filho. Ninguém morre de graça. Com licença.

CHICA FECHA A PORTA. GABIRÓ ENTRA PARA OS FUNDOS DO BARRACO. SURGE GIMBA COM DUAS SACOLAS DE SUPERMERCADO NA MÃO ABRAÇADO COM GUIÔ.

GUIÔ – Tico, tu ta sozinho aí? Cadê o Gabiró?

TICO – Saiu batido. Tá meio doidão.

GIMBA – E te deixou aí? Vou acabar passando esse cara.

GUIÔ – Deixa pra lá, Gimba, Gabiró é garoto, ta com a cabeça quente.

TICO – Cabeça quente porquê? Vocês vão embora mesmo?

GIMBA – Temo que ir, chefia. Ta perigoso aqui. A gente manda buscar você depois. Guio, pega algum aqui prumas roupas de frio e maloca algum pra se alguma coisa der errada

GUIÔ SINALIZA E GIMBA ABRAÇA TICO

TICO – Jura? Jura?

GIMBA – Sossega, menino, a gente vai pros Esteiti. Vamo te levá pra Disney.

TICO – Quando?

GIMBA – Daqui uns três meis. Entrar com dimenor em outro país é complicado, é coisa séria.

TICO – Firmeza?

GIMBA – Claro, rapá, acabou a pobreza pra nós.

TICO – Fala mais, fala mais, cuméquié lá?

GUIÔ – É, fala aí.

GIMBA – Pra começar lá trabalhador não passa fome. Passou mal chega a ambulância pública em dez minuto.

GUIÔ (SE ENROSCANDO EM GIMBA) – Mais o quê?

GIMBA - Tem casa de rico pra pobre, tem comida de rico pra pobre.

GUIÔ – E tem roupa de bacana pra pobre também?

GIMBA – Só vestidão maneiro, jóia pra caralho.

GUIÔ – É mermo?

GIMBA – Lá só tem carrão e negro lá é importante.

TICO – E pra mim, tem o quê mais?

GUIÔ – Tu vai ver o Miquei, rapá.

GUIÔ BOTA TICO PRA DORMIR. CARLÃO APARECE

CARLÃO (na porta do barraco) – Bons dias.

GIMBA – E aí, seu Carlão?

CARLÃO – Chega mais aqui.

LEVA GIMBA PARA O OUTRO LADO DO PALCO. DURANTE ESSA CENA, GABIRÓ PASSA AO FUNDO E GUIÔ OLHA DENTRO DA SACOLA E RETIRA ALGUNS PACOTES GORDOS DE DINHEIRO. COLOCA EM SUA BOLSA.

GIMBA – Diz aí.

CARLÃO – Você pegou o dinheiro da boca e não pagou ninguém.

GIMBA – Aí, Carlão, precisei de 600 mil e só tinha 400. Vou ter que sair batido.

CARLÃO – Vai vazar com a grana toda do movimento, cara? Então é melhor sair logo que nego ta ficando bolado contigo já.

GIMBA – Tu cuida do Tico? Leva ele pra escola? Assim que eu tiver legal eu mando buscar ele.

CARLÃO – Busca nada. Mas pode deixá ele comigo. Eu gosto do menino. E você mais Guiô, pra onde cês vão? Não me diz que vai se malocar na Zona Sul. Você já devia saber que aquilo lá não existe, porra! É tudo invenção da televisão, Gimba, é tudo virtual.

GIMBA – Zona Sul porra nenhuma, tou indo pra fora do Brasil, cara. (BAIXO) Miami.

CARLÃO – Te cuida. Aquilo lá é mais virtual ainda.

CARLÃO ABRAÇA GIMBA E SAI. TOCA O TELEFONE. GIMBA ATENDE, É AUTORIDADE.

GIMBA – Fala, autoridade, tudo certinho, pode mandar subir teu avião pra pegar a grana. Mas só deu pra descolar 400tinho, o movimento tava fraco.

AUTORIDADE – Caralho, o bom malandro tem que ser honesto até pra dividir o roubo. Eu tive que adiantar a parte do comando que ia invadir aí. Vou morrer nessa grana. Quer saber? Quem vai morrer nessa é você, **GIMBA**.

GIMBA – E o que que eu faço com a grana?

AUTORIDADE – To mandando um cara aí pegar.

DESLIGAM E GIMBA FICA TENSO.

CHICA APARECE SUBITAMENTE.

CHICA – Ta cheio de demônio no corpo.

GIMBA – Cuméquié?

CHICA – Tu mesmo. Tu não tem medo do perigo não, Gimba?

GIMBA – Nunca tive, dona.

CHICA – Pois é bom se cuidá.

GIMBA – Pode deixá que eu respeito os santo.

CHICA – Que santo, rapá? Só existe o sangue de Jesus e mais nada. E eu tou vendo o fogo do inferno nos teus olhos.

GIMBA – Cruz credo! O inferno é aqui, dona, e eu to vazando daqui.

CHICA – Ainda dá tempo de te salvar, entra na igreja.

GIMBA – Segue teu caminho, velha!

CHICA – Aceita Jesus no teu coração.

GIMBA – Tu quer é o meu dízimo, mulher. Vai, se manda, rala peito.

CHICA – Ta endemoniado, sai, capeta.

GUIÔ APARECE NA PORTA

GUIÔ – Eu já te disse pra não me perseguir, Chica. Tudo que é meu tu põe o olho. Vai cuidar da tua igreja, sai da minha vida. Vai procurar um macho pra você.

CHICA – Tudo que é teu é maldito e é do demo. Até teu homem é coisa do diabo.

GIMBA – ÔÔ, me exclui fora dessa, vão pra casa vocês duas que eu tenho mais o que fazer.

CHICA (PARA GIMBA) – Vai embora daqui e leva a morte pra longe.

GIMBA ENTRA NO BARRACO DE SACO CHEIO

GUIÔ – Conseguiu, sua vaca, fez meu homem entrar. Mas não tem problema, depois mais tarde ele vai entrar é nimim.

CHICA – É pela vagina que o pecado entra, sua fornicadora.

GUIÔ – É o quê? É o quê? Aqui só entra prazer... sua mal comida

CHICA – Não tenho homem mas tenho grana e decência. Teu destino é esse barraco de merda (SE BENZE) e o fogo do inferno.

GUIÔ – Corre daqui, desgraçada! Corre que eu te mato!

CHICA – Se cuida, Guiô, se cuida. Tem trabalho que traz morte!

GUIÔ (Em lugar de avançar recua, nervosíssima) – Ah! desaparece de mim. Sai! Velha suja! Morte...? Morte de quem? De quem?

CHICA SAI RINDO E ENTRA NA IGREJA.

APARECEM AMELIA E RUI.

AMÉLIA – Guiô pelo amor de Deus, que que aconteceu?

GUIÔ – Deixa, é essa maluca da Chica que fica me assombrando.

RUI – Moção, vou ter que ir indo pra abrir a Lan House.

AMÉLIA – Vai, bom trabalho, amor. Guiô, ta precisando o quê?

GUIÔ – Roupa de frio. To indo embora com Gimba e lá derrepentemente cai até neve.

AMÉLIA – Vamo lá em casa que eu tenho umas coisas quentes que o Rui me deu. Pode levar, eu nunca uso.

GUIÔ – Então vamo lá mas eu vou precisar de um casaco bom pro Gimba também. Se eu não comprar as coisas ele não compra mesmo. Pega do Rui que eu te dou a grana.

AMÉLIA – Precisa não.

GUIÔ – Faço questão, to montada na grana. Toma aqui e gaste o que sobrar num motel mais o Rui.

GUIÔ FALA PRA DENTRO DO BARRACO

GUIÔ – Gimba, eu vou ali mais a Amélia pegar umas roupa e já volto.

GIMBA (COM AS MELHORES INTENÇÕES) – Vai não, formosura, fica aqui mais teu black que eu tenho aqui uma saudade pra te contar em particular...

.....

GUIÔ OLHA PRA AMELIA AS DUAS SORRIEM CÚMPLICES E AMÉLIA VAI NA FRENTE

GUIÔ – Que que você quer de mim?

GIMBA – Eu quero tudo.

GUIÔ – Dô não.

GIMBA – Dá, Dá, Dá, Dá, Dá, Dá, Dá

ENTRA MÚSICA/COREOGRAFIA PARA TREPADA DOS DOIS

GUIÔ – A gente tem o encaixe perfeito. Do jeito que a gente faz gostoso é sinal que vai dar tudo certo pra gente, né?

GIMBA – E o que é esse dar tudo certo?

GUIÔ – Sei lá, coisa assim de ser feliz.

GIMBA – E onde mora esse feliz?

GUIÔ – Não enche, seu chato. Você sabe que esse feliz mora em Miami. É nosso vizinho da nossa casa lá.

GIMBA – E do outro lado mora quem? O FBI?

GUIÔ – Gimba, nós tamos quase lá, um dia só que falta. (T) Só que um dia tá demais pra mim. Agora falando sério, a nossa vida vai funcionar lá mesmo?

GIMBA – Vai sim, vai sim.

GUIÔ – Eu to com medo. Eu queria ter certeza.

GIMBA – Medo eu tenho aqui, nega. O perigo mora é aqui.

GUIÔ – Ta certo, ta certo. Mas quem vai garantir que a gente chega lá?

GIMBA – Guiô, vamo falar de certeza e garantia? Logo a gente? A gente nunca conheceu segurança não. Isso não existe.

GUIÔ – Aqui a gente tem os amigos.

GIMBA – Quem? Os amigos do movimento? A tua família que vive com a merreca que você dá quando tem? Tem que ter outros Carlão e Rui e Amélia por lá.

GUIÔ – Tô com medo do escuro, Gimba.

GIMBA – Mas vai clarear. Lá a gente não tem passado.

GUIÔ – E futuro? Essa palavra pelo menos tu conhece?

GIMBA – Vai que o futuro vai junto com a gente aí na tua barriga. Um neguinho esperto que vai chamar Joe e só usar roupa de marca.

.....

GUIÔ – E quem garante que vai ser homem? Só porque tu quer?

GIMBA – É homem e vai ser famoso: Joe de Souza Pereira, compositor de samba americano.

GUIÔ – Agora quem quer sou eu, Gimba. Quero você e mais um monte de moleque. Eu agora posso querer alguma coisa, porra!!!

ENQUANTO ROLA O DIÁLOGO ELA SE VESTE PARA SAIR

GIMBA – Onde cê vai?

GUIÔ – Vou comprar uns remédios pro Tico, preparar umas coisas pra viagem, dar um beijo nos meus velhos, deixar um dinheiro pra eles. Se Amélia chegar diz pra deixar a roupa aí e voltar mais tarde.

GUIÔ SAI COM OUTRA SACOLA NA MÃO, ENTRAM CENA GABIRÓ, CHICA E MÃOZINHA. CORTA PARA GABIRÓ BATENDO NA PORTA DA IGREJA. MÃOZINHA ABRE A PORTA VESTIDO DE CRENTE.

.....

MÃOZINHA – Posso ajudar o senhor?

GABIRÓ – Chame aí a dona Chica, Mãozinha.

MÃOZINHA – Eu já te disse que meu nome é Uandertom. Que qui tu quer?

GABIRÓ – Diz a ela que eu trouxe o dinheiro do serviço que ela pediu.

MOSTRA AS SACOLAS

MÃOZINHA – Tem quanto aí, Gabiró?

GABIRÓ – Não te interessa, Mãozinha. Chama logo a dona Chica, cacete.

MÃOZINHA - Um momento que vou ver se a Irmã Francisca pode atender agora.

GABIRÓ – Não fode, Mãozinha.

CHICA – Que gritaria é essa, meus filhos?

MÃOZINHA – Chegou aqui esse dízimo do seu Gabiró.

CHICA – Muito bem, filho. Mas porque essa sacola aqui tem menos que a outra? Tu pegou algum, Gabiró? Olha que o serviço completo do sumiço do Gimba pode nem funcionar.

GABIRÓ – É tudo que tinha lá, dona, eu juro pelo Senhor que me alumia. Quero pra mim não, quero só a morte dele e a Guiô de volta. Mas peço à senhora pra fazer ele se arrastar de cagaço na frente de todo mundo. Faz ele gemer de medo, Chica, faz a Guio ficar com vergonha. Esculacha ele, Chica, esculacha na frente do morro todo. Em nome do Senhor.

CHICA OLHA BEM PRA ELE E ACREDITA

CHICA – É Irmã Francisca. (T) Vamos entrar. Você que tem que expulsar o demônio do inimigo e mandar ele pro inferno, que é sua morada. Eu vou só te ajudar com o poder da minha fé. Entra.

SURGE MENSAGEIRO

MENSAGEIRO – Gimba, chega aí, mermão!

GIMBA – Qualé?

MENSAGEIRO – Vim buscá a encomenda da Autoridade.

GIMBA – Me passa os documento e guenta aí.

MENSAGEIRO – Primeiro tu traz a grana.

GIMBA – Sem os passaportes e as passage não tem grana.

.....

MENSAGEIRO ENTREGA RELUTANTE.

GIMBA – E a munição?

MENSAGEIRO – Então? Sem a grana não tem munição.

GIMBA ENTRA DE NOVO NO BARRACO E OUVEM-SE SEUS GRITOS

GIMBA – Cadê a porra das sacolas, caralho? Guiô, Guiô?

TICO ACORDA ASSUSTADO

TICO – Que foi, Gimba?

GIMBA – Tico cadê aquelas duas sacolas que tava aqui agorinha mesmo?

TICO – Vi não. Que sacolas? Era o quê?

GIMBA – Porra, moleque, tu não vê nada? Duas sacolas cheias de grana ali no canto. Tu tirou?

GIMBA DESESPERADO PROCURA EMBAIXO DOS LENÇÓIS.

TICO – Sei não, sei não, eu tava dormindo, eu to doente, Gimba.

GIMBA (SAINDO) – Fudeu, cara. A grana sumiu daqui. Marca um tempo e volta aí que eu recuperar esse prejuízo e volto logo.

MENSAGEIRO – ÔÔÔ, que merda é essa? Que dinheiro sumiu, porra? Tem essa não.

GIMBA – Não não, o dinheiro sumiu mas eu acho que eu sei quem foi que pegou.

MENSAGEIRO (SACANDO O CELULAR) – Fala aqui com o homem.

GIMBA – Autoridade, é Gimba. Me dá um tempo que vagabundo levou o teu dinheiro e eu vou recuperar.

AUTORIDADE – ...

GIMBA – Tu me conhece, porra. Me dá um dia que eu te pago.

AUTORIDADE – Tem muita gente querendo a tua cabeça, Chica. Tu morto vale grana paca.

GIMBA – Qué isso, irmão? Eu nunca te falhei.

AUTORIDADE – Pois falhou numa hora que não podia. Gastei uma grana pra segurar a invasão aí, a imprensa e a televisão já estavam prontas pra subir. A boa família brasileira ta pedindo a tua cabeça na bandeja de prata.

GIMBA – Mermão, é isso? É guerra? Então te prepara que eu tenho um monte de filme teu aqui recebendo grana minha. Tu vai bombar na internet no final de semana. Pedes pros teus filhinhos de merda, esses gordinho aí, pra te levar cigarro lá em Bangu 1.

AUTORIDADE – Tu já morreu, Gimba, teu prazo de validade já venceu.

OS TELEFONES SÃO DESLIGADOS. AMELIA ENTRA E ENTREGA A MALA A GIMBA QUE DESPACHA ELA NERVOSO

AMÉLIA – Gimba, cadê Guiô? Eu vim trazer...

GIMBA – Deixa essa porra dessa mala aí e vai embora, Amelia. Não me volte hoje aqui. Some. Rala.

AMÉLIA SAI ASSUSTADA E DÁ COM MENSAGEIRO

MENSAGEIRO – Vem cá, vem cá...

ESTUPRO DE AMELIA NOS ENSAIOS COM COREOGRAFIA, FICA SÓ ELA AO FINAL.VOLTA A LUZ EM AUTORIDADE.

AUTORIDADE – Dunga? Sou eu, Autoridade.

DUNGA – Ta precisando de quê, chefia?

AUTORIDADE – Eu que te pergunto: tu ta precisando de quê?

DUNGA - ...

AUTORIDADE – Pode pedir, Silva, pode pedir. O que que você quer?

DUNGA – Quem que o senhor quer que eu passe dessa para uma melhor?

AUTORIDADE – O Gimba, Príncipe dos Valentos.

DUNGA – Mas logo o Gimba, autoridade?

AUTORIDADE – Fica sossegado, Dunga, que a munição que eu ia mandar pra ele, to mandando pra você. Hoje mesmo ta chegando aí umas três patamo carregada. Bota o quadrilhão dentro, teu povo todo, vai lá e sai quebrando. Pode matar família, mulher, criança, quem tu quiser. Arrebenta o Gimba. Pega computador, lepitopi, câmara, celular, tudo, e manda pra mim.

DUNGA – Falô.

GIMBA PEGA ARMAS PESADAS E GRANADAS E FICA ANDANDO PELO BARRACO TENTANDO FALAR NO CELULAR

TICO – Se manda, Gimba, esses caras vão te matar.

GIMBA – Sem Guiô, não.

TICO – Eu sabia. Então mata eles tudo, mata todo mundo. Quando eles chegá aí, se quiser eu te ajudo.

GIMBA – Fica quieto, muleque, que eu to tentando achar a Guiô aqui.

LUZ VOLTA PARA AUTORIDADE QUE PEGA O TELEFONE E LIGA.

AUTORIDADE – Minha filha, me transfira, por favor, ao redator-chefe, Dr. Paulo Roberto.

(T)

Paulinho, meu querido, pode se preparar pra dobrar teu salário de merda que te pagam aí nesse jornal.

(T)

Não, que furo nada. Esse é um rombo. Tou te dando a Mega-Sena e a Quina: o presunto fresquinho do Gimba. Com exclusividade.

(T)

Calma, dá mais uma hora só que os cara tão chegando lá agorinha mesmo para executar o serviço. Dá um tempo e vai.

(T)

Claro que eu não quero fotos da ação. Tem gente minha que não pode sair na fita, cacête. Se toca.

(T)

É isso aí. Depois pode mandar geral: helicóptero, TV, rádio, jornal. É coisa de matéria nacional.

(T)

Claro que é exclusiva. O corpo estendido no chão vai estar lá só pra você. Mas só depois que meus homens saírem de lá, entendeu? Teu repórter sabe o local, qualé mermo o nome dele? Só chamo ele de como Formiga.

(T)

Isso, o Andre Formiga. (RINDO) E para vir aqui me entrevistar vê se escala aquela repórter peituda.

(T)

Aquela gostosa que você mandou pra matéria da chacina da semana passada. Chega de mandar homem, porra.

(T)

Comeu ela nada, Paulinho. Tu não come ninguém, rapaz. Ah! E manda um fotógrafo esperto que eu não quero sair de boca aberta que nem da última vez. Dessa vez é primeira página garantido. Capricha.

AUTORIDADE DESLIGA O TELEFONE. APARECE GUIÔ EM OUTRO EXTREMO DO PALCO CARREGANDO DIVERSAS SACOLAS. GIMBA CONSEGUE CONTATO COM GUIÔ.

GIMBA – Cadê tu? Vem logo que eu to te esperando.

GUIÔ – To chegando meu amor. Mais dois minutinhos só.

COMEÇAM AS SIRENES

GUIÔ – Gimba, to ouvindo um monte de sirene. Que que ta acontecendo aí em cima?

GIMBA – Sujou, sujou, não sobe aqui não. Me encontra na Cinelândia daqui a pouquinho. Pegou os documento e as passage?

GUIÔ – Ta tudo aqui comigo, sai daí, sai daí. Vem logo.

GIMBA – E a minha preta acha que eu não vou levá ela pro paraíso comigo? To indo.

TIROTEIO VIOLENTO, LUZ SAI EM GIMBA, FICA SÓ EM GUIÔ, PARADA. DE REPENTE LARGA O CELULAR E AS SACOLAS E SAI CORRENDO.

LUZ VOLTA PARA CENÁRIO. GIMBA DEITADO MORTO SOZINHO EM CENA. ABRE PORTA DA IGREJA E SAI GABIRÓ COM ARMA NA MÃO. VAI ATÉ GIMBA E, COM CALMA, DISPARA SEIS TIROS NELE. FAZ O SINAL DA CRUZ COM A ARMA. NO AMEM OUVI-SE UM TIRO E GABIRÓ CAI. LUZ EM TICO NA PORTA DO BARRACO COM A ARMA. CHEGA GUIÔ CORRENDO E VÊ A CENA. PÁRA TUDO, OLHA OS CORPOS E OLHA TICO QUE SAI CORRENDO. COMEÇA A COREOGRAFIA DA SAÍDA DE GUIÔ.

CENA DO AEROPORTO.

FIM