

UMA CONVERSA SOBRE TEATRO, HISTÓRIA E POLÍTICA COM MARIO FRAGOSO

por Sonia Pascolati (UEL)¹

“Todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, o teatro é uma delas” (BOAL, 2005, p. 1²)

Em pesquisa recente sobre o PROTEU - Projeto de Teatro Experimental Universitário, grupo criado como atividade extensionista da UEL, em 1978, tive a oportunidade de ouvir alguns membros do elenco do espetáculo *Bodas de café*, montado em 1984 pelo grupo, em comemoração ao cinquentenário de Londrina. O PROTEU manteve-se em atividade de 1978 a 1996, período no qual montou mais de 20 espetáculos de circulação nacional e internacional, recebeu muitos prêmios e elogios da crítica especializada.

Dentre os generosos depoentes, encontrei-me com Mario Fragoso - ator e jornalista, morador de Londrina desde 1964 - em 20 de fevereiro de 2018, na Casa de Cultura da UEL, para uma conversa de quase duas horas nas quais ele falou sobre teatro, história, política e a cena cultural londrinense. Aqui, recorro apenas informações relevantes sobre o trabalho do Proteu e a dimensão política intrínseca à atividade teatral.

Sonia Pascolati: Fale sobre sua participação na montagem de *Bodas*.

Mario Fragoso: Eu acho legal dar um contexto. Por que eu acabei entrando em *Bodas*? Nós estamos falando de 1984, que é o ano das Diretas, a primeira grande mobilização de massa pós-64. O reitor da época, Marco Antonio Fiori, ele tinha sido o grande

¹ Professora Doutora do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina. E-mail: sopasco@hotmail.com.

² BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

responsável pela criação da Orquestra Sinfônica da UEL e a Orquestra ensaiava neste espaço [11º andar do Edifício Júlio Fuganti] e a sala do pessoal da música era aquela salinha lá e essa sala aqui [à esquerda da entrada] era a sala do Proteu, onde a gente guardava as coisas, fazia as reuniões. A gente dividia esse espaço aqui [salão principal], tanto que a Orquestra ensaiava antes da gente, a gente chegava e ficava ali reunido, discutindo os encaminhamentos, e vinha para fazer os ensaios cênicos depois que a orquestra saía. O Marco Antonio Fiori não tinha, digamos assim, muita simpatia pelo teatro e muito menos pela Nitis Jacón [atriz, diretora do Proteu, fundadora do Festival de Londrina, em 1968, ícone da cena teatral paranaense], que era a diretora. Ele estava num processo de “fritura” da Nitis e a gente imaginava que redundaria na demissão dela e a extinção da Divisão de Teatro, por consequência. Na época, eu era assessor de imprensa do Sindiprol [Sindicato dos Professores do Ensino Superior Público Estadual de Londrina e Região]. Eu ainda era estudante, mas já trabalhava lá, e o professor Alcides Carvalho, que era o Presidente do Sindiprol à época, tinha feito teatro com a Nitis no grupo lá de Arapongas [Gruta – Grupo Universitário de Teatro de Arapongas], ganhou prêmio de melhor ator com a peça *O verdugo* [primeira montagem nacional do texto de Hilda Hilst], e ele falou assim: “Mario, vai lá na Casa de Cultura, conversa com a Nitis que, no próximo jornal, nós não vamos falar do que está acontecendo, mas nós vamos mostrar para a direção da UEL, para o Reitor, que a gente está de olho. Era justamente o momento em que o Proteu tinha conquistado uma projeção nacional com o texto do Mário Prata, o *Salto alto*, que ele escreveu e deu na mão da Nitis: “Monta, porque eu escrevi para vocês”. O grupo tinha ido para São Paulo, se apresentou no SESC Anchieta, que é um baita de um teatro, teve críticas favoráveis, teatro lotado. Então eu vim, conversei com ela. Eu me lembro até o título da matéria: “O salto alto do Proteu”, que cumpriria essa função, de a reitoria saber que a Nitis não estava sozinha, ela tinha o apoio do Sindicato dos Professores, embora a gente não colocasse isso diretamente. Eu vim para essa entrevista, mas acabei chegando um pouco atrasado, o pessoal já estava trabalhando e eu fiquei assistindo. Depois sentei com a Nitis, conversamos, e eu falei: “Eu vi que vocês estão preparando um espetáculo comemorativo ao cinquentenário de Londrina. Como a gente faz para fazer parte disso aí?”. E o André Lopes falou: “Marião, aqui não tem teste para entrar, tem teste para ficar. Se você aguentar o tranco, amanhã você apareça aqui”. E eu acabei, no dia seguinte, vindo para o trabalho e me incorporei ao grupo, entrando na montagem de *Bodas de café*. Entre indas e vindas, acabei ficando quase uma década envolvido com esse grupo.

Tem dois espetáculos do Proteu que não me saem da cabeça, que é *Bodas de café*, por ter sido o primeiro, por ter sido um trabalho que mobilizou, foi um trabalho de pesquisa coletiva. Era todo mundo estudante, estudante de Medicina, Direito, Engenharia, Arquitetura, Jornalismo, então houve uma mobilização muito grande no sentido de “Como é que nós vamos contar essa história?” A gente, primeiro, foi, claro, na historiografia oficial, ler os livros que foram escritos a respeito dessa história de Londrina. Aquela história tinha alguma coisa que não encaixava. Então, o que a gente começou a fazer? A gente começou a ouvir pessoas comuns. Uma das fontes riquíssimas para as cenas da Boate Colonial, basicamente foram montadas em cima do depoimento do Piauí. Piauí era um alfaiate. Ele era um cara que chegou jovem em Londrina, que frequentava a zona. Naquele tempo, tudo acontecia na zona, pelo que

a gente pôde perceber. Com base no depoimento dele a gente percebeu que a história oficial de Londrina, cenicamente, dramaturgicamente, não era interessante, mas, a história oficiosa era de uma riqueza!! A gente optou, então, por apostar na história oficiosa da cidade. Essas pessoas que não tiveram sucesso, que não ficaram ricas, que não passaram ninguém pra trás, vamos ouvir o que elas têm a dizer. E achamos um cara que tinha tido uma fábrica de carroças e agora estava pobre e morando na periferia. Tanto que uma das cenas mais fortes do espetáculo, a daquela carta que a mãe recebe do filho que foi para a fronteira agrícola da época [cena 32 de *Bodas de café*], que era Rondônia, é um exemplo desse fracasso. Atualmente, eu brinco com meus amigos historiadores e falo que quando eu quero saber alguma coisa sobre determinado período, eu vou buscar nos romances que foram escritos naquela época, porque eles me falam muito mais da vida, de como era, do que os livros de história. Se eu quero saber da França em determinado período, eu vou ler Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola, porque os livros de história da França são tão chatos quanto os livros da história do Brasil. A grande sacada de *Bodas de café* foi essa opção pela história oficiosa, e ao fazer essa opção, você acaba dando vazão a certas fantasmagorias, a certos mitos, lendas de uma cidade ímpar. O processo de colonização de Londrina é comparado por pesquisadores à corrida do ouro da Califórnia pela forma como se deu o surgimento dessa cidade. E os fatores interferentes. É sabido que o projeto da Companhia [CTNP – Companhia de Terras Norte do Paraná, de capital inglês] era para uma cidade ligada à ferrovia. Já tinha um trecho de Cambará até a barranca do rio Tibagi. E era para ser cidades de trinta, cinquenta mil habitantes no máximo, cercadas por propriedades rurais de pequeno porte, cidades autossustentáveis. Londrina foi emancipada em 1934. Cinco anos depois, estoura a Segunda Guerra Mundial e o capital inglês, disperso pelo planeta, foi repatriado em função do esforço de guerra. Londrina teve esse crescimento desordenado por conta disso. Porque havia uma estratégia, que é, inclusive, uma das cenas do início do espetáculo [cena 7 de *Bodas de café*], que são aqueles corretores – o Japonês, o Italiano – estão na Estação Sorocabana, em São Paulo, panfletando, vendendo o Norte do Paraná. Esse fluxo tem início, explode a guerra, mas as pessoas continuaram vindo. O que a gente conseguiu apurar é que no projeto da Companhia, a metrópole do Norte do Paraná seria Maringá. As outras seriam todas de pequeno porte. Só que em decorrência desse processo acidental e incontornável, houve esse crescimento desordenado de Londrina, e a gente herda esse caos – que é maravilhoso! Eu costumo dizer que a gente não tem como escolher onde nascer, mas a gente pode escolher onde morrer. E eu já decidi que é aqui que eu quero ser devolvido ao pó. E com essa terra vermelha que eu me identifico.

Sobre a pré-história da cidade, eu lembro daquela cena da mata [cena 2 de *Bodas de café*], eu acho aquela cena maravilhosa. Não sei como isso ficou em vídeo, porque eu nunca vi. Ela era toda feita com saco de estopa, porque o grupo não tinha recursos, ia muito da criatividade das pessoas, e nesse sentido eu acho que o grupo era privilegiado, tinha bastante gente criativa.

SP: Eu queria que você falasse dessa cena inicial.

MF: A ideia era assim. Até a chegada da Companhia, isso aqui era mata virgem. Então a cena da mata queria, justamente, mostrar isso, a exuberância vegetal, florestal que era isso aqui. Era o palco todo tomado, coberto por muito saco de estopa, que você olhava e era uma coisa linda, muito bonita, com luz e com os atores em cena fazendo ruídos de bichos da mata, de grilo, de passarinho. Ela terminava com uma música do Arrigo Barnabé, que se chama “Ibiporã”. E aí dava um corte seco da cena da mata para a cena dos ingleses conversando em inglês.

SP: Na verdade, o vídeo, e o texto também, começa com essa cena em inglês. A peça começa assim e depois é que vem os ruídos de pássaros, a sonoplastia com som de machadadas e os atores caindo. A peça começa com os ingleses e um ator corta: “Peraí, o que nós queremos saber é como foi esse negócio aí entre ingleses e brasileiros”.

MF: E aí o André fala: “E alguma vez a gente ficou sabendo...”. Ele sai da pose de escocês.

SP: Essas quebras são muito legais. São muito bem utilizadas as transições do nível dramático para o metateatral.

MF: Existe um jargão do teatro que é “cucção”. Cucção é como, de um determinado ponto pra frente, começou a ser tachado o teatro político. Você tinha aí uma tradição – o Oficina, o Arena – vários núcleos de teatro de discussão de questões. E durante aquele período de exceção [ditadura militar no Brasil, de 1964 a 1985], esse teatro político passou a ser chamado de “cucção” e em alguns momentos, a gente apresentando *Bodas de café* por aí, foi feita essa referência. Ele tinha sim, seu lado “cucção”, ele era panfletário, defendia uma causa. Tanto defendia que foi interdito pela censura. Eu lembro da história. Toca o telefone. Era da Divisão de Censura em Brasília. E quando a funcionária viu quem era, já pegou o texto e o lápis para fazer as anotações, porque ela sabia que haveria. Mas ela foi informada que o texto estava interdito, ele não podia ser apresentado. Ele estava interdito na íntegra, porque ele trazia a discussão, retomava a discussão da reforma agrária. A guerrilha de Porecatu, ela estava em cena em *Bodas de café*, o conflito pela posse da terra, que não é muito diferente daquilo que o Jorge Amado relata em *Terras do sem fim*: a pilhagem, a grilagem, a ação de jagunços, é muito semelhante.

O espetáculo, antes de ele ser concluído, tinha sido escolhido pelo INACEN [Instituto Nacional de Artes Cênicas] para representar o Paraná no Projeto Mambembão [criado pelo INACEN com o objetivo de promover a circulação de espetáculos fora do eixo Rio-São Paulo pelo país] e aí acontece essa interdição. A Nitis entrou em contato com Fernando Peixoto, que era, à época, o Diretor do INACEN. Fernando Peixoto, uma pessoa de renome nacional, pesquisador, escritor, dramaturgo, negociou com a censura federal em Brasília que o grupo suprimiria as falas que incitavam o conflito pela reforma agrária e a gente saiu de Londrina para o Rio de Janeiro sem saber se a gente iria apresentar ou não, porque o combinado era que, chegando ao Rio de Janeiro, a gente faria uma apresentação para três censores. Estavam lá o João das Neves, que é outro grande dramaturgo, também amigo da

Nitis, e o Arrigo Barnabé. Eles deram uma mexida no texto e a gente ensaiou. A gente fez uma apresentação para os censores suprimindo as falas consideradas subversivas pela censura federal. E os censores liberaram. Só que nós estreamos com o texto original. São dois momentos em que a Nitis foi absolutamente abusada, ousada. Foi nesse episódio de *Bodas de café* e noutro aqui com *Toda nudez será castigada*. O presidente da Confenata [Sandro Lima. Confederação Nacional de Teatro Amador] até foi preso. O *Toda nudez será castigada*, acho que já é 1988, se não me engano. Era aquilo que o [Leonel] Brizola, com muita propriedade, classificou como “entulho autoritário”. Oficialmente, você não tinha mais a legislação de exceção – o AI5 já tinha sido revogado em 78 –, mas a estrutura, ela não tinha sido desmontada. E o que a Nitis fez? Ela colocou *Toda nudez será castigada*, que era um espetáculo proibido para menores de 18 anos, como convém a um Nelson Rodrigues desde sempre, só que ela fez a abertura solene do Festival de Teatro, ali no Ouro Verde, com as portas abertas e o teatro bufou!!! Só que daí, a hora que terminou a solenidade, que começou a desarmar a mesa solene, o Comissário de Menores, junto com o Delegado da Polícia Federal, chamou a organização do Festival e falou: “Vai ter que sair todo mundo e voltar comprovando a idade mínima pra poder assistir ao espetáculo”. Eles fizeram um bate-boca dos infernos lá dentro, mas no fim das contas, teve que todo mundo sair e aconteceu um negócio muito interessante. A Luiza Barreto Leite, ela era a única remanescente do grupo Os Comediantes, que tinha estreado em 1947, acho, o *Vestido de noiva*, que é considerado o espetáculo que cria o teatro brasileiro, que até então era teatro de costumes, era outra coisa. A Luiza Barreto Leite, já bem idosa, cabelo de paina, ela sai e voltam ela e a Nitis com a carteira de identidade na mão; você olha [em foto publicada na *Folha de Londrina*] e tem um mar de carteiras de identidade... O marido da Nitis, o Abelardo, foi preso em 1975, na Operação Marumbi. Ele era militante do Partido Comunista Brasileiro aqui no Norte do Paraná.

A estreia de *Bodas de café* foi com o texto original e no dia seguinte, nos jornais, muitas críticas absolutamente favoráveis.

Naquele contexto, de transição democrática, você usar a história de uma cidade como fio condutor para discutir a história recente do país, eu acho que era uma grande sacada. E isso, certamente, incomodava. A partir de *Bodas*, já em 1988, vem *O trabalhador e a Constituinte*, que era um espetáculo que, dependendo do lugar em que ia ser apresentado, era um nome: se era numa escola, era *O estudante e a Constituinte*; se era num sindicato, era *O trabalhador e a Constituinte*; ou *A mulher e a Constituinte*, *O índio e a Constituinte*. Ele tinha uma estrutura básica que não mudava.

Aqui em Bela Vista do Paraíso, no Distrito de Santa Margarida, que nos anos 1980 era majoritariamente habitado por boias-frias, a gente foi apresentar *O trabalhador e a Constituinte* lá no Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Santa Margarida. Eu voltei lá um tempo depois, como estudante, para fazer um trabalho da disciplina de Comunicação Rural, e fiquei sabendo que aquela passagem do Proteu por lá tinha provocado uma discussão posterior que resultou na formação de uma chapa de oposição ao Sindicato – que era um sindicato pelego – majoritariamente composta por mulheres e que ganhou a eleição.

O grupo já tinha conseguido uma projeção nacional a partir de *Salto Alto* [montagem de 1983], projeção que começa, na verdade, com *Na Carrêra do Divino* [espetáculo de

1980]. Depois *Bodas...*, com circulação no Mambembão. Faltava o Proteu participar do Festival da Confederação Nacional de Teatro Amador. E a gente acabou indo para Ouro Preto com *A peste* [estreia em 1986], em 1987, eu acho.

Ter participado da discussão toda para a montagem de *Bodas de café*, ter rudimentos para entender como se dá um processo histórico, como você atua nele e o interpreta, isso foi importante para todos os integrantes do grupo, pois é um processo que já começa *Na Carrêra do Divino*, em que a questão do homem do campo já é colocada, não de forma objetiva e contundente como em *Bodas...*, mas a peça também foca o problema do pequeno proprietário rural que é passado para trás pelo mascate, pelo dono da venda.

Se eu fosse escrever alguma coisa sobre a minha passagem pelo Proteu, eu iria usar da dialética da tese, antítese, síntese. Porque é possível identificar na trajetória do Proteu três momentos distintos. Primeiro, a fase em que o grupo começa montando *Calabar* [em 1979], que é censurada, apresentada em recinto fechado. Daí parte para o infantil, com a Sylvia Orthof, *Eu chovo, tu choves, ele chove* [montagem de 1979]. Depois vem *Na Carrêra....* Depois rompe-se esse primeiro momento, de trabalhar com textos prontos e vai para uma dramaturgia própria, que começa com *Bodas de café*; em seguida vem *ZYDrina* [1987]; *Transgreunte Ascendente Aquarius* [1985]; *Barba Azul, um conto de fadas* [1985] e *Terra do nunca* [1991], que encerra a fase de construção de uma dramaturgia própria e retoma, com *Tempo de loucos e bufões* [1989] e *Jhennifer, o amor é mais feio que a morte* [1995, última montagem do Proteu], o trabalho com textos prontos e com uma direção que não a de Nitis Jacon. Eu considero que o Proteu teve essas três fases muito distintas e cada uma delas contribuindo com a formação de atores e com a formação de seres humanos.

A Nitis, tinha uma coisa que ela repetia sempre: “Todo mundo devia, em algum momento da sua vida, fazer teatro”. Não assim “Quero ser um ator”, “Quero ir pra Rede Globo”, não: o jogo, o jogo cênico, dramático, ele é muito envolvente. Você tá trabalhando na construção de um espetáculo, na construção de um personagem que você vai colocar em cena, você se questiona o tempo inteiro, você tem que aprender coisas. Todo mundo devia fazer teatro, até como processo de autoconhecimento.

Bodas... estreou, acho que fez umas duzentas apresentações, e daí teve gente que precisou sair do grupo e foi feita praticamente uma remontagem de *Bodas...* Nessa remontagem, havia uma cena muito forte que fazia referência a Elza Correia [professora, política e ativista feminista, representada pela personagem Elvira, em *Bodas de café*], que foi presa e torturada, e isso foi colocado em cena. Na remontagem, a Nitis me colocou para fazer o torturador. Imagina você construir uma cena em que você vai ser o torturador.

SP: E como era o processo de trabalho do Proteu?

MF: Era uma coisa muito puxada. A gente chegava aqui toda noite por volta de 19h e saía daqui 1h, muitas vezes 2h da manhã e o trabalho era puxado. Quem passou pelo grupo, você perde o contato, passa vinte anos sem ver a pessoa. O dia em que você encontra, você tem a sensação de que ontem você estava tomando uma cerveja com ela, dividindo um palco. Eu acho que esse é o maior legado. É uma pena muito

grande que o Proteu tenha “falecido”. O grupo foi muito importante no processo de transformação do Festival Universitário de Londrina, que é a origem do FILO [Festival Internacional de Londrina, quinquagenário em 2018], e que era um Festival de música, teatro, dança, pintura, poesia, tinha de tudo. No processo de transformação do Festival Universitário em Mostra Regional, em Mostra Latino-Americana e FILO, o Proteu cumpriu um papel muito importante nessa trajetória. A gente sempre trabalhou muito, voluntariamente. O Proteu foi um grupo altamente provocador. *Salto alto*, por exemplo, tinha uma cena que era uma demonstração, de uma forma satírica, do método de trabalho do Grotowski. Era todo mundo nu em cena e isso, evidentemente, incomodou certos setores conservadores da província. Em *Salto alto*, já havia a denúncia da hipocrisia, depois traz a questão da tortura, coloca em cena os trabalhadores rurais se organizando.

SP: E sobre as montagens do grupo?

MF: O *Transgreunte...*, por exemplo, era um espetáculo que onde a gente passava com ele, não admitia meio termo: quem gostava, amava; quem não gostava, odiava. Eu entrei na *Peste*, daí saí do grupo, e quando eu voltei estavam trabalhando em *Terra do nunca*, que era o primeiro espetáculo de rua montado pelo Proteu.

SP: O que você se lembra do processo de criação de texto e espetáculo de *Bodas de café*?

MF: A redação final do texto é da Nitis, mas a gente tinha liberdade pra criar. Por exemplo, o Ney [Inácio] ia ser o Picareta, aquele que aplicava o golpe, vendia terra que não existia, vendia terra sem documento e tal. Teve muito disso aqui; aliás, toda fronteira, toda fronteira que se abre costuma ter afluência desse tipo de gente. A cena do Picareta, a cena do Balaio das putas, foi praticamente ele que criou. Ele estruturou do jeito que ele pensava. Ele era um cara que já tinha uma boa experiência de teatro e aí você apresentava aquilo que você tinha proposto, você apresentava aqui, todo mundo dava palpite e a Nitis dava a redação final. Tem muita cena criada dessa forma. Pra mim, *Bodas de café* é um trabalho, um exercício coletivo por excelência. Tinha, claro, tinha alguém que tinha de responder por aquilo, que era a Nitis, mas tudo, tudo, tudo era feito coletivamente. Cenário, figurino, as músicas. Todo mundo foi a campo, todo mundo. Você ia, você entrevistava as pessoas, trazia o relato das conversas e a partir daquilo você ia montando as cenas. A conversa da Fernanda [Maria Fernanda Coelho] com o Piauí foi o que deu o eixo do que poderia ser aquele espetáculo. A partir dessa conversa tem a cena da Luz del Fuego [cena 12 de *Bodas de café*], que é a cena da Boate Colonial.

Toda vez que eu venho aqui [11º andar do edifício Júlio Fuganti] eu me lembro de uma coisa. Tem uma cena, não sei se na gravação que você viu ela é perceptível, uma cena de pôr do sol, com a valsa “Londrina” [cantarola a composição de Arrigo Barnabé]. Aquele palco todo vermelho, aquele momento de silêncio, aquele momento vácuo que o dia vai virar noite. Na Londrina daquele tempo era a hora da Ave Maria, a hora do Ângelus, que tinha nas rádios e aí, pra preparar essa cena, a Nitis estudou o horário do pôr do sol naquele domingo e era um dia perfeito. Nós chegamos aqui

no domingo à tarde pra trabalhar e as cortinas ali daquele lado [aponta para direita] estavam todas fechadas e a gente nem se deu conta disso. Entramos, tal, ensaia, começa a fazer os laboratórios, alongamento, percepção corporal, aquela coisa toda e o tempo foi passando e a gente foi entrando naquele processo introspectivo, quando, num determinado momento, a gente ficou de pé, todo mundo olhando pra lá, naquela direção, o Fernandinho [Jacon] e o Nilton [Marques, conhecido como Poka Marques] foram lá e abriram a cortina e a gente deu de cara com o sol, aquela bola vermelha imensa. Acho que o fato de Nitis ser psiquiatra ajudava bastante nessa questão de trabalhar a emoção, a sensibilidade. Ela literalmente conseguia arrancar leite de pedra. Os laboratórios que ela propunha, que ela preparava, eram muito fortes. Imagina que ela convenceu um grupo de mais de trinta pessoas a entrar nu em cena... [em *Salto alto*]. Para a maioria das pessoas isso é um desafio muito grande. Isso era um processo de formação de seres humanos. Não era apenas formar atores. Acho que ela misturava as duas escolas: Brecht e Stanislavski. Ela misturava de uma forma muito interessante. Ela apostava na formação de seres humanos.

Depois que eu saí do Proteu, eu fiquei cerca de vinte anos sem atuar num espetáculo. Até que fui a uma leitura dramática no Cemitério de Automóveis [Vila Cultural de Londrina] e fui informado que haveria um processo de seleção para a formação de um elenco e eu me inscrevi. Acabei voltando, e foi muito legal.

O teatro é uma doença incurável. Ainda bem, eu diria. Se você não sente mais nenhuma necessidade de estar no palco, de estar fazendo alguma coisa nesse sentido, você vai ser um consumidor [de arte], você vai ser um público frequente. A arte cênica, o teatro, como a música, o circo, o cinema, como qualquer arte com a qual você se envolva num determinado momento da sua vida, você vai carregar aquilo pro resto da sua existência.
