

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

MESTRADO



AUTOR: ADILSON DONISETI LEDUBINO

ORIENTADORA: MÁRCIA MARIA STRAZZACAPPA HERNANDEZ

CAMPINAS

2009.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título O PROCESSO COLABORATIVO NA FORMAÇÃO DO ATOR

Autor: Adilson Doniseti Ledubino

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Maria Strazzacappa Hernandez

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida por Adilson Doniseti Ledubino e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data:

Assinatura:.....


Orientadora

COMISSÃO JULGADORA:



2009

© by Adilson Doniseti Ledubino, 2009.

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

Ledubino, Adilson Doniseti.
L499p O processo colaborativo na formação do ator / Adilson Doniseti Ledubino. –
Campinas, SP : [s.n.], 2009.

Orientador : Márcia Maria Strazzacappa Hernandez.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade
de Educação.

1. Teatro. 2. Atores – Formação. 3. Processo colaborativo. 4. Pedagogia do
teatro. 5. Dramaturgia. I. Strazzacappa Hernandez, Márcia Maria. II. Universidade
Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

09-165/BFE

Título em inglês : The collaborative process in the actors education

Keywords: Theater ; Actor's education ; Collaborative process ; Pedagogy of the theater; Dramaturgy

Área de concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora: Prof^ª. Dr^ª. Márcia Maria Strazzacappa Hernandez (Orientadora)

Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek

Prof. Dr. Rogério Adolfo Moura

Prof. Dr. Fernando Manoel ALeixo

Prof^ª. Dr^ª. Verônica Fabrini Machado de Almeida

Data da defesa: 10/06/2009

Programa de pós-graduação : Educação

e-mail : adilbr@fema@unicamp.br

AGRADEÇO

Aos atores e atrizes que fizeram parte da história da Cia. Bacante de Teatro, compartilhando da experiência artística e dedicando-se à criação do texto “Miraflores”. Aline, Antonio, Gisleine e Ricardo, vocês ajudaram a plantar as sementes de um sonho que me é caro. A vocês minha gratidão e carinho.

À Marcinha, minha orientadora, que com paciência, carinho, dedicação e, sobretudo, com seu exemplo acompanhou-me nessa jornada acadêmica e artística. Minha admiração.

À Edlaine e à pequena Luíza, minhas jóias preciosas, que me encantam e me fazem amar a vida. Vocês me iluminam. A vocês, o meu amor.

A meu pai, à minha mãe, meus irmãos e irmãs, pelo incentivo sempre incondicional, pleno de carinho e afago sem preço. A vocês minhas realizações e meu amor.

Aos atores e atrizes que tornaram possível a montagem de “Miraflores”. Amanda, Letícia, Bastos e Paranhos, vocês ajudaram a regar a semente plantada lá em Leme e puderam compartilhar da alegria de ver o espetáculo surgir. Muito obrigado.

Aos professores Verônica Fabrini, Robson Haderchpek, Rogério Moura e Fernando Aleixo pela disponibilidade em compor a banca e pelas contribuições ao trabalho. Também aos pesquisadores do LABORARTE pelas conversas e discussões.

A todos os companheiros de graduação, de pós, de teatro. Aos professores e funcionários da Universidade, que tornam possível a pesquisa.

RESUMO

A pesquisa aqui apresentada investiga as características históricas e práticas do processo colaborativo aplicado à formação do ator numa situação não formal de ensino. Está inserida, portanto, no campo da pedagogia do teatro, caracterizando-se ainda como trabalho de reflexão teórica voltada à prática específica de criação do espetáculo “Miraflores”, empreendida pela Companhia Bacante de Teatro, grupo sediado no interior do estado de São Paulo.

O teatro é aqui caracterizado como ação cultural e o terreno de sua prática como importante território para a formação profissional de um ator afinado à perspectiva colaborativa, crítica e ética de seu trabalho. Ganham destaque as questões da improvisação, a teoria como elemento fundamental de preparação, a polaridade amador e profissional, o caráter dialógico da interação entre diretor e atores, a autoria compartilhada por todos os artistas engajados numa criação dramaturgic e cênica pautadas na teoria brechtiana.

Palavras chave: teatro, formação do ator, processo colaborativo, pedagogia do teatro, dramaturgia, encenação.

ABSTRACT

The research shown here, investigates the historical characteristics and methods of the collaborative process put into practice for an actor that is not taking a regular drama course. It is covered, therefor, by the pedagogy of drama, and also becoming a theory reflection work, specifically focusing in writing the play "Miraflores", by the theater company " Companhia Bacante de Teatro", from the country of São Paulo State, Brazil.

Theater here is a cultural movement and where it takes place, the stage, is the greatest foundation for an amateur actor to become a professional, together with that, there is a collaborative, critical and ethical awareness of his work. There is also a special place for the improvisations, something that is vital for an actor's education. Also it makes place for discussions such as the differences between amateur and a professional actors. The relationship between the director and the actors should be more open for discussions and then finally be able to write a play together based on Bertolt Brecht's theories.

Key Words: theater, actor's education, collaborative process, Pedagogy of the theater, dramaturgy, direction.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO/ PRÓLOGO/ MEMORIAL

É PRECISO TOMAR DISTÂNCIA PARA VER MELHOR _____ 01

PRIMEIRO QUADRO

DOS MOTIVOS PARA A COLABORAÇÃO OU

NO TEATRO, O HOMEM AJUDA O HOMEM? _____ 11

SEGUNDO QUADRO

DOS CAMINHOS PARA UMA CRIAÇÃO COLABORATIVA _____ 31

Encontro com Brecht _____ 34

Primeiros passos _____ 40

Das relações sociais estabelecidas pelo Homem _____ 45

De como “Miraflores” começou a surgir _____ 57

TERCEIRO QUADRO

PEDAGOGIA COLABORATIVA PARA A FORMAÇÃO DO ATOR _____ 77

CONSIDERAÇÕES FINAIS

EPÍLOGO

FAZER TEATRO É PRECISO _____ 97

BIBLIOGRAFIA _____ 103

ANEXO I – TEXTO DRAMATÚRGICO DE MIRAFLORES _____ 107

TEATRO

Arte simples
Que nasce do encontro
Basta um
E outro...

Uma faísca
Que ilumina a todos.
O desejo de
Ser ponte

Arte simples
De contar segredos
Sabem uns
Também outros

Vontade apenas
De se fazer comum
Podem uns
Que possam todos.

Adilson Ledubino

INTRODUÇÃO

PRÓLOGO

É PRECISO TOMAR DISTÂNCIA PARA VER MELHOR

Em que se indaga: Haverá uma distância exata para a melhor apreciação das coisas? Se muito próximos, acabamos por resumir o objeto a uma parte apenas. Se muito distantes, as imprecisões podem nos induzir a conclusão apressada e equivocada. É necessário encontrar um ponto de onde se possa ver com clareza e, ainda assim, se possam realizar mudanças. Para isso não se satisfaça apenas com os olhos dos outros. Questione, indague, duvide, mas também acredite.

O Teatro é, por excelência, uma arte coletiva que tem na colaboração entre seus membros um pressuposto irrefutável para sua realização. Meus principais anseios como artista e pesquisador se voltam, desde há muito, para os caminhos e meandros que compõem a formação do ator. Mergulhar nas águas profundas da memória pode significar um retrospecto, uma volta às origens e um marco inicial da cartografia que mapeará tanto a formação de um ator, quanto o surgimento de uma criação artística. Em tal empreendimento, qual Teseu, retorno pelo labirinto de minha jornada, guiado, agora, pelas marcas de minhas pegadas impressas no caminho.

Na volta, parece clara e justa cada uma das decisões, sempre que escolhi a trilha da esquerda em detrimento da outra, sempre que a intuição me guiou pelo caminho mais belo, ainda que mais longo e penoso. Agora, olhando para as marcas impressas neste corpo, no meu “Eu” que se faz caminho, é possível vislumbrar o sentido de cada escolha, de cada dúvida ou desafio vencido. Foram eles que deram existência ao que sou hoje. E o que sou?

Quando nos distanciamos do ponto de partida, quase sempre voltados apenas para o futuro, para o que viremos a ser, corremos o risco de esquecermo-nos de nossa trajetória, abandonando assim, importantes legados de nossa história. No entanto, sou aquilo que sofri, que realizei, que deixei por fazer, sou, enfim, o caminho que percorri. Toda minha história está ligada a mim, num constante atualizar-se de toda minha vivência cotidiana acumulada. Sou artista. E

minha arte nasce do ir e vir na linha traçada pelo fio de Ariadne, fio que constantemente é percorrido, puxado, emaranhado, rompido, refeito, sondado, sempre recriando o que passou, ao mesmo tempo em que pressiona o presente e indica caminhos a seguir. E se eu tivesse optado por outras direções nos entroncamentos que surgiram? Mas o caminho se faz ao caminhar e por isso sou incompleto¹, visto que minha arte se sustenta no gerúndio e aponta para o porvir. Sei com isso que estou caminhando, percorrendo, buscando, enfim, a arte em mim. Mas de onde mesmo iniciei a minha caminhada? Idos de 1991, entusiasmado aluno da antiga 5ª série do ensino fundamental, comecei a descerrar as cortinas de um mundo novo e encantador, onde tudo era possível, onde eu poderia ser quem quisesse e todos os meus companheiros também. Onde, por algum tempo, eu poderia emprestar corpo e voz a diversos personagens. Um mundo lúdico e fantasioso que cativa, emociona, perturba, co-move, mexe com as pessoas e comunica. Eu poderia ser ator, poeta. *“O poeta é um fingidor. Finge tão completamente que chega a fingir que é dor, a dor que deveras sente”* (Autopsicografia -PESSOA, 1998, p.98).

Não houve dúvidas. Sempre dei vida a personagens por meio de um talento nato: o desenho. Agora, se afigurava tentadora a possibilidade de transmutar-me em tela, em suporte de um desenho móvel e tridimensional chamado personagem. Eu ator. Mas, por onde começar? Como se forma um ator? Tratar-se-ia de uma questão de talento? Em que tipo de escolas e em que níveis poder-se-iam encontrar o que procurava? Era preciso, antes de tudo, buscar, sair do lugar e não ficar parado.

¹ Alguns colegas pesquisadores identificaram aqui um eco de Paulo Freire e Manuel de Barros. Devo dizer, no entanto, que não fui buscar tais referências para a escrita do trecho. Isso talvez demonstre o fato de suas idéias já se terem tornado coletivas e de “domínio público” entre nós, além da incompletude humana ser uma constante no desassossego de pesquisadores. Reconheço a filiação e o diálogo existente entre o que penso e os escritos desses dois grandes autores. Paulo Freire, aliás, veio integrar posteriormente a bibliografia dessa dissertação que se mostrou afinada às suas idéias, ainda que delas apenas começasse a ter conhecimento direto.

Dando um salto no percurso revisto, sem me esquecer da passagem pelo teatro na escola, pelo amador e pelos cursos que freqüentei, hoje posso esboçar um conceito do que viria a ser um ator: é aquele que, exposto diante do público, faz poesia de si mesmo; comunica com o corpo inteiro e revela a todos sua sensibilidade a serviço da personagem e da comunicação teatral. É aquele que age. Para tanto, deve estar preparado corporal, vocal, sensível e intelectualmente a fim de atingir seu objetivo que seria, para Constantin Stanislavski (1863-1938), “*criar a vida interior de um espírito humano e dar-lhe expressão artística*”. (1968, p. 43).

Já na graduação, desenvolvi pesquisa em nível de Iniciação Científica com bolsa FAPESP versando sobre a criação coletiva a partir do jogo como uma possível metodologia de ensino de teatro para crianças. Os resultados foram satisfatórios e serviram como estímulo à continuidade dos estudos, sendo responsáveis pelo amadurecimento de minha prática educacional dentro das artes cênicas e por importantes passos no sentido de me tornar um formador de atores. Após esta primeira fase, com o desenvolvimento de novo projeto, agora ligado à conclusão da graduação em Artes Cênicas, surgiu a Cia. Bacante de Teatro, sediada na cidade de Leme, interior paulista, e fundada em julho de 2004 com o objetivo de se fomentar naquele município um estudo aprofundado e sistemático da arte teatral e, principalmente, dos meandros que compõem a formação do ator.

Inserida no âmbito da pedagogia do teatro, a pesquisa desenvolvida pela citada Companhia confrontou-se com a problemática da formação de atores baseada no método stanislavskiano e em seu conceito fundamental de ação física. Mesmo enfrentando problemas como o pouco tempo disponível para a prática artística, visto que os participantes têm a subsistência garantida por outros trabalhos, a inexperiência teatral e inconstância na formação do elenco, tal processo culminou com a montagem da peça “Bodas de Sangue” de Federico Garcia Lorca (1898- 1936), pela qual o município foi representado na Fase Regional do Mapa Cultural

Paulista², no ano de 2005, ocasião em que a Cia. Bacante foi indicada em cinco categorias³, das quais duas se confirmaram em premiações: Ator Revelação para Ricardo Missão e Melhor Cenário para mim. Tal experiência deu ensejo a questionamentos propulsores à continuidade da investigação sobre os fundamentos, as técnicas e os princípios que regem o percurso a ser vencido por aquele que pretende ser ator. O desejo de desenvolver um trabalho estético refinado, aprofundado e sério levou-nos a buscar caminhos que fossem nossos, que adquirissem sentido dentro do contexto em que vivíamos e, dialogando com os grandes mestres do teatro, fizessem ecoar em nós as inquietações que os levaram a desbravar a trilha de processos desconhecidos.

A experiência de montagem do texto de Lorca colocou-nos desafios importantes tanto para o desenvolvimento de minha atuação pedagógica, quanto para o grupo de alunos atores que dela participaram. Muitos iniciavam seu primeiro contato com o teatro e viam-se em meio a um turbilhão de novas informações, desafiados a despertarem seus próprios sentidos, a descobrirem as potencialidades corporais e a profusão de significados gerados pelo contato de dois corpos em um mesmo espaço e numa situação de jogo. Colocados assim, a serviço da representação, foram incorporando técnicas e conceitos que lhes permitiam deslocar-se com certa segurança pelos labirintos do teatro.

A montagem do espetáculo “Bodas de Sangue” caracterizou-se por uma estrutura a que se poderia denominar “Processo Tradicional de Montagem” ou como preferem alguns, “Teatro de

² “Criado em 1995 para identificar e ressaltar a produção cultural do interior do estado de São Paulo. Através do Mapa Cultural, a Secretaria promove intercâmbio entre artistas das diferentes regiões, valoriza e descobre novos talentos. Durante a realização do evento, são selecionados artistas das 13 regiões administrativas do Governo do Estado, incluindo litoral e Grande São Paulo, para participar de atividades culturais distribuídas em três fases. Em todas elas os artistas que se destacam apresentam seus trabalhos, primeiro no município de origem, depois na região em que está inserido e, na final, chamada fase estadual, apresentam-se na capital paulista”.
<http://www.darc.sp.gov.br/> consultado em 23/11/2008

³ Melhor Direção Musical, Melhor Sonoplastia, Melhor Direção, Melhor Cenário e Ator Revelação.

Elenco”, no qual determinado grupo de atores é chamado a montar um texto previamente definido, sob a tutela e orientação de um diretor.

Considero importante essa fase inicial por seu caráter formativo e pedagógico, tendo possibilitado uma introdução ao universo teatral e suas técnicas. Diversas experiências artísticas foram possibilitadas pela preparação corporal, vocal, estética e emocional empreendidas no decorrer da montagem. Alguns dos próprios atores se envolveram com a produção do espetáculo, abrangendo cenografia, figurinos, divulgação, venda e circulação do mesmo. Isso lhes garantiu um amplo contato com todas as etapas que compõem uma produção teatral, possibilitando-lhes vislumbrar por completo o cotidiano do profissional de teatro. Ainda assim, sentíamos ser necessário ir além, estabelecer novos parâmetros e eleger um distinto paradigma a fim de garantir a existência de um espaço que fomente a formação de um ator ativo, ou como diz o diretor Antonio Araújo, um ator propositivo. O que viria a ser, exatamente, este tipo de ator a que almejávamos? Para o diretor do Teatro da Vertigem seria *"um ator que já não é o ator da 'marca', é um ator propositivo, o ator que pensa, que discute os rumos do trabalho (...). Esse é um ator ligado ao conceito e discussão do trabalho como um todo. É um ator muito propositivo."* (Araújo apud FISCHER, 2005, p.77/78).

Complementando tal posição, diria ser um ator que domine seu instrumento de trabalho, que constantemente investigue e faça aflorar as potencialidades de criação de signos e que se coloque a serviço da arte teatral de forma ativa, responsável e criadora. Para tanto, se faz necessária uma mudança de postura no que diz respeito ao conceito de *amador*. Na grande maioria dos casos, caracteriza-se o amador como inapto, realizado de modo improvisado e desprovido de recursos ou conhecimentos técnicos. Prefiro delimitar a distinção existente entre os termos *amador* e *amadorismo* e resgatar o sentido do primeiro referente àquele que ama, que realiza uma arte por prazer. Também localizar a condição de amador como inicial e transitória,

necessária a quem deseja fazer teatro com profissionalismo e mesmo ser ator profissional. Não pretendo com isso desmerecer o teatro amador - estaria traindo minhas próprias raízes – mas sim refletir sobre suas características e formas de desenvolvimento no que diz respeito à construção de linguagem cênica, bem como o fato de representar uma importante fonte de renovação para o teatro profissional. Assim, o que parece distinguir o amador do profissional está relacionado muito mais às condições de trabalho e à disponibilidade de tempo do que propriamente à qualidade do mesmo. Poder-se-ia argumentar ser perfeitamente possível realizar um trabalho que, à revelia de sua condição amadora no que diz respeito à organização, cerca-se de um profissionalismo digno do teatro.

Legalmente, o que determina a condição de profissional é o registro na Delegacia Regional do Trabalho (DRT) como artista na função de ator. Porém, há vários caminhos possíveis para se obter o documento, os quais implicam em diferenças significativas dos conhecimentos formalizados, mas não necessariamente da capacidade como ator. Há que se frisar ainda a enorme distância entre saber e saber fazer. Para o campo das artes cênicas um ponto crucial, diretamente implicado na questão da formação do ator que se pretende realizar nesse trabalho. Portanto, ratifico a necessidade ética de, apesar da condição amadora, realizar-se um trabalho profissional e também confirmo a opção do grupo por desenvolver um trabalho pautado pelo compromisso ético necessário ao mister de ator. Esclarecida a posição adotada diante da divergência axiomática que cerca os termos *profissional* e *amador*, tratarei agora do caminho que se nos afigurou como promissor na busca desse ator ativo - propositivo a que almejávamos. Antes, porém, é válido lançar mão do que diz Patrice Pavis acerca da formação do ator:

“Durante muito tempo inexistente ou abandonada ao aprendizado de técnicas próprias de uma certa tradição, a formação do ator acompanhou o movimento de sistematização do trabalho de encenação ; ela visa desenvolver o indivíduo global : voz, corpo, intelecto, sensibilidade, reflexão sobre a dramaturgia e o papel social

do teatro. O ator contemporâneo deixou definitivamente para trás os dilemas e mitos do ator-senhor ou do ator-escravo ; ele aspira a representar o papel modesto porém exaltante de um intérprete, não mais de uma simples personagem, mas do texto e de sua encenação”.(PAVIS, 2007, p.30)

Qual seria então o ator buscado por esse tipo de trabalho? Primeiramente, é preciso reconhecer que a linha de pesquisa aqui proposta, busca alargar as potencialidades do artista teatral, indo na contra mão da especialização extrema cada vez mais propagada como característica fundamental do mercado. Assim, espera-se que o ator possa transitar com tranqüilidade por todas as esferas que compõem o teatro, dominando não apenas os instrumentos próprios de sua atuação específica, mas também aqueles que se relacionam diretamente com a obra de que participa. Ou seja, pretende-se que o ator não seja um mero operário, vendendo sua força de trabalho, mas sim um sujeito consciente das intrincadas redes que ligam sua atividade a uma esfera ampla, que engloba bem mais que o espaço teatral, ligando-o ao mundo não apenas como narrador de histórias, mas como fazedor e provocador delas.

Por tanto, é preciso reconhecer também a complexidade de se chegar a um conceito ideal de ator. Cada caminho vai exigir e forjar esse ator ao mesmo tempo específico e dinâmico, ativo e passivo/ permeável, singular e plural, individual e coletivo. Ou seja, para esta pesquisa, o ator almejado surge do contato entre as opiniões precedentes e das decorrentes fricções. Podemos, então, dizer que sim, o ator pode extrapolar a mera função de realizador de marcas propostas pelo diretor, ele precisa estar engajado no trabalho como um todo e ser ativo, mas também cultivar a capacidade de se fazer sensível e permeável às idéias alheias, não apenas dos companheiros, mas do universo da obra como um todo. Ele precisa trabalhar seu instrumento, pesquisar e se preparar, sem se esquecer que essa preparação é cercada de múltiplos aspectos, não se resumindo unicamente à razão, ao logos, mas também privilegiando o sensível, o mitológico. Ainda

considerando o que diz Pavis, pode-se concordar sobre a formação do ator, mas não sobre a suposta superação do dilema “ator-escravo ou ator-senhor”. Esta é uma questão que ainda se faz presente nos “bastidores” da pesquisa teatral.

Levando em conta, então, o conceito de ator que se depreende a partir da junção das assertivas de Araújo, de Pavis e das minhas, fez-se necessário projetar um percurso que tornasse possível vislumbrar um espaço de trabalho propício à reflexão sobre esse tema tão caro às artes cênicas. Nesse sentido, há que se debater com uma discussão bastante corrente no meio teatral, que se polariza entre o que se pode chamar de uma formação institucionalizada oferecida por escolas de teatro, sejam elas “livres” ou de nível técnico ou superior e uma formação não formal, não ligada a nenhuma instituição de ensino, mas sim a grupos de teatro, muitos dos quais exercendo um importante papel seja na formação inicial, seja na complementação formativa do ator por meio do trabalho de criação artística empreendido. Nesse último caso é que se encontra a pesquisa ora desenvolvida e deste fato é que nasceram importantes questionamentos: quais características devem estar presentes num processo que pretenda contribuir de maneira significativa para a formação do ator? Ou antes, como garantir a manutenção de um grupo de teatro diante de tantas dificuldades que se lhe interpõem? Que critérios adotar?

Para responder a tais questões dentre tantas outras, caberá apresentar ao longo desse texto alguns aspectos que compõem a formação do ator, mapeando possíveis caminhos e distinguindo, especialmente, o que foi escolhido como norte para essa pesquisa daquele que se convencionou considerar seu oposto. Tratar-se-á com isso, de configurar os chamados “Processo Colaborativo” e “Processo Tradicional” com o intuito de localizar precisamente o campo em que se deslocarão as questões e inquietações aqui aventadas. Cômico de que muitas são as veredas que se apresentam no desenrolar de um processo artístico e, portanto, da inexistência de receitas pré-estabelecidas, procederei a uma revisão do que já fora realizado por outros coletivos a fim de

estabelecer parâmetros de comparação e localizar a gênese do objeto de estudo em questão, após o que relatarei as particularidades do que foi realizado na Cia. Bacante traçando paralelos e distinções que se apresentem ao longo de minha reflexão. Como principais características norteadoras do trabalho realizado pela Bacante é importante, já nesta introdução, citar a escolha da obra de Bertolt Brecht (1898-1956) como paradigma teatral e o estudo de obras filosóficas⁴, cujo levantamento seguiu a adequação ao tema eleito pelo grupo. No decorrer dos capítulos dessa dissertação, proceder-se-á ao exame da coerência de tais escolhas, bem como de sua eficácia na tarefa aqui proposta, investigando as contribuições trazidas pelo processo colaborativo à formação do ator no Brasil, tendo como parâmetro aquele conceito de ator apresentado anteriormente.

Oportuno também, é explicitar desde já, a filiação do projeto como um todo ao conceito de ação cultural⁵, apresentado por Teixeira Coelho em seu Dicionário Crítico de Política Cultural. Ainda que o texto dessa dissertação esteja voltado principalmente para os aspectos que englobam a ação cultural de produção, as outras fases do sistema de produção cultural também serão contempladas, ainda que de maneira indireta ou não profundamente analisada. Alguns trechos do verbete merecem ser aqui citados pelo fato de poderem lançar luz sobre o que se vai falar no decorrer desse texto:

“Sob um ângulo específico, define-se a ação cultural como o processo de criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas e grupos inventem seus próprios fins no universo da cultura. (...) Neste sentido, por depender daquilo que as pessoas e grupos aos quais se destina entendam dela fazer, a ação cultural, apresentando-se como o contrário da fabricação cultural, não é um programa de materialização de objetivos previamente determinados em todos os seus aspectos por uma política cultural anterior, mas um processo que, tendo um início claro, não tem um fim determinado nem etapas intermediárias previamente estabelecidas. Neste sentido, a ação cultural é, antes, uma aposta: dados certos pontos de partida e certos recursos, as pessoas envolvidas no processo chegarão a um fim não inteiramente especificado embora provavelmente situado entre certas balizas. Ou

⁴ Aristóteles, Foucault, Arendt, Maquiavel, entre outros.

⁵ Ver a página 32 da obra citada.

não... O processo ou os meios, neste caso, importam bem mais que os fins, e o agente cultural, bem como a política cultural por ele representada, deve aceitar correr este risco. O próprio agente cultural, de resto, submete-se ao processo por ele mesmo desencadeado, sofrendo ele também a ação cultural resultante.” (COELHO, 1999, p. 33)

Para estabelecer uma comunicação eficiente e clara com o leitor, o texto desta pesquisa é organizado em capítulos, aos quais chamarei “Quadros”, numa explícita alusão à estrutura apresentada pelos textos brechtianos. Cada quadro apresenta um aspecto considerado importante na composição da reflexão como um todo:

O primeiro traça um panorama histórico do desenvolvimento do conceito de Processo Colaborativo, partindo de sua origem filiada à criação coletiva e à experimentação realizada nas décadas de 1960/70 por grupos como o estadunidense *Living Theatre*, o colombiano *Teatro Experimental de Cali* e vários grupos brasileiros. Também contrapõe esta forma de produção teatral ao chamado Processo Tradicional.

O segundo mostra as peculiaridades do processo realizado pela Companhia Bacante de Teatro, especificando as bases teóricas sobre as quais se erigiu a criação artística ligando-as a questões referentes à dramaturgia, à interpretação e à encenação, bem como apontando as dificuldades enfrentadas e as inquietações geradas ao longo da jornada, além de evidenciar as contribuições do Processo Colaborativo à formação do ator.

O terceiro quadro destaca os questionamentos que dizem respeito ao aspecto pedagógico do trabalho de formação do ator, dialogando com a teoria de Paulo Freire aplicada, neste caso, à educação e formação do ator e à pedagogia do teatro.

Finalmente, um epílogo traz as considerações finais.

Integrará ainda o corpo desse texto anexo trazendo o resultado dramaturgicamente de “Miraflores”, fruto do desenvolvimento dessa pesquisa.

PRIMEIRO QUADRO

DOS MOTIVOS PARA A COLABORAÇÃO OU NO TEATRO, O HOMEM AJUDA O HOMEM?

Em que se mapeiam os caminhos por que passou o teatro na tentativa de responder tal questão e realizar algo aparentemente óbvio: o compartilhamento da autoria da obra de arte, o trabalhar verdadeiramente junto.

Partindo do questionamento já proposto por Brecht para a criação de um de seus textos, “A peça didática de Baden-Baden”, buscarei averiguar os motivos que levam determinados coletivos teatrais a adotarem como modo de produção o processo colaborativo, mapeando as condições em que operam tais grupos e caracterizando este procedimento como um movimento de resistência, uma vez que tem de enfrentar toda uma série de adversidades própria de uma época marcada pelo individualismo, na qual o mercado rege até mesmo as relações mais íntimas e pessoais. Como se desenvolveu o que hoje chamamos de processo colaborativo? Quais foram os agentes que determinaram essa nova forma, não apenas de realizar, mas de pensar o teatro? De onde remontam suas origens e para que horizontes apontam os atuais encaminhamentos dados ao tema?

Neste ínterim, mostra-se apropriado um questionamento que se relaciona à assertiva de abertura desse texto, que o teatro seja, por excelência, uma arte coletiva que tem na colaboração entre seus membros um pressuposto irrefutável para sua realização. Então, não seria de se esperar que todo ato teatral pudesse ser considerado uma prática coletiva? Qual a diferença entre os termos *coletivo* e *colaborativo*? De que modo as respostas para tais questões poderiam lançar luz sobre a pesquisa aqui empreendida? Partamos do pressuposto de que o teatro seja uma arte coletiva. Pois bem, *coletivo* é relativo ou pertencente a muitas coisas ou pessoas; que abrange muitas coisas ou pessoas. Assim, parece-me realmente verdadeira a primeira parte da afirmação,

visto que, como correntemente se comenta no meio teatral, mesmo para se fazer um monólogo é necessário se ter uma equipe, ou ainda que se imagine um espetáculo totalmente elaborado por uma única pessoa, ele haverá de se apresentar a um público, momento imprescindível para a efetivação do ato teatral. Passemos, agora, à segunda parte de minha proposição e, para tal análise, mostra-se oportuna uma tripartição do termo “*colaborativo*” a fim de levantar possíveis sentidos que esclareçam o prisma sob o qual busco compreendê-lo. O prefixo *co* indica comunhão, divisão, realização de algo juntamente com outrem. A palavra *labor* (do latim *labore*) tem o sentido de trabalho. E *ativo* refere-se à característica daquele que age. Donde se depreende que colaborativo poder-se-ia configurar como uma ação conjunta para o trabalho⁶.

Alguns poderiam refutar tais exposições argumentando serem identicamente aplicáveis as acepções de ambas as palavras. No entanto há que se atentar para alguns detalhes na aplicação de cada uma em relação a um processo de criação artística, pois sim, volto a afirmar: todo e qualquer trabalho teatral caracteriza-se por abranger muitas pessoas, por ser algo coletivo. Todavia, ao se afirmar também colaborativo, corre-se o risco de incorrer numa posição ingênua e falaciosa, uma vez que muitos processos ditos colaborativos acabam por camuflar práticas ditatoriais permeadas pelo jogo do poder, das quais o teatro não está a salvo.

Para evitar uma verificação baseada somente em aspectos etimológicos, faz-se necessário considerar também a prática cotidiana que caracteriza a realidade de grupos teatrais ou processos de criação realizados em escolas de teatro seguindo uma orientação colaborativa ou tradicional. Para tanto, procurar-se-á traçar um paralelo histórico entre o “Processo Tradicional” e o “Processo Colaborativo”, evidenciando, principalmente, a gênese deste último e a contribuição

⁶ Cabe destacar o fato de o termo labor ultrapassar o sentido de mero trabalho, como execução. Está inclusa também a conotação de transformação e, nesse caso específico, o de produção cultural. Para maior esclarecimento, ver Hannah Arendt (2004).

que ambos possam trazer à formação do ator, bem como distinguindo as peculiaridades de cada um. Tal empreendimento será levado a cabo com o intuito de se promover uma análise mais aprofundada da prática colaborativa no teatro, e por se considerar fundamental um parâmetro comparativo para salientar a importância de tal prática na formação de um ator propositivo. Que fique clara a intenção de se verificar um procedimento possível e não a de adentrar em embates axiológicos infrutíferos. As reflexões que decorrerem do paralelo a seguir não se prestarão a propagar a superioridade ou a irrelevância de um nem de outro, ainda que essa pesquisa tome partido em favor do colaborativo. Passemos então às explanações pretendidas começando pelo, até então assim referido “Processo Tradicional”:

Um primeiro problema se coloca, mais uma vez, em relação à questão terminológica, devido à vacuidade que cerca, neste caso específico, o termo *tradicional*. A que, exatamente, estariam se referindo aqueles que lançam mão dessa terminologia? Sob qual acepção reside o pensamento em relação a este tipo de processo? A dos partidários do *colaborativo* poderia se relacionar ao sentido de comum e antigo, ou pejorativamente antiquado, desgastado e conservador. Mas quem não quiser cair em engodo, deve evitar pautar seu juízo em palavras e construções retóricas, bem como a postura de se arvorar o direito de sentenciar “este modo é melhor”. Desta forma, parece pouco esclarecedor, neste caso, chamar de tradicional todo um complexo que compõe um processo de criação artística, que envolve uma série de inter-relações. Dentre outros motivos, pelo fato de dar a entender que se está contrapondo o *processo colaborativo* a toda uma história pregressa do teatro que também faz parte da tradição. Assim, parece mais apropriado buscar encontrar um outro termo para se referir ao processo a que se pretende contrapor o objeto desta pesquisa. Para tanto, cabe listar algumas de suas características a fim de encontrar pistas que levem a um conceito mais justo.

Num processo não colaborativo de montagem, uma das características mais marcantes é a existência de um texto previamente escolhido. Assim, o autor é o responsável exclusivo pela dramaturgia, a qual deve ser respeitada. Aos atores, cabe a incumbência de dar vida aos personagens, garantindo a clareza e concretização da fábula veiculada pelo texto, seguindo a concepção da encenação proposta pelo diretor. Assim, evidencia-se uma rígida divisão do trabalho, incluindo-se aí os demais técnicos e profissionais do teatro. Todos sob a batuta do *regisseur*⁷.

Outro ponto importante é a relação que espetáculos realizados por essa via mantêm com o mercado. Espera-se, necessariamente, um retorno financeiro que garanta não apenas o custeio da produção, mas também lucros significativos. Dessa forma, o espetáculo torna-se uma mercadoria, um bem de consumo e o artista um funcionário da Companhia caracterizada como empresa, cuja organização está mais focada na ação cultural voltada à troca ou ainda na fabricação cultural⁸. Aparente organização e estrutura logística criam, muitas vezes, uma falsa impressão de superioridade qualitativa em relação a trabalhos realizados de modo mais caótico e espontâneo. Ou, por outro lado, determinam um rótulo de teatro comercial, sem maiores pretensões artísticas como era o caso do chamado *teatrão*. Nunca é demasiado repetir que não se pretende aqui estabelecer um quadro de contraposições rígidas, permitindo-nos afirmar que se podem atingir resultados artisticamente satisfatórios em ambos os procedimentos, assim como nenhum dos dois está livre de possíveis resultados medíocres. Poder-se-ia então, chamar esse tipo de procedimento de “Comercial”?

⁷ Em português: encenador. Ainda que no Brasil sejam mais usuais termos como diretor artístico, cabe destacar a distinção em relação ao termo diretor de cena. Este cuida da organização material do espetáculo, responsabilizando-se por maquinaria, cena, manutenção e continuidade do mesmo. Ao encenador cabe a criação artística do espetáculo, compreendendo aspectos estéticos, éticos, sociais e políticos relacionados a tal criação. (PAVIS, 2007, p.100)

⁸ Ver Teixeira Coelho, 1999, pp. 32 e 175.

Ainda que possível, parece-me insuficiente, pelo fato de muitas produções realizadas de modo não colaborativo não se encaixarem nos padrões comerciais. Assim, um outro termo se faz necessário. Diante da dificuldade em determinar com o rigor apropriado à questão, um termo que o delimite, passarei a chamá-lo de “Processo Dirigido” por acreditar ser a característica determinante a distingui-lo do processo colaborativo a presença de um diretor impositivo, mentor do projeto estético que definirá a linha do espetáculo e, por conseguinte, a autoria do mesmo. Cabe aqui salvaguardar a atuação de diretores que dialogam de maneira democrática com os demais artistas e técnicos, no entanto, isso só vem salientar a pluralidade de caminhos que compõem a criação artística.

Deve-se ainda apontar para os distintos momentos históricos do teatro em que autores e encenadores se evidenciavam como protagonistas do ato teatral, bem como, mais recentemente, o movimento em direção à suposta supremacia do ator. Tal revezamento de postura e mesmo luta pela supremacia no teatro traz à tona uma discussão acerca da autoria. Quem seria o criador da manifestação artística? A quem caberiam os créditos? É exatamente nesse terreno arenoso e ideológico que se interpõe a idéia de um *Processo Colaborativo*.

É chegado o momento em que se deve expor a gênese desse modo de se fazer teatro. No entanto, é preciso esclarecer que a pretensão não é a de realizar uma revisão histórica exaustiva devido à existência de estudos que, embora escassos, já se propuseram a isso, contribuindo de maneira significativa para a literatura especializada, bem como para essa pesquisa. Também é necessário reconhecer que se está no meio do caminho, num ponto em que conceitos ainda estão sendo construídos e em que sua afirmação em relação a esse modo de produção relativamente novo, já que, historicamente, quarenta e nove anos é pouco tempo, ainda é algo a se conquistar. Assim, o foco desta pesquisa se volta para a prática do processo colaborativo e para o seu desenvolvimento, buscando suas origens no âmbito estadunidense, latino americano e, mais

especificamente brasileiro, para depois se concentrar nos desassossegos nascidos do empreendimento realizado pela Cia. Bacante e suas possíveis contribuições no que tange à construção de conceitos para esse fazer teatral característico da nossa época.

Várias foram as fontes em que bebeu o teatro de grupo brasileiro durante seu surgimento e afirmação. Foram escolhidos três exemplos específicos para apresentar um breve panorama histórico de seus precedentes: o primeiro é o *Grupo Living Theatre*⁹ fundado no ano de 1946 em Nova York pela atriz Judith Malina e pelo artista plástico e poeta Julian Beck. O grupo é considerado precursor do teatro experimental¹⁰ estadunidense, tendo como influência declarada a obra de Antonin Artaud e de Bertolt Brecht. Em 1963, o *Living* apresenta o espetáculo *The Brig* (O Brigadeiro), o qual gera muita insatisfação por parte das autoridades e, por conseguinte, a prisão sumária de Beck e Malina, segundo os agentes da Fazenda, em função de uma dívida de \$50.000,00. Após esse fato, o grupo vai para a Europa e lá radicaliza ainda mais sua proposta de fazer um teatro politicamente engajado, inaugurando a fase de criação coletiva. Entre seus espetáculos de maior repercussão está *Paradise Now*, estreado em 1968 no Festival de Avignon (França), onde tiveram dificuldades para representá-lo gratuitamente nas ruas, o que gerou a retirada do grupo. De volta aos Estados Unidos, influencia vários outros grupos de orientação semelhante, como o *Open Theatre* (1964), criado por Joseph Chaikin, o qual participara por três anos do *Living Theatre*; o *Bread and Puppet Theatre* e o *San Francisco Meme Troupe*, entre outros. Na temporada de 1968/9 o grupo conquista seu maior triunfo, no entanto encontra também sua cisão em pequenas células, diante de um quadro em que os empresários o disputavam. Assim, assimilavam e inutilizavam a aventura revolucionária do *Living Theatre*.

⁹ Ver <http://www.livingtheatre.org>

¹⁰ Sobre teatro experimental, ver PAVIS, 2007, p. 388 a 340.

Buscou-se outra saída: em 1970, esteve no Brasil a convite do diretor José Celso Martinez Correa, do *Grupo Oficina*¹¹. A esses dois grupos juntou-se ainda o *Grupo Los Lobos* de Buenos Aires. Do encontro entre esses três coletivos criadores e das reflexões ali empreendidas, nasceria *Gracias, Señor* (1972), criação coletiva do Grupo Oficina que lançaria novas perspectivas para o teatro de grupo brasileiro. Perspectivas essas que, no início da década de 1970, seriam amplamente exploradas com o surgimento de diversos grupos teatrais formados por jovens atores, muitos deles amadores ou recém saídos da universidade, mas todos imbuídos de um espírito de resistência ao regime militar, o que caracterizou e marcou grande parte da produção teatral da época pautada pelo cooperativismo e pelo modo coletivo de criação a que se convencionou chamar de “Criação Coletiva”. Tal procedimento se espalhou por diversas localidades do Ocidente.

Quase que ao mesmo tempo de seu início com o *Living* na Europa, o *Teatro Experimental de Cali* (TEC - 1969)¹² também empreendia, na Colômbia, suas pesquisas e suas criações de modo coletivo. A História Política latino americana, marcada pela colonização e, naquele momento, por ditaduras militares, repressão e cerceamento da liberdade de expressão impõe uma busca semelhante e irmanada por parte do teatro e de seus coletivos. O TEC, juntamente com seu fundador e mentor, Enrique Buenaventura, se coloca como importante difusor das idéias que sustentam o processo coletivo de criação. Buenaventura busca um novo teatro, ligado às tradições populares da Colômbia. Seu primeiro êxito se dá com a peça “À Direita de Deus Pai”, baseada em conto homônimo de Tomáz Carrasquilha, com a qual ganha todos os prêmios do II Festival Nacional de Teatro de Bogotá e é considerado como o nascimento do Novo Teatro Colombiano,

¹¹ Ver <http://www.teatroficina.com.br>

¹² O Teatro Experimental de Cali, no entanto, tem sua origem ligada ao Teatro Escola de Cali, este fundado em 1956, o que permite localizar sua história uma década antes e apontar suas pesquisas no âmbito da criação coletiva como contemporâneas daquelas realizadas pelo *Living Theatre*.

importante movimento latino americano que marca posição na busca por uma dramaturgia nacional que reflita os problemas locais, retratando temas pertinentes à história de seus próprios países e se libertando dos temas importados da Europa, o que os leva diretamente à criação coletiva.

Importante também é constatar a influência de Brecht na obra e no pensamento de Buenaventura. Quando de uma estadia na Europa, após participar do IV Festival Internacional do Teatro das Nações, em 1960, ele aprofunda seus conhecimentos sobre a obra do dramaturgo alemão, além de assistir o trabalho do *Berliner Ensemble*¹³, grupo dirigido por Brecht até a sua morte. A partir desse momento, de volta à Colômbia, mergulha ainda mais nas experiências com o teatro épico. A pesquisadora Marília Carbonari traz um comentário do dramaturgo colombiano em que ele fala sobre a influência brechtiana em seu trabalho:

“Esse fenômeno (o contato com Brecht) marcou a maioria dos escritores de minha geração na América Latina. A necessidade urgente de um teatro ao mesmo tempo “útil” e esteticamente válido conduzia-nos inevitavelmente a Brecht. A resistência tenaz de Brecht, que escreveu suas melhores obras no exílio, e num momento em que o mundo atravessava a sua mais sombria aventura, é para nós um exemplo. Não somos nós também uns exilados, embora no nosso próprio país? O cidadão de um país colonial é um exilado em seu país, pois as formas predominantes de cultura foram importadas e impostas. A nossa vida é uma luta contra essas formas meio-assimiladas e contra as novas importações, parecendo-se muito com a vida daquele que foi obrigado a deixar o seu país. A diferença é que, em geral, se está muito mais seguro em um país estrangeiro. (Buenaventura apud CARBONARI, 2006, p. 25 e 26)

Pelo depoimento de Buenaventura é possível notar uma situação política bastante semelhante a mover as experiências artísticas então empreendidas. Também se pode verificar que

¹³ Ver <http://www.berliner-ensemble.de/>

a luta contra as ditaduras, no sentido mais amplo da palavra, e a influência de Brecht parece ser uma constante no início da criação coletiva em diversos países, guardadas as suas peculiaridades.

No Brasil, a coletivização do trabalho criativo também ganhava fôlego entre diversos grupos espalhados por seu vasto território. O espetáculo *O que você vai ser quando crescer?*, criação coletiva da *Royal Bexiga's Company*, com estréia no dia 10 de julho de 1974, em São Paulo, é mais um exemplo de como essa proposta de criação se transformaria em tendência no decorrer da década de 1970. No entanto, os resultados advindos desse modo de produção nem sempre foram bem recebidos pela crítica especializada, como é possível constatar pelas considerações do crítico teatral Sábado Magaldi acerca do espetáculo *Simbad* do grupo Pão e Circo:

“No Brasil, até hoje, a criação coletiva (aqui chamada adaptação) tem sido uma desgraça. Por falta de um escritor (leia-se dramaturgo), o resultado artístico não convence. [...] Não há uma fusão dramaticamente feliz entre as numerosas vicissitudes de Simbad e o momento de reflexão. A trama se dissolve no caos. Salvam-se os atores, que alguns deles são bons, embora fiquem lado a lado a formação profissional e o amadorismo.” (Magaldi apud FERNANDES, 2000, p.23).

A julgar pelas palavras do crítico, vê-se a importância dispensada ao texto naquela época, bem como uma evidente polaridade envolvendo os conceitos de amador e profissional. Mas, apesar dos comentários negativos, este novo modo de produção adotado por diversos grupos, mudaria a história do teatro brasileiro, exatamente pelo fato de, entre outros, bater de frente com certos “dogmas” teatrais. Uma das primeiras características que saltam aos olhos é o aspecto irreverente e contestador que compõe a atmosfera criativa dos grupos que se pautavam pela criação coletiva. Os produtores culturais pretendiam lutar contra as imposições que sobre suas cabeças advinham. E isso, num sentido amplo: à censura, enfrentava-se com um humor

debochado e críticas mordazes, tanto aos gerais quanto ao individualismo típico das classes médias; e às normas cultas e acadêmicas, com irreverência e espontaneidade quase juvenis, estampadas seja nos conteúdos despreziosos, seja na forma livre de padrões pré-estabelecidos. Basta se reportar a algumas declarações de membros dos grupos em atividade na época, como as de Hamilton Vaz Pereira, do Asdrúbal Trouxe o Trombone, para verificar tal fato.

“Na criação de um espetáculo pra gente, ficou importante não deixar na mão de um autor ou de um diretor a cabeça geral do espetáculo. A primeira atitude, então, era abolir o autor: o grupo seria o autor da transação. Essa descentralização do autor e do diretor tem a ver com um caminho próprio do grupo em acreditar que se as pessoas estão dentro de um esquema de produção para se sustentar, para comer às custas do seu próprio trabalho, elas deveriam ter uma capacidade maior de imaginar, de querer, de produzir a arte, ou produzir teatro. Somos várias sensibilidades dentro de um espetáculo e não a sensibilidade de um autor ou de um diretor a quem todo mundo está filiado”. (FERNANDES, 2000, p. 71/2).

“Por isso, quando a gente partir para criar teatro, vamos parar com essa idéia moralista de que nós, comediantes e/ ou teatrólogos, somos a consciência cristalina dos pobres e oprimidos. (...) só os artistas e os universitários burros, otários incompetentes no saque da matéria viva, ainda não perceberam que a galera não precisa do nosso teatro que se pretende representativo. Não precisa nada desse teatro careta que tem como maior interesse falar pelos outros dos outros, mas não do seu umbigo, que se julga a consciência do mundo brasileiro”. (FERNANDES, 2000, p. 76).

Aqui, evidencia-se uma postura preponderante entre os fundadores da idéia da criação coletiva no Brasil, que se pautavam pela libertação da tutela de qualquer que fosse o “artista único” que pretendesse assegurar para si a exclusividade de autoria da obra de arte. Pregava-se a coletivização absoluta no encaminhamento do processo criativo. No entanto, isso expõe também uma dificuldade significativa no que diz respeito à manutenção dos grupos e, por conseguinte, dos trabalhos por eles realizados, o que acarretava certa fragilidade estética ou estrutural dos espetáculos, os quais eram sustentados pela energia e juventude de seus atores. Tais

circunstâncias levaram muitos críticos a taxarem de amadores os resultados nascidos da então chamada criação coletiva, sem contar os casos em que não se chegava a resultado algum, devido à falta de sistematização do trabalho. É o que nos aponta o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, importante estudioso do tema que há anos vem desenvolvendo textos por meio do processo colaborativo de criação.

“A criação coletiva possuía, no entanto, alguns problemas de método. Um deles era a talvez excessiva informalidade do próprio processo. Não havia prazos, muitas vezes os objetivos eram nebulosos e se a experimentação criativa era vigorosa, não havia uma experiência acumulada que pudesse fixar a própria trajetória do processo. Era ainda, uma abordagem da criação totalmente empírica que se resumia, muitas vezes, em experimentação sobre a experimentação”. (ABREU, 2003).¹⁴

Outro ponto muito criticado é o fato de, supostamente, não haver um dramaturgo que organizasse todas as idéias num texto, o que torna clara a necessidade de se manter intocadas as funções consideradas importantes. Isso se deve ao fato de se ter em mente, quando se imagina um processo em que todos opinam em tudo, a idéia de bagunça improdutiva. Pode ser que muitas experiências tenham se caracterizado dessa forma, no entanto, há quem contraponha essa visão, como é o caso de Silvia Fernandes quando, em seu livro *Grupos Teatrais – Anos 70*, relata a trajetória do Asdrúbal, caracterizado como um grupo no qual “*A possibilidade de participação nas diferentes áreas criativas não significava a ausência de responsáveis pela coordenação de determinados setores. O processo coletivo não implica o todo mundo faz tudo, mas pressupõe o todo mundo opina em tudo...*” (2000, p.72). O que fica evidente, inclusive pela declaração de Hamilton Vaz Pereira, um dos líderes do grupo, é a posição marcadamente antiintelectualista, autodidata e ousada no que diz respeito aos procedimentos adotados na criação de um espetáculo.

¹⁴ABREU, disponível em <http://escolalivredeteatro.blogspot.com> último acesso em 07/11/2008.

No entanto, a aventura em busca da renovação pressupõe amplo espaço para experimentações, o que gera uma variedade considerável de caminhos.

Cabe citar como exemplo o Grupo do Ornitorrinco (1977) que, no que tange ao posicionamento em relação à teoria, era de orientação oposta ao Asdrúbal. Enquanto este primava pela total liberdade, baseando suas criações nas próprias experiências de vida de seus integrantes e utilizando-se da improvisação como recurso capital, aquele não abria mão de profundos estudos teóricos na garantia de sólida base a sustentar a criação artística. Tal diferença mostra-se perfeitamente compreensível quando se considera a formação de cada grupo. O primeiro tem elementos saídos da universidade, professores e estudantes de teatro que se juntaram para uma pesquisa artística. O segundo é formado quase que exclusivamente por jovens amadores, que desenvolvem também uma pesquisa artística, ainda que de modo menos sistemático. Para tornar ainda mais evidente a distinção entre esses dois coletivos e oferecer uma contraposição ao que diz Hamilton Vaz Pereira, cabe citar a posição de Luís Roberto Galízia, um dos membros do Ornitorrinco:

“... a atividade teatral é uma experiência científica também [...] eu vi que havia um estudo de mundo, de descoberta de mundo, muito lógico, muito fundamentado, que era o que faltava em tudo que se falava sobre teatro experimental no Brasil. [...] Teatro experimental não é uma coisa de experimentar, experimentar, experimentar. É uma coisa científica. Você só pode experimentar depois que você tem uma série de dados, e esses dados também são uma tradição do teatro. Você só pesquisa, ou só experimenta a partir de um passado, do que foi feito”. (FERNANDES, 2000, p. 134).

A breve caracterização desses dois representantes dos grupos brasileiros que primeiro se aventuraram na experiência da criação coletiva permite tecer algumas considerações, esboçadas já na introdução desse texto, sobre a gênese do que hoje chamamos de Processo Colaborativo. A relação direta com a História e com a realidade concreta dos anos de chumbo apresenta-se como

significativo motor das ações criadoras. O trabalho dos grupos se delineava como “Teatro de Resistência”, que procurava se posicionar criticamente diante da repressão desencadeada pela ditadura militar. Dentre outros instrumentos, lançava mão da substituição das referências explícitas à situação do país por metáforas atemporais, como acontecia em *Ponto de Partida* (1976) de Guarnieri, dirigida por Fernando Peixoto, que fazia alusão ao assassinato do jornalista Wladimir Herzog, pelos órgãos de repressão. O autor faz a ação da peça desenrolar-se em uma indefinida aldeia medieval, onde, numa manhã, um poeta é encontrado misteriosamente enforcado. (FERNANDES, 2000). Ainda que o texto em questão não seja resultado de criação coletiva, representa bem a tônica, tanto temática quanto formal, no uso da metáfora, que se fazia presente.

Assim, a Criação Coletiva dos anos 1970 parece ter sido alimentada e impulsionada por uma postura de resistência, evidenciando-se como um movimento de oposição ao Golpe Militar de 1964. Há que se salientar a relação com a realidade concreta que compunha o momento histórico e que se caracterizou como importante período de criação e reviravolta cultural. No entanto, surgem algumas questões: será necessário haver um “inimigo” explícito ao qual reagir para se fomentar um período produtivo na criação artística? A que resistir nos dias atuais, quando toda relação de poder está colocada de forma diluída ou, o que é pior, quando essa relação é encarada de modo quase natural e os principais interessados (os oprimidos) mostram-se impassivos, acometidos de uma letargia catatônica? Quais seriam os elementos provocadores de uma ebulição criadora nos tempos atuais? Ou seja, qual seria a motivação dos criadores contemporâneos? Ou ainda, o que é mais peculiar a esta pesquisa, qual papel cumpriria o Processo Colaborativo em tal empreitada?

A inquietação considerada acima como propulsora da criação artística alimentou vários grupos nas décadas de 1960/70, mas a tendência a esse tipo de procedimento sofre um refluxo no

decorrer da década seguinte, com a prática tomando um rumo mais individualista. Começam a ganhar força os espetáculos de encenadores, como é o caso de Gerald Thomas, que concebe solitariamente o projeto estético e centraliza a execução. Muitos grupos encerram suas atividades, como é o caso do Asdrúbal. Outros não têm fôlego para sustentar a permanência no caminho da pesquisa experimental e alteram suas características para garantir a sobrevivência.

Interessante notar que tal movimento se dá exatamente no período da chamada abertura política, quando a ditadura parece relaxar sua mão de ferro e arrefecer. No entanto parece arrefecer também o projeto coletivo no âmbito da criação teatral nacional. Agora tudo vai ficar bem. Não vai. Ou, pelo menos, nem tanto.

No início de 1990, parece brotar novamente a semente da criação coletiva, renascendo agora sobre novas bases e batizada com novo nome: Processo Colaborativo. Tal experiência foi e vem sendo aprofundada por grupos como *Vertigem*, *Cia do Latão*, *Escola Livre de Teatro de Santo André*, dentre outros.

Alguns artistas e teóricos têm debatido sobre o tema e um fato que se evidencia a partir de tais debates é o de que não há um arcabouço teórico solidamente definido e que as conceituações se encontram em fase de construção ainda. Conseqüentemente, o Processo Colaborativo encontra-se em uma zona de turbulência, se assim posso dizer, o que faz do tema algo muito atual e que tem sido foco de pesquisas e desassossegos de inúmeros coletivos criadores. Cabe então, verificar quais caminhos já foram percorridos, elaborando um quadro, ainda que incompleto, das características principais que compõem a base de tal procedimento. Para isso, lançarei mão do que dizem alguns desses teóricos e artistas, bem como das reflexões nascidas no decorrer da prática empreendida na Cia. Bacante, a partir do que, notar-se-á que tais características inscrevem-se tanto no âmbito organizacional quanto artístico. Em relação ao primeiro, os adeptos

se agrupam em cooperativas ou então, no que diz respeito à estrutura interna, os membros se colocam em posições hierárquicas horizontalizadas como atesta Luís Alberto de Abreu:

“Pode-se dizer que o processo colaborativo é um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral. Isso significa que busca prescindir de qualquer hierarquia pré-estabelecida e que feudos e espaços exclusivos no processo de criação são eliminados. Em outras palavras, o palco não é reinado do ator, nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade do diretor. Todos esses criadores e todos os outros mais colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles”. (ABREU, 2003)¹⁵

Tal fato garante a todos pleno espaço para a participação em todas as instâncias da prática criadora, rompendo fronteiras geralmente sólidas num processo dirigido.

A busca de uma horizontalidade nas relações parece ser o principal objetivo dos que utilizam o Processo Colaborativo como modo de produção e criação de um espetáculo. Um fator que o diferenciaria da criação coletiva seria a sistematização de alguns princípios norteadores, oriundos de uma experimentação consistente e diretamente ligada às necessidades práticas que a cena impõe. Assim, buscou-se criar não uma receita, mas um conjunto de procedimentos cujo encaminhamento, ainda que variável e passível de soluções peculiares a cada processo, pudesse ser registrado e firmado como balizamento para outros grupos e artistas que desejassem praticar o Processo Colaborativo e sobre ele refletir. Outra característica importante, advinda dessa horizontalidade é a relação que se estabelece com a função. Como diz Hugo Possolo, do grupo Parlapatões, em debate registrado no Jornal O SARRAFO:

¹⁵ idem 14

“... Na criação coletiva, você tem o desejo de apagar as funções. Já no processo colaborativo, há as funções. Tem alguém que responde pela luz, pela dramaturgia, pela direção que, em casos de conflitos insolúveis, dá a palavra final. No teatro convencional, me parece que estas funções têm limites mais rígidos. Você virar para um dramaturgo e dizer que não gostou de determinado trecho, poderia ser visto como um super desrespeito. No nosso trabalho, meter a mão na cumbuca do outro é super bem vindo”. (“A encenação repensada” in O SARRAFO, no. 4, junho de 2003)¹⁶.

Isso gera um sentido de responsabilidade coletiva em relação ao trabalho, de autoria compartilhada, o que, por sua vez, elimina o culto individualista da personalidade seja ela a do grande astro ou a do diretor. Também, até mesmo pela opção de não se render ao mercado, todos os componentes acabam tendo de participar de todas as tarefas de produção, como confecção e montagem de cenários, figurinos, iluminação, divulgação etc. Isso porque, normalmente, torna-se imperativo a realização de uma produção de baixo custo devido à insípida penetração que um espetáculo politicamente engajado tem no mercado, pois não se mostra como produto atrativo ao investimento de grandes empresas. Isso obriga os grupos a buscarem alternativas diversas para bancar as produções. Nem mesmo os caminhos oferecidos pelo Estado mostram-se lá muito adequados. Como relata Sérgio de Carvalho, diretor da Cia do Latão¹⁷, que nunca conseguiu captar recursos via Lei Rouanet¹⁸, da qual, aliás, é crítico declarado: “*A gente tentou por anos captar pela Lei Rouanet e nunca deu certo. É uma lei mentirosa, porque favorece quem já tem o patrocinador em vista, que delega para o gerente de marketing a escolha da produção. A política*

¹⁶ Disponível em <http://www.jornalsarrafo.com.br> último acesso em 08/07/2009.

¹⁷ Ver <http://www.companhiadolatao.com.br>

¹⁸ Lei 8.313 de 1991 que institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC), que canaliza recursos para o desenvolvimento do setor cultural. Por meio de editais, grupos artísticos podem captar recursos para suas montagens junto a empresas, as quais podem deduzir o valor de seu imposto de renda. Durante a escrita desta pesquisa, tal lei é alvo de debates que visam a uma reformulação da mesma, o que não autoriza uma análise mais detida, devido às incertezas que a cercam.

do favor ainda predomina, com raras exceções.” (FOLHA de SÃO PAULO, p. E4 de 11 de agosto de 2008). Dentre essas exceções, cita o Edital de Fomento da PETROBRAS¹⁹ e a Lei de Fomento da Cidade de São Paulo²⁰.

Muito comumente, os componentes de grupos que optam pelo coletivo também necessitam buscar outros trabalhos ou empregos para garantir a sobrevivência. Dar aulas acaba sendo uma das saídas para a situação. Isso os obriga a restringir os ensaios às noites ou aos finais de semana. Essa situação é agravada quando se trata de um grupo iniciante, que ainda não construiu um nome e ainda não tem uma história a sustentar sua estrutura.

No tocante ao âmbito artístico, a presença de um dramaturgo durante o processo de criação garante, entre outras coisas, uma abordagem mais bem cuidada em relação aos aspectos literário-dramatúrgicos, o que irá refletir diretamente na cena que, por sua vez, influenciará a escrita numa inter-relação constante.

Outro elemento muito importante presente na base desse processo é a improvisação. Todo o material criado tem origem a partir dela e nesse momento, principalmente, preserva-se o caráter de obra aberta, de dramaturgia em processo, uma vez que nada é fechado a priori. Qualquer idéia, sugestão, imagem ou discordância deve passar pelo crivo da cena. Ela é o fiel da balança que determina o que permanece e o que deve ser alterado, revisto ou excluído. Porém, não se improvisa a partir do nada. Normalmente os atores e todos os demais artistas trabalham a partir de um tema, um mote criador. Isso não difere muito da escrita solitária de qualquer autor individual. O que é próprio da autoria compartilhada é o fato de haver muitos pontos de vista

¹⁹ Programa de Fomento à cultura mantido pela PETROBRAS. Atende as diversas linguagens artísticas bem como ações referentes ao patrimônio cultural brasileiro e à formação.

²⁰ Lei 13.279 de 02 de janeiro de 2002 criada a partir do projeto de lei 416/00 do vereador Vicente Cândido- PT. Institui o “Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo”, vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, com o objetivo de apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo.

sobre um mesmo tema e, conseqüentemente, os acordos não serem tranqüilos e as tomadas de decisão envolverem longo período de discussão e debates, para os quais são requeridas leituras e reflexões aprofundadas. Isso faz do processo colaborativo um trabalho longo, muitas vezes penoso apesar do prazer na criação artística. Assim, outra característica fundamental do processo colaborativo é a necessidade da manutenção de um trabalho continuado por longo tempo, que vá além do mero desejo de realizar uma montagem. Para isso, há que se buscar, na medida do possível, a manutenção de um núcleo estável de pessoas, entre as quais deve imperar comunhão e afetividade na busca de um ideal coletivo, garantindo o desenvolvimento de pesquisas de linguagem apoiado num projeto estético definido. Ainda que, neste caso, a única definição possível seja a proposta de se trabalhar colaborativamente. A partir dela, assumi-se o risco de não se ter mais as rédeas nas mãos. Cada projeto específico ganha porosidade, absorvendo as águas que por ele passarem e tomando a forma de um cavalo selvagem galopando solto e que a muito custo se deixa cavalgar, num misto de docilidade e turbulência.

A presença de uma figura de diretor afinado ao trabalho colaborativo, não impositivo e que seja um provocador, garantindo a tomada de decisões horizontalizadas é algo de importância capital para a manutenção do precário equilíbrio.

Os pontos presentes acima tocam em questões que carecem de maior reflexão. Procurarei elucidá-los mais apropriadamente ao longo do segundo quadro, quando os apresentarei em relação ao trabalho prático realizado na Cia. Bacante de Teatro e a ele aplicados.

Por ora, quero apenas reiterar o fato de não haver consenso sobre o Processo Colaborativo, mesmo entre as pessoas que estão ajudando a construir seu conceito. Isso nos impulsiona a questionar sobre até que ponto a idéia que se faz dele consegue descolar-se do discurso e realmente tornar-se prática? Lendo as palavras de diretores, dramaturgos e atores, presentes em um debate editado pelo jornal O SARRAFO, é possível constatar algumas

incongruências, especialmente num dado momento quando o ator Ney Piacentini, da Cia do Latão, falando sobre a suposta supremacia da dramaturgia e sobre ser, também ela, trabalho de ator, faz a seguinte declaração:

“Claro que é! [a dramaturgia é trabalho de ator]. Mesmo assim falta espaço dentro do grupo para o trabalho específico de ator. Quando você desenvolve o processo colaborativo de dramaturgia há a lacuna do espaço de ator, que se não defendermos, ninguém vai fazê-lo. Os diretores até são sensíveis a isso, **mas eles estão atrás da peça deles**, do novo espetáculo. Eu acho que a gente já tem maturidade para fazer um trabalho separado, com ou sem diretor, de treinamento técnico de ator”. (“O ator por ele mesmo” in O SARRAFO, no. 5, julho de 2003)²¹

O que houve com o pronome possessivo “nosso”, mais apropriado a quem fala sobre uma prática coletivizada? Não pretendo levantar polêmicas desnecessárias no momento. Apenas demonstrar a dificuldade em se caracterizar com clareza e propriedade o Processo Colaborativo. Como fazê-lo? Há muitas encruzilhadas cheias de armadilhas e falsos atalhos. Não há receita pronta. Isso leva cada grupo interessado em criar coletivamente a investigar e descobrir caminhos próprios, até porque as circunstâncias de criação artística de cada grupo são muito particulares, bem como o posicionamento político, ético e ideológico que os leva a adotarem tal procedimento como norteadores de sua prática.

Por este motivo, passo a relatar o processo desenvolvido pela Cia. Bacante, suas peculiaridades e suas dificuldades com o intuito de elaborar um possível conceito do processo colaborativo, lançando mão, para isso, de comparações com a realização de outros grupos a fim de identificar princípios metodológicos recorrentes, bem como de estabelecer distinções de abordagem que possam preservar a especificidade de cada experiência. O desafio que se coloca, nesse momento, é o de garantir o equilíbrio adequado entre a subjetividade própria da arte teatral e a objetividade necessária à pesquisa acadêmica.

²¹ O grifo é meu. Também disponível no mesmo site indicado na nota 16.

SEGUNDO QUADRO

DOS CAMINHOS PARA UMA CRIAÇÃO COLABORATIVA

Em que o grupo se reúne e, a partir de um tema, começa a criação de um novo espetáculo. Seguir juntos por longo tempo não é fácil, mas a peça resiste às dificuldades e teima em ser encenada. Há a migração e um novo núcleo se debruça na tarefa de finalizar o trabalho. Como permanecer na mesma rota sem abandonar o barco colaborativo? É preciso ouvir os ecos de Brecht sempre o tomando com olhos críticos e relacionando-o ao nosso tempo histórico para não correr o risco de, na faina de abraçá-lo, o empurrarmos ao mar, deixando-o para trás.

Antes de adentrar no relato do processo colaborativo de criação propriamente dito, apresento, de forma mais aprofundada, o grupo que a isso se propôs. A Cia. Bacante de Teatro nasceu da confluência de uma necessidade acadêmica e de um projeto pessoal voltado ao município em que vivi até os vinte e um anos de idade. Ali iniciei meus primeiros contatos com o teatro até chegar um ponto em que nada mais poderia esperar. Seguindo uma tendência comum, passei três anos viajando à Campinas, onde frequentei o curso livre de teatro do Grupo de Teatro Téspis²². Concomitante a essa fase iniciou-se minha experiência como professor de teatro, trabalhando com crianças do ensino fundamental num projeto da prefeitura, o que me levou a travar contato com importantes autores da pedagogia do teatro, como Spolin e Stanislavski, e a debruçar-me sobre os problemas próprios da formação artística, tanto a minha quanto a de meus alunos. Neste ínterim, se deu também minha primeira tentativa de criar e manter um grupo, no qual assumi a posição de diretor. A Cia. Matraca de Teatro era formada por adolescentes e jovens adultos, todos sem nenhuma experiência teatral. Seu único espetáculo, “O Fantástico Mistério de Feiurinha”, de Pedro Bandeira, foi erguido em meio a muita dificuldade e a uma situação totalmente nova, de experimentação baseada nos poucos conhecimentos que eu, como diretor, procurava transmitir aos atores. No entanto, já havia uma proposta de trabalho coletivo, por exemplo, no tocante à produção, algo impulsionado ou até mesmo exigido pela precariedade financeira que caracterizava o empreendimento.

²² Desde 2005 passei a integrar o corpo docente dessa escola.

O desejo de aprofundar meus conhecimentos sobre a arte teatral levou-me à Universidade, após várias tentativas para passar no vestibular. Minha transferência para Campinas acarretou a extinção da “Matraca”. Uma vez no ensino superior, meus esforços se concentraram principalmente nas questões relativas à formação do ator. Por um período considerável, minha atuação pedagógica manteve-se ligada aos cursos que ministrei em escolas particulares, trabalhando com alunos do ensino fundamental numa Cooperativa Educacional de Leme e também com crianças de um Centro Comunitário de um bairro da periferia da mesma cidade, no qual atuava voluntariamente. Assim, o vínculo que me ligava à terra natal era mantido vivo.

No segundo ano da graduação iniciei a pesquisa, já citada na introdução, “A criação coletiva a partir do jogo: uma possível metodologia de ensino de teatro para crianças”, na qual tomei contato com as idéias de um teatro didático e realizado de modo colaborativo. Foi nesse momento também que conheci, de modo mais significativo, a obra de Bertolt Brecht, cujas idéias exerceram profunda influência sobre minha prática e minha reflexão sobre o teatro. A experiência docente possibilitou-me colocar em prática os conhecimentos adquiridos na Academia e me levou a refletir também sobre a função pedagógica que deveria caracterizar um formador de atores, ainda que as circunstâncias guardassem suas especificidades.

No ano de 2004, dando início ao meu projeto de formatura, resolvi, mais uma vez aventurar-me na difícil empreitada de criar um grupo teatral na cidade de Leme, um município carente de políticas culturais sérias, de onde diversos artistas se vêm obrigados a migrar para exercerem a profissão que escolheram²³. É nesse sentido que o nascimento da Cia. Bacante de Teatro está ligado a um projeto acadêmico e pessoal ao mesmo tempo. Em relação ao primeiro, decidi me formar dirigindo um espetáculo e não atuando nele. Em relação ao segundo, pretendia compartilhar meu aprendizado com as pessoas que ainda estavam em Leme, desenvolvendo um projeto de formação pautado na pesquisa sobre o trabalho do ator.

Da montagem de “Bodas de Sangue” (Lorca) participaram várias pessoas: onze permaneceram para as apresentações. Dentre essas, quatro elementos da “Matraca”, que haviam

²³ Após desativado o Cine Teatro, transformado em Bingo no início desta década e agora em reforma para abrigar uma loja, a cidade passou a contar apenas com um Anfiteatro, cujas estruturas não são adequadas à atividade cênica. Recentemente, se tem feito uso do prédio do Cine Alvorada para a apresentação de alguns espetáculos comerciais que conseguem bancar um aluguel de R\$1.500,00 por dia. Situação inviável a qualquer projeto de teatro experimental.

iniciado seu trabalho teatral comigo, três remanescentes de grupos amadores também extintos, um componente que havia frequentado o Teatro Escola Macunaíma, o único com passagem por uma escola institucionalizada e com registro profissional de ator e três sem nenhuma experiência anterior. Após essa primeira montagem, cujo processo tomou um ano e para o qual, em função da pouca experiência da maioria do elenco, realizei um considerável período de formação básica alicerçado fundamentalmente sobre Stanislavski, decidi verticalizar a pesquisa de formação de atores radicalizando a proposta. Algumas considerações que já vinham se apresentando precisavam ganhar corpo, operando mudanças significativas em relação a alguns conceitos e certas posturas: o principal ponto dizia respeito à disponibilidade para o trabalho e à postura muitas vezes displicente por parte de alguns atores. A partir disso, algumas questões se mostravam fundamentais para a continuação do projeto: Como realizarmos um trabalho com profissionalismo, a despeito do caráter oficialmente amador do grupo? Como gerar condições que possibilitem a formação do ator, segundo o conceito esboçado na introdução desse texto? Como vencer os problemas constantemente presentes no cotidiano de um grupo iniciante, como os ligados a direitos autorais e à produção em geral? E, principalmente, que teatro se pretende fazer e qual a sua função na atual conjuntura social? De que modo ele se relacionará com a realidade concreta de seu tempo?

Tais questionamentos se fizeram presentes depois de cumpridas as apresentações exigidas como requisitos para a obtenção do título de bacharel em artes cênicas e após a participação do espetáculo no Mapa Cultural Paulista, num momento em que o trabalho do grupo parecia mais maduro e pronto para expandir seu público. Ao mesmo tempo, geraram considerável crise, acarretando a significativa redução do elenco e o término de “Bodas de Sangue”.

Este foi um momento crucial para a história do grupo. Foi quando, por diversos motivos, lancei a proposta de desenvolvermos um processo colaborativo de criação. Era chegada a hora de cada um assumir uma postura mais responsável pelo trabalho, se envolvendo em todas as instâncias do fazer teatral, o que, por sua vez, proporcionaria novas experiências e um espaço mais amplo para o exercício como atores. Nesse momento, alguns componentes se retiraram por não estarem dispostos a corresponderem às novas exigências de comprometimento com o trabalho, outros por estarem acostumados a um processo dirigido de montagem e não se disponibilizarem à nova experiência proposta. Mesmo entre os que ficaram, via-se certo receio alimentado pelo desconhecimento e pelo medo do fracasso. Mas o que, exatamente, seria um

processo colaborativo? Estaríamos preparados para um desafio dessa ordem? Por onde começar? De quais recursos poderíamos nos utilizar? Muitas perguntas esperando por respostas. Estas, no entanto, só surgiriam, se dariam a ver em decorrência de nossa ação. Após longo debate sobre o assunto, discorrendo sobre o processo colaborativo e dando espaço para todos se colocarem, firmamos o compromisso: iniciariamos a criação de um espetáculo nosso. O desafio estava lançado e aceito. O caminho aberto e pronto a receber nossas marcas. Agora, éramos cinco pessoas dispostas a caminharmos juntas.

ENCONTRO COM BRECHT



24

Uma das primeiras definições para o projeto, após a escolha do processo colaborativo como procedimento prático, foi adotar a obra de Bertolt Brecht como paradigma teatral. Mais uma vez se colocava a situação de desconhecimento por parte do elenco, o que gerou a necessidade de estudo e pesquisa sobre tal obra. Como demonstrado no primeiro quadro, é de importância capital a influência exercida pelo dramaturgo alemão tanto na gênese do teatro colaborativo, como no teatro do século XX em geral. Seus escritos revolucionaram o teatro, rompendo com o naturalismo e com a forma dramática de concepção desta arte.

Fez-se necessária uma introdução às reflexões empreendidas pelo autor, acompanhada da leitura de algumas de suas peças como ilustração de suas principais idéias teóricas para o teatro²⁵.

²⁴ Desenho feito por mim a partir de retrato de Brecht presente na página 14 do Volume I do “Diário de Trabalho”.

²⁵ Em relação à teoria, *Estudos sobre teatro* foi a principal referência. Entre as peças lidas, encontram-se *Terror e Miséria no III Reich*, *Na Selva das Cidades*, *Diz que sim*, *Diz que não*, entre outras.

Neste sentido, é importante discorrer mais demoradamente sobre sua teoria, explicitando os paralelos traçados ao longo de nosso processo e demonstrando a forma pela qual nos apropriamos dela.

Eugen Friederich Bertolt Brecht nasceu em 10 de fevereiro de 1898 em Augsburg. Estudou música, medicina e literatura. Sua obra é influenciada por autores como Franz Wedeking e Georg Büchner, por poetas como Rimbaud, Verlaine e François Villon, do qual Brecht “empresta” alguns versos para a composição de algumas canções da “Ópera dos três vinténs”²⁶. Também tem importância o contato com o *clown* Karl Valentin e com atores como Peter Lorre e Helene Weigel, os quais serão determinantes para as reflexões sobre a interpretação e o trabalho do ator no teatro épico, além das encenações empreendidas por Erwin Piscator, que radicaliza as experiências de teatro de agitação e propaganda política (PAVIS, 2007, p. 379/380).

Ao longo de sua vida artística, Brecht foi elaborando sua teoria sobre o teatro épico, termo que, mais tarde, considerando insuficiente, preferiu substituir por teatro dialético, clara influência de seus estudos marxistas. Afinada ao seu pensamento sobre o Homem, que considera este como um ser social em constante modificação, sua obra teve fases distintas, passando também por importantes modificações. No entanto, parece-me inadequado querer dividir simplesmente em etapas uma obra que manteve coerência e cujas transformações conservaram o objetivo de aprofundar e radicalizar uma experiência artística comprometida fundamentalmente com o Homem, refletindo sobre as relações que o cercam, determinando uma estrutura de dominação e explicitando suas engrenagens numa crítica direta ao sistema que as engendra.

Para Brecht, o Homem é um ser social e histórico. Por isso, lhe interessa sobremaneira discutir as relações estabelecidas em sociedade e como as pressões externas influenciam suas atitudes. Seu teatro é intimamente ligado ao seu tempo histórico e, portanto, considerado como um teatro da era científica, o que não o distancia do terreno da estética, nem mesmo do campo da diversão. Aliás, no primeiro parágrafo do “Pequeno Órganon para o teatro” (BRECHT, 2005, p. 127) é exatamente esta a função atribuída a ele. Resta, no entanto esclarecer a que tipo de diversão se está referindo. Não se trata da diversão gratuita e vazia, mas daquela capaz de gerar reflexão. Ou seja, busca-se recuperar o prazer do pensamento, do aprendizado, não de forma moralizante, mas didática, educativa e estética. O teatro haveria de se tornar em catalisador de

²⁶ Este fato escandalizou os defensores da propriedade literária.

discussões, em tribuna e em local para onde não se vai para ser espectador passivo e do qual se deve sair transformado. O teatro deve assumir sua função social, afirmando-se como algo útil.

A fim de iniciar uma discussão ligada ao conceito de teatro épico, mostra-se oportuna a reprodução do quadro²⁷ que estabelece a comparação e a conseqüente distinção entre a forma dramática de teatro e a forma épica do mesmo:

Forma Dramática de Teatro

- 1-A cena “personifica” um acontecimento
- 2- envolve o espectador na ação e
- 3-consome-lhe a atividade
- 4- proporciona-lhe sentimentos
- 5- leva-o a viver uma experiência
- 6- o espectador é transferido para dentro da ação
- 7- é trabalhado com sugestões
- 8- os sentimentos permanecem os mesmos
- 9- parte-se do princípio que o homem é conhecido
- 10- o homem é imutável

- 11- tensão no desenlace da ação
- 12- uma cena em função da outra
- 13- os acontecimentos decorrem linearmente
- 14- *natura non facit saltus*
(tudo na natureza é gradativo)
- 15- o mundo, como é
- 16- o homem é obrigado
- 17- suas inclinações
- 18- o pensamento determina o ser

Forma Épica de Teatro

- 1-narra-o
- 2-faz dele testemunha, mas
- 3-desperta-lhe a atividade
- 4-força-o a tomar decisões
- 5- proporciona-lhe visão do mundo
- 6- é colocado diante da ação
- 7- é trabalhado com argumentos
- 8- são impelidos para uma conscientização
- 9- o homem é objeto de análise
- 10- o homem é suscetível de ser modificado e de modificar
- 11- tensão no decurso da ação
- 12- cada cena em função de si mesma
- 13 decorrem em curva
- 14- *facit saltus*
(nem tudo é gradativo)
- 15- o mundo, como será
- 16- o homem deve
- 17- seus motivos
- 18- o ser social determina o pensamento

(BRECHT, 2005, p.31)²⁸

O quadro acima traz algumas das principais distinções entre o teatro dramático e o teatro épico, apresentando características fundamentais deste último. Partindo dele, é possível discutir pontos centrais do teatro brechtiano, sejam eles referentes a aspectos formais, apresentando recursos importantes para a cena; ou relacionados à função desta para com os espectadores; ou mesmo ao modo como se coloca diante do mundo e do Homem.

A função narrativa, por exemplo, trazida no item um, coloca o teatro não mais como mera reprodução da vida, como espelho da natureza, mas sim como cronista dos fatos buscando

²⁷ Para uma outra leitura referente a este quadro ver PAVIS, 2007, p.111. Em seu dicionário teatral traz uma divisão de aspectos relacionados à cena, ao tempo presente/passado, à representação, à fábula, ao espectador e à atuação.

²⁸ Optei por inserir números em cada item do quadro para promover uma melhor visualização dos distintos aspectos discutidos.

sempre deixar brechas que tornem claro o ato de escolha e que, por tanto, há outras possibilidades que não são ignoradas, apesar de preteridas. O teatro épico, ao contrário do que se dá no dramático, não personifica os acontecimentos, o que vale dizer que a própria interpretação é diretamente modificada por isso, uma vez que o ator deixará de ter como objetivo a identificação com a personagem, tampouco buscará gerar na platéia a empatia como relação primordial. Isso não significa que Brecht exclua totalmente a identificação ou a empatia de seu processo. Elas terão espaço no lugar e contexto adequados inseridos na prática de ensaios, no trabalho do ator, mas não no ato da apresentação.

Dos itens 11 a 14, mostram-se ainda outros fatores ligados à cena, à fábula e à dramaturgia como um todo. O fato de se ter a tensão no decorrer da ação, gera uma nova possibilidade de construção cênica que não está pautada na obrigatoriedade de um começo, meio e fim traçando, respectivamente, a apresentação, o desenvolvimento e a conclusão. Assim, cada cena procura trazer elementos próprios de um espetáculo como um todo, muitas vezes, cada uma apresentando, de maneira completa, um aspecto do problema proposto, com os acontecimentos decorrendo em curvas ou em saltos. Em função disso, as cenas ganham independência, e devem se bastar por si. Daí elas serem intituladas como quadros. Isso vai de encontro aos aspectos formais propagados pelo teatro burguês, que busca reproduzir a ideologia capitalista de que o ápice, o melhor está reservado para o final. Estrutura esta, que se coloca a serviço da promoção do herói dramático e da linearidade própria desse teatro dramático.

Dos itens dois a cinco, podem-se retirar informações acerca da função da cena em relação ao espectador. O fato de desejar fazer dele uma testemunha vem exatamente da proposta de se colocar como cronista de fatos passíveis de inúmeras versões e de diversos pontos de vista, se dando à análise crítica. A cena deve chamar para si a responsabilidade de atingir tal objetivo, despertando-lhe a atividade crítica. Assim, é ela o motor e provocador da tomada de decisão, proporcionando-lhe uma visão não alienada do mundo.

Nos itens seis, sete e oito, aprofundam-se as características anteriores, implementando reflexões acerca do que se espera do espectador. Este não mais deve se envolver ou se identificar com a cena como se ela fosse fato real ou fatia da vida. Ele é colocado diante da ação e não mais dentro dela para que, uma vez confrontado com os argumentos da peça, seja impelido para uma conscientização, a fim de tomar partido e se colocar de maneira crítica diante dos fatos apresentados, sempre relacionados em algum nível ao cotidiano histórico e social que o cerca.

Nos itens nove, dez e do quinze ao dezoito são listados aspectos referentes à posição ideológica sobre o Homem, o mundo e a forma de interação entre um e outro. Tal posição reflete diretamente nas questões ligadas ao conteúdo da peça e, conseqüentemente, na forma politizada resultante.

Vale ressaltar o fato do quadro acima reproduzido não apresentar contrastes absolutos, mas variações de matiz. Por conseguinte, afirma-se a impossibilidade de pureza de gêneros. Ou seja, numa mesma obra hão de conviver características tanto do gênero dramático quanto do épico. O que irá sobressair é a forma como o trabalho se coloca diante das propostas temáticas que engendrarão o espetáculo, influenciando diretamente a postura do ator, bem como os recursos por ele utilizados na interpretação.

“... A diferença entre a forma dramática e a forma épica já em Aristóteles era atribuída à diferença de estrutura, sendo, assim, tratadas as leis respeitantes a estas duas formas em dois ramos distintos da estética. A estrutura dependia das diversas maneiras pelas quais a obra era oferecida ao público – por meio do palco ou do livro. Mas independentemente desse fato, surgia ainda um cunho dramático nas obras épicas e um cunho épico nas obras dramáticas”. (BRECHT, 2005, p.64).

Para a mudança operada na forma de representar, passou-se a lançar mão de importantes aquisições técnicas que possibilitaram à cena incorporar elementos narrativos. O cinema, por exemplo, abriu novos campos de representação, dando realce, entre outras coisas, ao ambiente em que viviam os homens. Com isso, passou a ser possível projetar imagens e documentos históricos e estatísticos que traziam à tona acontecimentos simultâneos e correlatos gerando um choque e, conseqüentemente, uma distância provocadora de crítica a partir do estranhamento daquilo que se dava a ver no palco. Tais projeções podiam tanto justificar quanto refutar o que era exposto em cena.

Essa nova forma de representar está alicerçada no efeito de distanciamento, conceito central da teoria *brechtiana*. Consiste em romper com a ilusão de que se está presenciando o desenrolar de um acontecimento natural, não ensaiado. O que se busca, pelo contrário, é distanciar os fatos de modo a torná-los extraordinários e, conseqüentemente, atribuir ao público o dever de tomar uma decisão, de adotar uma postura crítica e de assumir um partido. A consciência da inter-relação observador e observado, espectador e ator deve ser constante. Dessa

forma, a utilização de convenções estabelecidas de modo simbólico por meio de gestos, da supressão de elementos cenográficos em favor da sua mera sugestão, da relação mais direta com o público, é fator que marca tanto interpretação como encenação de modo geral e estabelece a derrubada da chamada quarta parede.

“O efeito de distanciamento não pressupõe um desempenho forçado. De modo algum se deverá relacioná-lo com a vulgar estilização. O efeito de distanciamento depende, muito pelo contrário, da facilidade e da naturalidade do desempenho”. (BRECHT, 2005, p.82).

“No teatro épico, o efeito de distanciamento era provocado não só por meio dos atores, mas também da música (coros, canções) e da decoração (legendas, filmes etc). O principal objetivo deste efeito era dar um caráter histórico aos acontecimentos apresentados”. (BRECHT, 2005, p.84).

Como se pode notar também, a função do efeito de distanciamento pode ser desempenhada por diversos elementos componentes da cena. Tal recurso se afirma como totalmente coerente com a forma de tratar os acontecimentos como históricos, por mais comuns ou naturais que possam parecer. Assim, todos os referidos elementos passam a operar de maneira distinta. A música não serve mais à mera sugestão de determinada atmosfera, nem à duplicação da mensagem veiculada pela cena ou ao estabelecimento da emoção. Ela passa a desempenhar função crítica também, muitas vezes num embate com o próprio texto a fim de gerar o estranhamento esperado. A cenografia não será mais aquela que busca meramente reproduzir determinado espaço ou que se presta apenas a seguir as indicações do texto ou suprir suas necessidades. O próprio espaço será representado pelas relações que se derem nele, bastando para sua efetivação recursos como indicações gráficas ou pronunciadas por um ator. Algo muito comum nesse sentido é a polivalência dos elementos cenográficos que adquirem assim um caráter polissêmico. Com isso, mostra-se a recorrência do recurso narrativo, presente ainda de outras maneiras que incidem significativamente no trabalho do ator.

Esse trabalho é caracterizado principalmente pela mudança na forma de encarar sua função. No teatro épico, ao ator cabe bem mais que a incumbência de criar personagens por meio dos quais se vai transmitir uma fábula. *“No que se refere à interpretação, exige que os atores se desdobrem em duas funções aparentemente opostas, mas dialeticamente integradas: serem ao*

mesmo tempo, os personagens e os juízes críticos destes personagens”. (PEIXOTO, 1974, p. 59). O que vale dizer que os atores mostram as personagens e que, na atuação deve ficar claro o gesto de mostrar, como também o ponto de vista assumido em relação ao que se está mostrando. A interpretação épica está, portanto, baseada no gesto. E este implicado diretamente na relação social que denuncia.

Para deixar em suspensão as discussões empreendidas até aqui sobre o teatro épico, lançarei mão do que diz Pavis em seu Dicionário de Teatro, encerrando este trecho e esperando aprofundá-lo no momento oportuno:

“O teatro épico surgiu como reação às facilidades da peça bem-feita e ao fascínio catártico do público. Contudo, não está estabelecido que a oposição platônica entre *mimese* e *diégese* corresponda absolutamente a uma oposição teórica, pois a *mimese* nunca é uma representação direta das coisas: ela aciona inúmeros índices e signos cuja leitura linear e temporal é indispensável à constituição do sentido, de sorte que a imitação direta e dramática não pode se abster de um modo de contar, e que toda a apresentação mimética dramática pressupõe uma narrativização da cena.

O teatro épico tenta encontrar e acentuar a intervenção de um narrador, isto é, de um *ponto de vista* sobre a fábula e sua encenação. Para isso, ele recorre aos talentos do compositor (do dramaturgo), do fabulador, do construtor da ficção cênica (o encenador), do ator que constrói seu papel, discurso após discurso, gesto após gesto.

Do mesmo modo que não existe teatro puramente dramático e “emocional”, não há teatro épico puro. BRECHT, aliás, acabará falando em teatro dialético para administrar a contradição entre interpretar (mostrar) e viver (identificar-se). O teatro épico perdeu assim seu caráter francamente antiteatral e revolucionário para tornar-se um caso particular e sistemático da representação teatral”. (PAVIS, 2007, p. 130)

PRIMEIROS PASSOS

Para garantir uma práxis pautada na participação de todos, iniciamos um período de aproximação prática do que viria a ser um processo colaborativo. Para tanto, utilizei a improvisação de modo mais aprofundado. O elenco já havia utilizado muito este recurso na

montagem das cenas de “Bodas de Sangue”, principalmente no período da análise ativa²⁹ deste texto. No entanto, neste momento não havia ainda uma base concreta sobre a qual criar. Assim, foi necessário exercitar exaustivamente a improvisação de modo a levar o elenco a ganhar fluência no jogo teatral, adquirindo inteligência cênica e criando a cumplicidade e a comunhão necessárias à criação colaborativa. Inicialmente, como o foco era o exercício da improvisação e o trabalho de inter relação entre os atores, nos permitimos criar baseados em temas diversos sem a preocupação em elaborar coisa alguma ainda de modo definitivo. Discutindo aspectos ligados ao trabalho do ator como a criatividade, a agilidade de pensamento, a coerência cênica – nada relacionada à idéia de verossimilhança –, a capacidade de escutar o outro e com ele jogar e a forma de se colocar em relação ao tema, fomos construindo os primeiros pilares sobre os quais se ergueria nossa futura produção. Neste sentido, a improvisação se apresentou não como instrumento, mas como base fundamental do processo. Isso, aliás, não se configura como algo novo ou original.

Há muito que a improvisação se encontra na base de inúmeros procedimentos teatrais, como no caso da *Commedia dell’arte*, no século XVI. A exemplo do que faziam seus atores, a improvisação a que me refiro possui regras e revela profunda eficácia no processo educativo em relação ao artista cênico. Na *Commedia dell’arte*³⁰, improvisava-se a partir do *canevas* ou *canovaccios*, espécie de resumo que se caracterizava como roteiro a balizar o caminho a ser trilhado pelo ator no jogo improvisado, lançando mão dos *lazzi*, as características peculiares a cada personagem, ou mesmo gerando-os no momento da improvisação. Há que se notar o aparente caráter paradoxal do recurso à improvisação no teatro, uma vez que não prescinde da técnica e nem do rigor. A busca pela liberdade e pela horizontalidade no processo colaborativo não corrobora a idéia pejorativa que se faz no uso cotidiano do termo improvisação. Ao contrário, o rigor, a técnica e o estudo são elementos fundamentais para o ator improvisador, assim como para a improvisação teatral.

²⁹ Procedimento largamente utilizado no teatro dramático naturalista, que fora elaborado por Stanislavski e que consiste na abordagem direta das situações propostas pelo texto, muitas vezes sem que os atores o tenham lido, apenas sendo orientados pelo diretor. O intuito de tal procedimento é levar os atores a se apropriarem das situações de modo profundo e pessoal.

³⁰ Sobre *Commedia dell’arte* e os demais termos a ela relacionados ver PAVIS, 2007, p.38, 61 e 226 e FO, 2004.

Elencamos, então, alguns temas que seriam alvo de nossa atenção por um período considerável. Adotamos tal procedimento para garantirmos uma escolha pautada na experiência prática e em discussões empreendidas a partir da cena. Não pretendíamos definir o tema do espetáculo sem antes averiguar seu potencial para as reflexões que gostaríamos de provocar, tanto por parte do grupo quanto por parte do público. Os temas listados para essa primeira fase foram: azar, cotidiano, poder e água.

Um pedido inicial que partiu do elenco foi para que trabalhássemos, nesse projeto, no gênero da comédia. Tal reivindicação foi justificada pelo fato de, no espetáculo anterior, termos lidado com uma tragédia, com um texto pesado e denso o suficiente para, agora, desejarem algo mais leve. A sugestão foi prontamente aceita uma vez que representava um consenso. No entanto, haveríamos de refletir sobre que forma tomaria a comédia que realizaríamos. Infelizmente, é bastante comum a referência de comédia restringir-se aos programas televisivos, quase sempre apelativos, construídos com base na tipificação esvaziadora do potencial crítico deste gênero, portanto no estereótipo, o que gera apenas a destruição daquilo que se critica e não uma conseqüente reconstrução (BAKHTIN, 1999). Tal reflexão deveria estar amparada também no paradigma teatral que havíamos adotado. Ou seja, como lidar com os temas que dariam ensejo ao conteúdo de nosso espetáculo, inseridos genericamente na comédia dentro de uma forma épico-dialética?

Ao longo do período de experimentação com os quatro temas listados, criamos cenas a partir deles e fomos esboçando um caminho que se configurou como embrionário do que viríamos fazer na criação do espetáculo: realizamos discussões prévias acerca de cada tema, buscando recuperar tudo que sabíamos sobre o assunto, ligando-o a fatos do cotidiano sócio-político de nossa cidade, ou relacionando-o a experiências pessoais consideradas relevantes, para, posteriormente, partirmos para a improvisação direta, ou seja, uma vez discutido o tema, não era permitido combinar o que seria feito em cena. Os atores eram levados a se posicionarem e a tornarem claras as opções feitas no que se refere a personagens, textos, expressão corporal e vocal, modo de se relacionar com os outros etc. Nesse momento, a capacidade de escutar era exercitada em profundidade. Após uma primeira improvisação, abríamos espaço para discussões que procuravam averiguar os elementos mais importantes levantados em cena: De que forma a discussão anterior sobre o tema estava contida na cena improvisada? As personagens se mostravam interessantes para a função crítica que pretendíamos imprimir à produção? Os atores

havia conseguido se posicionar em relação ao tema? Havíamos atingido a comicidade desejada? O tema se prestava facilmente à idéia que correntemente se faz de comédia e por isso haveríamos de retornar às reflexões de Brecht sobre a ligação entre ensinar e divertir? O debate era intenso e, após esse primeiro momento, os atores tinham uma segunda etapa, agora voltada à reformulação da cena à luz do que havíamos discutido. Uma segunda apresentação da cena era realizada e novamente se discutia sobre as questões anteriores, iniciando uma primeira preocupação em relação à história que se estava construindo, bem como à forma que se estava utilizando. Neste sentido, sempre nos reportávamos à leitura de Brecht empreendida concomitantemente ao processo de improvisação. Inúmeras tentativas eram realizadas durante o ensaio na busca de nos aproximarmos dos elementos do teatro épico difundidos tanto pelo autor, como por inúmeros praticantes dessa forma de teatro. Passado o frescor da primeira vez em que a cena era realizada, mostrava-se evidente a necessidade de não cristalizar nada antecipadamente, bem como um olhar criterioso na seleção de elementos que poderiam, mantidos e desenvolvidos, contribuir para a melhoria da cena.

Após alguns ensaios voltados às discussões e experimentações relacionadas ao resultado cênico nascido da improvisação fundadora, era pedido aos atores que redigissem uma primeira versão da dramaturgia. Esse texto não deveria se resumir à mera transcrição do que se havia dado em cena, mas apresentar-se também como expressão pessoal sobre o tema tratado. Assim, cada ator deveria se colocar como dramaturgo, exercitando a escrita teatral e, conseqüentemente, o pensamento sobre a cena. Com isso, produzíamos algumas versões da cena e podíamos confrontar, sempre a partir da prática, as idéias e, assim, selecionar soluções para a criação, num processo de colagem, reformulações, revisões e re-escrita do material dramaturgico.

Passado o período de experimentação inicial com todos os temas, o grupo definiu PODER como o que mais o incomodava, o que mais inquietações e desassossegos gerava e, portanto, como aquele sobre o qual trataríamos no espetáculo. Uma vez definido o tema gerador, realizamos um levantamento bibliográfico a fim de encontrar uma teoria para orientar as discussões empreendidas inicialmente a partir do ponto de vista de cada componente. O texto mais relevante, neste caso, foi “Microfísica do Poder”, de Michel Foucault. Alguns pontos levantados na discussão anterior à leitura desse texto mostraram-se a ele afinados. Indagávamos sobre como nós, indivíduos, estaríamos envolvidos na rede de poder e como cada um de nós era afetado e controlado por ele ao mesmo tempo em que o exercia. Em quais esferas assumíamos o

papel de detentores do poder e em quais éramos por ele subjugados? Haveria possibilidade de uma convivência social sem a existência da luta pelo poder? Os indivíduos realmente exerceriam poder ou este se daria independentemente das pessoas? Enfim, o que seria o poder e de que forma poderíamos tratar desse assunto numa obra teatral? Qual ponto de vista adotaríamos em tal empreendimento? Uma série de questões foi sendo levantada no decorrer dos colóquios empreendidos pelo grupo. Em algumas ocasiões, passávamos o ensaio todo lendo e discutindo sobre o assunto e foi se criando um espaço de debate e de distintos pontos de vista, incluindo-se aí possibilidades iniciais de uma maior especificidade, uma vez que o tema escolhido é muito amplo, além de estar diretamente relacionado a uma série de outros conceitos.

Assim, com o intuito de melhor esclarecer a forma como o tema escolhido perturbou e moveu nosso pensamento e nossa prática, é fundamental levar em conta nossas posições frente ao poder, a maneira como tentamos nos defender de seus efeitos nocivos e o modo como tomamos consciência de que estamos, inevitavelmente, enredados em sua teia. Quando se fala em poder, normalmente pensa-se apenas no caráter negativo de sua acepção. No entanto, quais seriam os pontos que ultrapassam essa esfera negativa do mesmo?

“Se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não você acredita que seria obedecido? O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir”. (FOUCAULT, 1979, p. 8).

A sondagem de tal questionamento é algo que pode apontar para uma convivência natural, se é que isso seja possível, com as relações estabelecidas e acordadas entre os Homens. Deste modo, o espaço de convivência é diretamente influenciado pelos indivíduos ao mesmo tempo em que afeta as formas de organização social estabelecidas por eles. Visando a um panorama histórico do desenvolvimento da mecânica do poder, de seus instrumentos e implicações para as relações que permeiam a vida em comunidade, mostrou-se necessário também lançar mão de outros autores, a fim de estabelecer, após um movimento de ampliação, os limites dentro dos quais transitaríamos em relação à criação teatral.

DAS RELAÇÕES SOCIAIS ESTABELECIDAS PELO HOMEM

“Com efeito, em tudo que forma um composto de partes, seja contínuas, seja separadas, sempre se manifesta alguma subordinação recíproca, alguma relação de autoridade e obediência, e isso se observa não só nos seres animados, mas também nos objetos que não são, propriamente falando, de vida, relativamente aos quais existe uma autoridade que preside sua harmonia”. (ARISTÓTELES, 2006, p.60)

Por natureza, o Homem é um animal político, destinado a viver em sociedade. A mais elementar é aquela formada com o intuito de suprir as necessidades do dia-a-dia do homem e estabelecida pela natureza. Trata-se da associação feita entre o homem e a mulher, que irá compor a família garantindo a perpetuação da espécie. No entanto, como o objetivo de uma associação é atingir um bem, e como o homem busca sempre um bem maior, a família mostra-se insuficiente para tal intento, o que gera a necessidade de uma nova agregação: a Aldeia, constituída por várias famílias tendo em vista uma utilidade comum. Porém, buscando uma única e completa comunidade, a qual possui todos os meios para bastar-se a si mesma, as Aldeias se juntam para formarem a Cidade. Esta é formada originariamente para atender às necessidades da vida e, na seqüência, para o fim de buscar viver bem. Visto o caráter composto desta última, a mais completa associação, cabe empreender a análise de suas partes, começando pela mais elementar delas, como nos propõe o método aristotélico que diz que “para se conhecer as coisas compostas, temos de decompô-las até chegarmos aos seus elementos mais simples”.

Primeiro, tratarei de caracterizar a família segundo a época de Aristóteles, verificando quais relações estão presentes, buscando, em seguida, traçar paralelos com o sentido atual desta associação que por muitos ainda é considerada a “*célula matter da sociedade*”. À época do referido autor, a família era composta pelo senhor, sua mulher, seus filhos e seus escravos. Havia uma concentração de poder nas mãos do senhor, do homem. Verifique-se, portanto, quais as peculiaridades deste poder frente a cada membro familiar, começando pela relação entre senhor e escravo. O poder do senhor sobre o escravo era o despótico, sendo que o escravo era para o uso do senhor e parte deste ao mesmo tempo. Já o senhor é proprietário do escravo, mas não parte deste. Assim, o escravo era considerado como um instrumento animado cujo fim era produzir bens para seu senhor. Para muitos a escravidão era algo passível de contestação, mas Aristóteles a defendia como algo natural, apoiado no fato e na opinião de que uns nascem para comandar e outros para serem comandados, também na suposta utilidade da existência desta relação. Assim,

ela estava perfeitamente integrada no que se chamava governo doméstico cuja função era a de gerir a vida e o bem viver dos membros familiares. Tradicionalmente, cabia ao homem adquirir os bens enquanto que à mulher cabia preservá-los. Toda arte, segundo Aristóteles, possui seus instrumentos para adquirir aquilo que caracteriza seus objetivos. No caso doméstico, o escravo era um dos principais instrumentos, visto que ele é quem gerava o efeito de produzir aquilo que se tornava propriedade doméstica.

As características peculiares destes dois pólos são bastante sintomáticas do pensamento dominante na época: o senhor é aquele que está apto, por sua capacidade de previdência e inteligência, a comandar. Já o escravo é aquele que é capaz, pelo vigor de seu corpo, de pôr em prática aquilo que o senhor prevê, o que o torna apto a ser comandado. Tais aptidões seriam naturais, o que garantiria o interesse comum de ambas as partes, levando-os a uma existência pacífica e amigável, pois o que está de acordo com a natureza é justo. Assim, para o escravo, a escravidão seria não apenas justa, como útil. Para ele, estar sob a proteção de um senhor e servi-lo seria um bem.

Havia, no entanto, casos em que cabiam contestações. Aqueles em que a escravidão surgia como determinação da lei, a qual ditava que todo derrotado em guerra passaria a escravo do vencedor. Isso gerava uma contradição interna entre os helenos, pois não se poderia admitir que um nobre entre eles passasse a condição tão ignominiosa. Isso também punha por terra a idéia de que senhor e escravos mantinham interesses comuns. O que de fato se dava, era a balança pender sempre para o lado dos interesses do senhor. Quando se tratava de escravidão como consequência de guerra, a relação era ainda pior e a afirmação anterior menos verdadeira, visto que não poderia haver comunhão de interesses entre as partes. Aqui, cabem alguns questionamentos: se o homem busca sempre um bem, e se a liberdade pode ser incluída entre os maiores, não seria natural que este bem fosse buscado por todos e com maior empenho possível? Sem dúvida que sim. Logo, não se poderia confiar na manutenção de interesses comuns nestes casos. É claro que não podemos ignorar as condições impostas na *Polis* para que se considerasse alguém cidadão, ou mesmo digno do epíteto humano. Assim, é possível vislumbrar a naturalidade com que tais relações eram encaradas na época.

Quanto ao poder do homem frente à sua mulher, pouco se diz n’A POLÍTICA. Apenas que é um poder do tipo político³¹, o que não nos autoriza a ver nesta afirmação uma relação de igualdade, já que se sabe da inferioridade que cabia à mulher, estando esta impedida de exercer qualquer função administrativa na *polis* ou sequer ser considerada cidadã, tendo que se recolher às tarefas de esposa. Quanto ao poder exercido sobre os filhos, diz-se que era do tipo próprio de um rei. Isso nos permite apenas, com base nas inúmeras histórias que nos chegaram, imaginar o imenso poder do pai sobre o filho, podendo aquele decidir todo o destino deste³². No que se refere à tendência de interesses, neste caso, o senhor dedicava a maior atenção ao benefício da mulher e dos filhos, colocando-se em função destes.

Há que se evidenciar as diferenças que impunham uma estratificação social muito rígida na *polis*. Assim, as características acima apontadas se referem a uma família com consideráveis posses e em condições de exercer influências na vida política. O mais importante, no entanto, é o fato de a família poder ser considerada o embrião da cidade e esta, sua natureza.

Façamos ainda algumas considerações acerca deste agrupamento elementar: é sabido que as primeiras civilizações foram formadas por famílias numerosas, que passaram a constituir clãs que detinham o poder em determinado território. A ligação sanguínea tornava sagrado o laço que os unia, inspirando confiança entre os componentes. Assim, a família constituía um grupo coeso e importante para o funcionamento da comunidade. Ao passar dos tempos, o conceito e a própria forma de se relacionar das famílias foram se modificando. O caráter sagrado da autoridade paterna já não se faz presente entre todas as famílias, e mesmo a constituição desta passou por significativas transformações. Se antes, e isso num passado não muito distante de nossa época, ainda era comum verem-se famílias numerosas, hoje elas se constituem, normalmente, em pai, mãe e um ou dois filhos. Aparentemente, tal característica dar-se-ia apenas como resultante de novos aspectos financeiros e culturais, não incidindo decisivamente no que tange à questão social e afetiva. Parece-me, porém, que toda a transformação por que passou a instituição familiar gera novas circunstâncias no tocante à relação humana de modo geral. Cada família parece se isolar do restante da comunidade e, conseqüentemente, as cidades viram redutos individualizados e não garantem necessariamente o bem viver de todos, apenas de uma minoria abastada. Neste sentido,

³¹ Sabe-se que o poder político é aquele exercido entre iguais, utilizando-se da palavra como meio de persuasão. Apenas os cidadãos tinham direito e acesso a essa esfera do poder.

³² Vide a peça “Hipólito” de Eurípedes.

podemos notar que o tempo não afetou significativamente as relações existentes entre os Homens.

Cabe, porém, deter-se em alguns aspectos típicos da modernidade no que se refere ao exercício do poder no seio familiar. Se antes, o senhor reinava absoluto nas questões de ordem, enquanto mulher e filhos seguiam suas determinações, hoje, o quadro vê-se totalmente alterado. A família patriarcal já não é regra e, com as funções tradicionalmente definidas não sendo mais passíveis de manutenção, uma nova ordem de relações se impõe. O homem, em grande maioria dos casos, já não é capaz de garantir sozinho o sustento da casa, de cumprir a tarefa que lhe cabia que era a de adquirir os bens. Com isso, a mulher vê-se impelida a assumir novas funções, passando também a fazer uso das atribuições que antes eram apenas da alçada masculina, como a detenção do poder. Hoje vemos, o que na Grécia seria impossível, inúmeras mulheres em altos cargos de chefia, tomando posse de absolutos poderes. Deixemos claro que tal constatação não tem nenhuma pretensão de expressar juízo de valor quanto à mudança descrita.

Quanto aos filhos, a modernidade parece ter-lhes garantido um considerável alívio da tutela paterna. É possível assinalar, inclusive, a existência de inúmeros casos em que há uma inversão significativa da capacidade de produzir efeitos. Ou seja, os filhos acabam exercendo um poder que beira as raias da tirania sobre os pais, por inúmeras razões que não cabem ser descritas aqui.

A segunda associação na ordem do texto aristotélico é a *Aldeia*. A dificuldade em bastar-se a si mesma, gerou na família e nos indivíduos que a compõem a necessidade de juntar-se com outras famílias que pudessem auxiliar na resolução desse problema vital. Acreditamos também que a manutenção da segurança tenha representado um importante fator na união dessas famílias, visto que, juntas, poderiam fazer frente aos que se lhe opusessem. Um dado importante, originado dessa nova forma de associação, e que cabe frisar aqui, foi o início das primeiras “relações comerciais”, ainda que de modo bem rudimentar. As famílias começaram a praticar entre si o escambo de produtos que tinham em abundância por aqueles de que careciam. A princípio, esta prática poderia ser vista como benéfica (e não nego a possível veracidade de tal visão), uma vez que exercia entre as famílias o importante papel de gerar um sentimento de gratidão e dependência. No entanto, como o Homem busca sempre o bem maior, e este é sempre passível de aumentar, o homem buscou desenvolver-se ainda mais, o que o levou, com o advento das cidades, a aprofundar o volume de trocas praticadas. Assim, consolidava-se o comércio

propriamente dito, compreendido como um novo ramo da *Ciência da Riqueza*, cuja principal característica é o lucro, ou seja, comprar para revender a um preço superior. A elevação das negociações trouxe consigo outro meio de valoração, fazendo surgir a moeda, que poderia ser de ferro ou de prata, em função da facilidade de transporte e manejo, além do próprio valor intrínseco.

Antes de discorrer sobre a cidade, cabe falar, ainda que brevemente, a respeito da equivalente atual da *aldeia*: poder-se-ia classificar como tal as nossas vilas ou nossos bairros. No entanto, fica a impressão de que estes guardam menos unidade e sentido de coletividade que aquelas. Isso porque, como já se disse no caso das famílias, há uma acentuada tendência ao individualismo, o que resume os agrupamentos a um conjunto cada vez mais restrito e isolado, independentemente do fator demográfico.

Chegou, finalmente, o ponto de apreciar as colocações acerca da *Cidade*, considerada por Aristóteles o fim natural do homem, visto que o mesmo é um animal político, propenso a viver socialmente em comunidade. Aqui, ganharão destaque aspectos que se mostrem interessantes para a continuidade do raciocínio a que me propus inicialmente, deixando à margem questões menos relevantes para este intuito. O autor discute, entre outras coisas, as características que uma cidade deveria ter para garantir uma vida ideal aos seus cidadãos. Com isso, gravita em torno de assuntos referentes à propriedade e, em seguida, da forma como esta deve ser regida entre os cidadãos. Há um retrato claro da disparidade de interesses e de direitos existentes entre as classes sociais, que não deixavam nada a desejar em relação à extrema estratificação vigente nas atuais sociedades capitalistas.

Nas discussões levadas à baila pelo filósofo, ganham destaque, ao meu ver, as que estão diretamente ligadas ao tema *poder*. Assim, é interessante deter-se, de início, às formas de governo por ele elencadas. Cada uma delas é considerada como objetivando o bem comum, no entanto, é notório o privilégio de determinadas classes em relação a cada uma das formas descritas. Há, por exemplo, a *Monarquia*, forma de governo em que um só homem detém o poder. Este é o rei. Em caso deste desempenhar suas funções de modo despótico, gera o desvio da monarquia, surgindo assim, a *Tirania*, forma na qual um único homem, o tirano, governa em interesse próprio. A *Aristocracia* seria a forma de governo na qual uns poucos, considerados os melhores, governam. Quando este grupo, porém, se desvia dos interesses comuns no cumprimento de suas funções, dá-se a *Oligarquia*. E existe, ainda, uma terceira forma

governamental chamada *Constituição*, que é aquela em que muitos governam. Seu desvio é chamado *Democracia*. Deste último par, vale a pena falar um pouco mais. A *Constituição* seria uma das formas ideais de governo, uma vez que abrangeria um número maior de pessoas nos assuntos administrativos. A democracia, até hoje, é considerada por muitos como o governo do povo. Sólon, um dos principais administradores da Grécia Antiga, organizou os tribunais por meio de jurados convocados por entre todo o povo, criando, assim, a democracia. Com isso, o povo passou a ter o direito de eleger os altos magistrados e pedir a prestação de contas quando necessário. A partir disso, considerava-se cidadão aquele que, em idade adulta, pudesse administrar justiça e ser eleito para a magistratura, ou seja, aquele que participasse ativamente da vida política de uma cidade. Com tal estratégia, Sólon, lançava mão de um importante instrumento de manutenção do poder. Incutia no povo a ilusão de que estava participando da administração da justiça, assim, com a falsa impressão de ser o poder distribuído e não concentrado, o povo mostrava-se menos inclinado à revolução, ou a qualquer ação que pudesse representar riscos para o governante, pois o legislador sabia que “quando um grande número de homens fica excluído dos cargos, a Cidade fica cheia de inimigos do governo”.

Quais os motivos que levam os Homens a se relacionarem desta maneira? Segundo as reflexões da filosofia aristotélica, um primeiro indício seria o fato de os bens serem possuídos privadamente. A questão da organização da propriedade é considerada por muitos a mais importante, visto que é a razão de vários males que assolam a Cidade e causa de todas as revoluções. Em função disso, as atribuições dos legisladores compreendem, entre outras coisas, regulamentar o direito e a posse à propriedade. Prega-se a igualdade de posses entre os cidadãos. O autor diz, porém, que “não são as propriedades e sim os desejos dos homens que precisam ser igualados, o que é impossível sem uma educação estabelecida por boas leis”. Portanto, em sua opinião, os males que assolam as cidades dar-se-iam devido a uma causa muito diferente: a perversidade da natureza humana. A fim de melhor esclarecer as implicações do discurso aristotélico para a nossa época, faz-se necessária uma aproximação dessa idéia de “perversidade da natureza humana”. Para traçar esse paralelo, farei uso apenas de uma citação bastante significativa:

“Antigamente, como é natural, cada qual se alternava nos cargos; então, alguém que estava ocupando uma magistratura olhava pelo interesse de quem não estava, o qual, igualmente, olhava pelo interesse dos outros quando estivesse ocupando uma

magistratura. Mas, atualmente, com o objetivo de obter vantagens no exercício dos cargos, os homens querem conservar esses cargos para si...”. (ARISTÓTELES, 2006, p. 123).

Com isso, pode-se vislumbrar um primeiro traço da perversidade da natureza humana como sendo a ganância levada a extremos, a ponto de ignorar o outro e pôr em prática qualquer ação para atingir seu objetivo, não importando as conseqüências advindas a outrem.

A partir daí, se abre a possibilidade de discorrer acerca de alguns instrumentos de conquista e manutenção do poder, bem como as maneiras de funcionamento dessa delicada engrenagem³³. Parece haver, na história da humanidade, uma constante luta pela posse do poder, em função do enorme desejo de fazer valer, acima de tudo, os interesses de uma determinada classe ou grupo social. Há também uma eterna idéia de representação: um pequeno grupo, ou uma determinada família ou mesmo um único homem se arvora o direito de representar toda uma comunidade. Esta, por sua vez, abre mão de seu poder em prol do representante, ou seja, do Estado, tendo aquela ilusão, já referida anteriormente, de também participar do poder. É comum ouvirmos, quando de discussões políticas, aqueles juízos, hoje já tornados de senso comum, como: “se alguém detém o poder é porque existem aqueles que se deixam subjugar”. É necessário, porém, averiguar as estratégias utilizadas, subterraneamente, para garantir a eficácia de determinadas dominações.

Há inúmeras formas de se conquistar o poder no que concerne a uma cidade ou território: existem as formas pacíficas e aquelas que lançam mão de recursos bélicos. Entre as primeiras, figuram as ações aparentemente legítimas como a eleição, ou a afeição do povo, conquistada após significativa benfeitoria realizada em prol deste; entre as segundas, as guerras invasoras empreendidas com o objetivo de conquistar novos territórios, garantindo a expansão de um império já existente. Também há casos em que o poder é conquistado por graça de outrem, como quando se herda o trono hereditariamente; em troca de favores de um determinado senhor ou quando um determinado grupo, para evitar maiores danos, se volta contra o atual senhor passando o poder a outro³⁴. Assim, diversas são as maneiras de se conquistar o poder e diversas devem ser

³³ A partir deste ponto, passarei a me reportar, sobretudo, às teorias apresentadas por Maquiavel e por Foucault.

³⁴ Apesar da aparente distância cronológica, é possível notar que a “peça” apenas mudou de figurino, talvez de linguagem. Ainda é muito comum o apadrinhamento político que busca, a todo custo, manter o poder sob certos monopólios.

as formas de mantê-lo. Quando se chegou a ele de modo pacífico, basta garantir o apoio da maioria e o aniquilamento dos opositores.

Já quando a posse do poder foi garantida por meio violento, o melhor que se tem a fazer é se apoderar com mãos de ferro do novo domínio. Neste ínterim, discute-se, por exemplo, se seria mais vantajoso ser amado ou temido. É claro que o governante deve buscar ser amado por seus governados a fim de evitar possíveis levantes contra si. No entanto, segundo Maquiavel, o amor é algo efêmero, passível de se dissipar à primeira dificuldade, facilmente esquecido ao primeiro choque de interesses. Já o temor não se esvai assim, tão simplesmente, devido à ameaça que traz à própria integridade. Há que se lembrar, também e sempre, da existência de opositores, sabendo exatamente quando e a quem se aliar, ou ainda, quando e a quem se opor, sob pena de botar a perder qualquer autoridade.

Configura-se, assim, o temor como importante arma na manutenção do poder, e como meio eficaz de se manter a “ordem estabelecida”. Este instrumento se utiliza de inúmeros recursos, nos quais ele próprio se subdivide ou dos quais retira grande parcela de sua eficácia. Basta, para ficar apenas nos mais significativos, citar alguns como o controle da opinião; a aplicação de penas ou sanções, utilizando-se da violência física ou moral, a polícia etc. Em relação ao controle da opinião, o que se pode dizer é que ela se dá de modo a pulverizar toda a percepção ou sensação de coerção, incutindo, de tal maneira na mentalidade de um determinado coletivo, ideologias específicas, que se tem impressão de que as mesmas brotaram de um acordo pacífico, com total liberdade e originalidade. Isso, a ponto de se perder totalmente o rastro da origem de tais idéias, bem como de seus significados. Assim, por exemplo, uma cultura que prega ideologicamente a superioridade do conhecimento formal em relação ao não formal, outorga status privilegiado ao primeiro de modo a conferir a aqueles que o detêm total autoridade em relação aos possuidores de “meros” conhecimentos próprios da segunda categoria. Da mesma forma, a opinião veiculada pelos primeiros ganha peso de verdade e de lei. Não aprofundarei a questão, porém não se pode deixar de relacionar tais características à imprensa contemporânea, nem, tampouco, de sublinhar o aprofundamento das técnicas empregadas para produzir “verdades” de acordo com os interesses ora dominantes.

Quanto à aplicação de penas ou sanções, cabe reportá-las aos diversos sentidos já aplicados à idéia de punição. Na Idade Média, por exemplo, era passível de punição qualquer cidadão comum que cometesse crime contra a propriedade ou contra a vida, uma vez que seu ato

representava uma afronta à autoridade real. Esta deveria ser implacável na punição, a fim de que a mesma servisse de exemplo para os demais. Assim, transformavam-se as punições em verdadeiros espetáculos de praça pública, com direito a requintes de crueldade sem limites. No entanto, com o passar do tempo, percebeu-se a existência do risco da punição cambiar o punido de bandido a “herói” devido ao grau de resistência ou resignação que este pudesse demonstrar na hora de se cumprir a sentença imposta, o que gerava certa admiração por parte do povo. Da maneira inicial, colocava-se como vítima do crime a própria pessoa do rei. Num outro momento, passou-se a caracterizar como vítima toda a sociedade, ou seja, procurou-se legitimar o direito à punição por meio da afirmação de que o delito cometido ofende todo um grupo e não apenas um indivíduo ou uma instituição. A partir daí, a punição deixa de ser pública e ganha o espaço privado do cárcere. Uma outra mudança significativa é referente ao objeto da punição. Se antes se punia o corpo, destituindo-o a vida, posteriormente, passou-se a visar a moral, com a destituição da liberdade e dos direitos mais simples da vida em comunidade. (FOUCAULT, 1977).

Aqui, faz-se necessário adentrar numa outra questão importante relacionada ao poder: trata-se de verificar a relação direta estabelecida entre os fins e os meios. Tal relação estaria localizada no cerne de toda ordem jurídica, e nos possibilitaria saber que a violência só poderia ser procurada no que diz respeito aos meios, e não aos fins. Assim, a violência é caracterizada como um meio. Resta julgar se ela é empregada para fins justos ou injustos. De acordo com o direito natural, a violência é um dado da natureza, passível de ser utilizada sem problemas, desde que não haja abuso da violência para fins injustos. Já para o direito positivo, a violência é considerada como algo que se criou historicamente. A justiça é o critério dos fins e a legitimidade o critério dos meios. Aqui, porém, interpõe-se um importante acirramento da questão: a quem caberia julgar o mérito da justiça dos fins e da legitimidade dos meios? À própria instituição jurídica que considera o poder na mão do indivíduo um perigo de subversão da ordem judiciária e, por isso mesmo, investe-se do direito de monopolizar o poder. Pode-se notar a partir das colocações precedentes a existência de dois poderes: o instituinte e o mantenedor do direito. A polícia, em sua origem, parece se apoderar de ambos, visto que se utiliza da esfera instituinte, uma vez que baixa decretos com expectativa de direito, e da esfera mantenedora, uma vez que se põe à disposição de tais fins.

“O direito da polícia é o ponto em que o Estado – ou por impotência ou devido às inter-relações imanentes a qualquer ordem jurídica – não pode mais garantir, através da ordem

jurídica, seus fins empíricos, que deseja atingir a qualquer preço. Por isso, “por questões de segurança”, a polícia intervém em inúmeros casos, em que não existe situação jurídica definida, sem falar dos casos em que a polícia acompanha ou simplesmente controla o cidadão, sem qualquer referência a fins jurídicos, como um aborrecimento brutal ao longo de uma vida regulamentada por decretos”. (BENJAMIN, 1990, p.136).

Assim, a polícia caracteriza-se como importante instrumento do poder estabelecido e como uma instituição que em alguns momentos coloca-se acima da própria justiça, administrando ela mesma as leis em forma de decretos.

É possível deduzir, a partir de todas as colocações acerca da organização do Homem em sociedade, da administração política estabelecida em tais agrupamentos, da forma como se administra o direito e de seus instrumentos, um inicial conceito de poder. Parece-me, de fato, que em qualquer ocasião em que homens se proponham viver em sociedade, ali haverá espaço propício para a instalação do poder, visto que o mesmo nasce do desejo intrínseco do homem de dominar. Portanto, poder consiste na capacidade de gerar efeitos, de levar os outros a agirem conforme a minha vontade, ou, ainda:

“Poder corresponde à capacidade humana não somente de agir, mas de agir de comum acordo. O poder nunca é propriedade de um indivíduo; pertence a um grupo e existe somente enquanto o grupo se conserva unido. Quando dizemos que alguém está no poder, queremos dizer que está autorizado por um certo número de pessoas a atuar em nome delas”. (ARENDT, 1990, p.145).

Assim, o mesmo se insere em diversas esferas e em vários níveis. Até o momento tratou-se mais dos aspectos próprios de uma macro-esfera do poder. No entanto, é fundamental considerar a relevância do poder que se infiltra em micro instâncias de relações mais imediatas e averiguar como se dá tal relação neste nível de convivência, como se caracterizam os pequenos poderes que exercem uma ação corrosiva e altamente destruidora, de modo quase imperceptível. É preciso notar ainda a dificuldade de colocar a questão do poder, ou mesmo, quando se procura fazê-lo, o fato de o ser de modo diluído ou somente no tocante ao aspecto estrutural.

“Não vejo quem - na direita ou na esquerda – poderia ter colocado este problema do poder. Pela direita, estava somente colado em termos de constituição, de soberania, etc., portanto em termos jurídicos; e, pelo marxismo, em termos de aparelhos do Estado.

Ninguém se preocupava com a forma como ele se exercia concretamente e em detalhe, com sua especificidade, suas técnicas e suas táticas. Contentava-se em denunciá-lo no “outro”, no adversário, de uma maneira ao mesmo tempo polêmica e global: o poder no socialismo soviético era chamado por seus adversários de totalitarismo; no capitalismo ocidental, era denunciado pelos marxistas como dominação de classe; mas a mecânica do poder nunca era analisada. Só se pôde começar a fazer esse trabalho depois de 1968, isto é, a partir das lutas cotidianas e realizadas na base com aqueles que tinham que se debater nas malhas mais finas da rede do poder. Foi aí que apareceu a concretude do poder e ao mesmo tempo a fecundidade possível destas análises do poder, que tinham como objetivo dar conta destas coisas que até então tinham ficado à margem do campo da análise política”. (FOUCAULT, 1979, p.6).

Evidencia-se, portanto, a necessidade de lançar luz sobre elementos fundantes e fundamentais do poder, como por exemplo, a constituição do discurso que adquire status de verdade a partir das lutas de poder e da capacidade de gerar efeito de seus enunciadores, respaldados por certa tradição que lhes imputa superioridade intelectual e que lhes autorizaria a falar sobre assuntos universais. No entanto, opera-se uma mudança a esse respeito em direção aos efeitos específicos dos discursos verdadeiros.

“O importante, creio, é que a verdade não existe fora do poder ou sem poder (não é - não obstante um mito, de que seria necessário esclarecer a história e as funções - a recompensa dos espíritos livres, o filho das longas solidões, o privilégio daqueles que souberam se libertar). A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro”. (FOUCAULT, 1979, p.12).

Cabe frisar que como verdade o autor quer se referir ao “conjunto das regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui ao verdadeiro efeitos específicos de poder” ou ainda como “um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados”. Também o fato de a verdade estar cercada de

características importantes como ser produzida em instituições específicas como a universidade e estar centrada na forma do discurso científico; a ampla difusão de que é objeto e o imenso consumo decorrente; o controle que se exerce sobre ela por parte de alguns aparelhos políticos ou econômicos como universidades, exército, meios de comunicação, bem como sua posição de objeto de debate político e de confronto social, as lutas ideológicas.

Torna-se patente, frente a inúmeras possibilidades de conceituações, a dificuldade de se estabelecer uma estreita conceituação do poder, bem como encontrar formas adequadas de a ele resistir e, ainda mais importante, a ele se opor em direta e consciente batalha.

“Esta dificuldade – nosso embaraço em encontrar formas de luta adequadas – não virá de que ainda ignoramos o que é o poder? Afinal de contas, foi preciso esperar o século XIX para saber o que era a exploração; mas talvez ainda não se saiba o que é o poder. E Marx e Freud talvez não sejam suficientes para nos ajudar a conhecer esta coisa tão enigmática, ao mesmo tempo visível e invisível, presente e oculta, investida em toda parte, que se chama poder. A teoria do Estado, a análise tradicional dos aparelhos de Estado sem dúvida não esgotam o campo de exercício de funcionamento do poder. Existe atualmente um grande desconhecido: quem exerce o poder? Onde o exerce? Atualmente se sabe, mais ou menos, quem explora, para onde vai o lucro, por que mãos ele passa e onde ele se reinveste, mas o poder...Sabe-se muito bem que não são os governantes que o detêm. Mas a noção de “classe dirigente” nem é muito clara nem muito elaborada. “Dominar”, “dirigir”, “governar”, “grupo no poder”, “aparelho de Estado”, etc. é todo um conjunto de noções que exige análise. (FOUCAULT, 1979, p.75).

Muitas linhas ainda poderiam ser escritas sobre as teorias dos diversos autores que trataram do tema poder, refletidas em nossas escolhas e em nossos³⁵ posicionamentos em relação a elas. No entanto, optei por interrompê-las aqui, ao menos de forma direta e “isolada”, para continuar a fazê-lo de outra maneira, agora atrelada diretamente ao material dramático resultante do processo colaborativo posto em prática pelo grupo sujeito desta pesquisa. Notar-se-á a influência direta de tais reflexões sobre o texto teatral, bem como a preservação do caráter artístico da peça, o que procurou garantir que a mesma não se tornasse um tratado filosófico, nem

³⁵ Aqui, optei pela terceira pessoa do plural me referindo ao coletivo que participou do processo colaborativo empreendido na Cia Bacante.

tampouco uma peça panfletária, antes uma peça teatral pautada em critérios próprios do teatro épico-dialético de Brecht inserido num processo colaborativo de criação.

DE COMO MIRAFLORES COMEÇOU A SURGIR



A partir das discussões acerca do que fora anteriormente exposto à luz dos diversos autores “convidados a participar” de nosso processo criador, a Cia Bacante foi levantando possibilidades dialógicas de reflexão sobre – ou deveria dizer sob? - o tema por meio da arte teatral. Tais reflexões influenciaram nossas próprias idéias ao mesmo tempo em que passaram por seus filtros, numa constante e enriquecedora inter-relação. Nunca é demasiado destacar a concomitância que permeou nossa prática de leituras e de criação das cenas por meio da improvisação.

Após um longo período de discussões sobre o tema entremeadas a improvisações diversas, iniciou-se a elaboração das primeiras cenas que comporiam nosso texto. Um acordo inicial que serviu para estruturar a peça foi a escolha dos locais nos quais se desenrolariam os

³⁶ Desenho de minha autoria para o cartaz da peça.

fatos como elemento fundamental de nossa criação. Já não sabemos precisar exatamente o momento em que tal escolha se efetivou, porém, ela ainda se mostra como primordial para o resultado atingido.

Sabíamos da significativa relevância do espaço no estabelecimento das relações sociais e das formas específicas por elas tomadas em distintos locais. Tais reflexões foram engendradas principalmente a partir dos estudos de Michel Foucault, que analisa diversos espaços tradicionalmente conhecidos pelo poder que se exerce neles.

Algo que, desde o início, ficou claro para o elenco foi a necessidade de não cairmos na discussão do tema pela via dos poderes estabelecidos de forma explícita, como os que se dão entre opressores e oprimidos já amplamente estudados. Não queríamos mostrar o poder que se interpõe entre patrão e empregado, ou entre general e soldado raso, mas sim dar a refletir aquele poder que se estabelece em relações mais imediatas, entre pessoas mais próximas e, por isso mesmo, de modo mais corrosivo, cruel e destruidor.

Fazia parte de nossas pretensões evitarmos o senso comum. Assim, a escolha desses “locais de poder” afinou-se perfeitamente às idéias de um teatro épico. Cada um deu ensejo a um tipo particular de relação social, configurando-se por sua vez, como quadro independente do todo, ainda que a ele ligado.



ENSAIO ABERTO COM OS ATORES QUE CRIARAM O TEXTO. FOTO: ADILSON LEDUBINO

Os lugares definidos foram a fábrica, o hospital, a escola, a família e a cadeia. Alguns desses se apresentam muito mais como instituição ou, por outro lado, se assim posso dizer, como tabuleiro ou campo de jogo, como espaço propício às relações sociais características da luta pelo poder. A partir de cada um desses espaços começamos a improvisar possíveis situações que esclarecessem nossos pontos de vista sobre o que aí se dava.

Seguindo uma linha presente em nosso trabalho desde a fundação do grupo, optamos por uma cenografia composta pelo mínimo de elementos possível. Assim, todo o cenário se resume a quatro cubos maiores e quatro banquinhos menores, mais cinco caixas onde estarão adereços e alguns figurinos, cuja troca realizar-se-á em cena, aos olhos do público. Aqui, é interessante relacionar as condições de trabalho à criação artística. A Cia. Bacante utilizava o espaço de uma escola estadual para seus ensaios e carteiras escolares faziam as vezes dos cubos e cadeiras, dos banquinhos.

Outro fator importante, agora referente à interpretação, foi a opção pelo uso da antropomorfização na criação dos personagens. Esses são híbridos de humanos e ratos. A princípio, essa idéia tinha por objetivo levar os atores a um trabalho corporal menos cotidiano, que promovesse uma maior presença cênica. Porém, com o passar dos ensaios, isso se mostrou interessante também como metáfora da condição sub humana desses antigos moradores da Cidade da Ratoeira. Tal escolha influenciou diretamente na criação das cenas. O exemplo mais marcante é quando, no Hospital Modelo, o doutor decide amputar o rabo da paciente. Inicialmente, o membro arrancado era a perna esquerda.

Outra decisão tomada no meio do processo foi a de garantir uma seqüência da história, ainda que correndo o risco de parecermos contraditórios em relação à opção pelo teatro épico. Dessa forma, por não considerarmos suficiente a existência de lugares específicos para uma maior coesão da estrutura dramática, pensamos em usar como fio condutor uma personagem que passaria por toda a história. Por fim, a personagem imaginada acabou sendo dividida em três, caracterizando a perenidade das relações à revelia da passagem do tempo e das gerações. Assim, avó, mãe e filha configuram a continuidade, o devir e a esperança na utopia. Sabendo da impossibilidade da pureza de gêneros, não tivemos grandes traumas em fazer tais opções, uma vez que mantínhamos nossa busca por uma forma predominantemente épica, trabalhando sobre seus elementos seja na dramaturgia, seja na interpretação ou na encenação.

A criação das cenas a partir das improvisações, seguidas da escrita dramatúrgica mais elaborada se deu praticamente na ordem que se apresenta no anexo deste trabalho. A única exceção é o prólogo, criado após considerável labor sobre os três primeiros quadros, em função da necessidade de se esclarecer para os espectadores o início, os motivos que levaram à fundação de Miraflores.

ÊXODO - A CONFRAIA DOS RATOS



FOTO: RICARDO MISSÃO

Como se pode conferir pela leitura do prólogo, ele é composto por quatro monólogos, cada um procurando abarcar uma parte desta narrativa, visivelmente inspirada no Êxodo – livro da Bíblia Sagrada – que narra a busca dos israelitas pela terra prometida, tendo como guia Moisés. O primeiro, proferido pelo Homem 1, retrata o passado, as agruras a que eram submetidos na cidade antiga, a da Ratoeira. Pinta um quadro de fome, miséria e medo. Lembra dos que lá ficaram e procura justificar o motivo da fuga.

No segundo, uma velha Senhora, fala do sonho em relação ao futuro, das promessas feitas e da esperança de que ali viveriam melhor. O texto deixa transparecer, no entanto, que muitas vezes as contingências e a falta de opção é que nos movem.

***VELHA:** ...Não adiantava insistir porque os pés já não obedeciam, gostaram da terra e queriam fincar raízes. Num silêncio de alegria, os olhos marejaram e regaram o solo que me escolheu”.*

No terceiro monólogo, o Homem 2 narra a construção de Miraflores com alegre satisfação, enaltecendo a união das pessoas, o fato de todos terem se ajudado e de, naquele dia, poderem comemorar um mês da fundação da cidade.

No quarto e último texto do prólogo, toma a palavra o Fundador, para lembrar tudo por que passaram até chegarem ali, colocando em evidência as expectativas levantadas para a vida nessa nova terra. Faz o elogio do trabalho como sendo o pilar dessa sociedade e, com o objetivo de garanti-lo a todos, inaugura a Fábrica. Parece haver ótimas intenções, o futuro parece ser promissor e a utopia da terra prometida finalmente possível. No entanto, já no hino do operário feliz se pode notar que o sonho começa a desmoronar. O refrão acentua a palavra de ordem: trabalha, trabalha, trabalha.

A encenação segue a idéia da aparência, conferindo um tratamento quase dramático ao prólogo, criando belas imagens, lançando mão da luz e da música que buscam criar uma atmosfera sugestiva. Vê-se um povo sofrido no meio de um movimento migratório difícil e penoso. Os atores lançam mão da identificação e da empatia como recurso de interpretação. De repente, porém, toda essa atmosfera é quebrada e a realidade da fábrica invade a sala para mostrar situações estranhas que pretendem provocar a reflexão e a ação do espectador, como é próprio da proposta brechtiana para o teatro.

A FÁBRICA FELIZ



“... o poder dos opressores, quando se pretende amenizar ante a debilidade dos oprimidos, não apenas quase sempre se expressa em falsa generosidade, como jamais a ultrapassa. Os opressores falsamente generosos tem necessidade, para que sua “generosidade” continue tendo oportunidade de realizar-se, da permanência da injustiça. A “ordem” social injusta é a fonte geradora, permanente, desta “generosidade” que se nutre da morte, do desalento e da miséria.” (FREIRE, 1987, p.31)

Na Fábrica Feliz, a principal discussão girava em torno da hierarquia e do jogo de poder que se exerce entre “iguais”. Também o papel do supervisor, vigilante incumbido de pressionar os trabalhadores a produzirem sempre mais. Este supervisor encontra-se um pouco acima de seus subordinados. No entanto, esse pequeno poder já basta para reproduzir a relação piramidal imposta pelo sistema. Note-se que o verdadeiro detentor do poder sequer aparece na cena. Ele é personificado pela própria fábrica ou então pela abstrata idéia do coletivo, colocada como “nós”. Isso se mostra como importante instrumento de poder, uma vez que cria, por meio do discurso, a ilusória impressão de que todos podem participar da administração do poder, que qualquer falta cometida à fábrica significa um prejuízo a todo o coletivo. “*A felicidade de vocês é a da nossa fábrica e vice-versa*”.

Os três operários apresentam características marcadamente distintas, com o intuito de trazer diferentes possibilidades de se colocar diante da situação: o Homem 1 é o operário antenado ao que acontece nos bastidores da fábrica, bem informado e que procura alertar os companheiros sobre as injustiças de que são vítimas. Seria uma espécie de militante que, no fundo se mostra um pseudo-sindicalizado. Também é o que se mostra irreverente ao poder do superior e arrisca um carteadado na hora do expediente como forma de protesto. Por outro lado, acaba por ser encampado e entra no jogo esquecendo muito facilmente os ideais políticos que o animavam em favor de uma promoção que lhe rende meros dez minutos a mais na hora do almoço, além da aquisição do direito de vigiar os operários que antes trabalhavam ao seu lado dezesseis horas por dia. Na encenação deixa-se entrever uma alternativa, sugerindo o possível preço que lhe teria custado tal promoção. Teria ele simplesmente sido promovido ou isso não passaria de uma estratégia dos superiores para desqualificar e eliminar tudo o que ele vinha tentando colocar na cabeça de seus companheiros? Quando volta, já empossado no cargo de “vigilante”, apresenta uma postura diferente que sugere uma lobotomia.

O Homem 2 é aquele que aceita e reproduz o discurso do patronato, deixando-se ocupar por ele. Defende a fábrica e não é capaz de enxergar a exploração de que é vítima, tomando para si a idéia de que são felizes por terem um emprego, não importando sob que condições. Nem mesmo quando é chamado à realidade pela companheira de trabalho é capaz de mudança. Permanece acreditando piamente no discurso dominante, ignorando sua condição de oprimido. Esta é a personagem que menos se modifica no decorrer da cena, uma postura própria do conservadorismo da classe dominante temerária de qualquer mudança.

A Mulher, inicialmente é a figura que fica em cima do muro. Ora concorda com o Homem 1 que propõem uma postura “desafiadora” do poder imposto, ora se inclina para o lado do Homem 2 que, reiteradamente, lembra os perigos a que exporiam a fábrica e, conseqüentemente, a si mesmos. Somente quando se sente injustiçada pela promoção do primeiro, exatamente o que nada havia feito, além de ter sido o responsável pela correria na linha de produção que gerou os seguidos erros rechaçados pelo supervisor, é que ela muda e resolve enfrentar a situação, ainda que seu objetivo inicial vise à promoção. Note-se, no entanto, uma diferença na sua postura em relação à do Homem 1: ela sugere uma ação conjunta, propondo ao Homem 2 que parem a fim de serem promovidos juntos. Porém, a flutuação nas regras do jogo frustra seu intento e a coloca na condição de única funcionária daquela seção, que é a mais importante, ou seja, toda a fábrica depende dela. O peso sobre seus ombros é demasiado e ela não suporta.

O Narigudo é o representante do poder instituído. Um reles leão de chácara, encarregado de vigiar seus companheiros e punir os desviados. Sua postura intransigente mostra o autoritarismo de que é representante muitas vezes camuflado com débil docilidade, demonstrada por meio de um discurso que se pretende preocupado com o bem estar dos operários. *“Tudo que diz respeito a vocês é de extrema importância para a nossa fábrica”*. No fundo o que se pretende é deixar clara a constante vigilância de que são alvos, o que fica evidente com a progressiva avaliação do Desenvolvimento Produtivo Individual que se inicia semanalmente até chegar a um intervalo de hora em hora.

A fábrica reproduz claramente uma linha de produção fordista com uma rígida divisão do trabalho - *“Logo a outra seção não terá com o que trabalhar”* -, o que retira do trabalhador a visão do todo, tornando-o um especialista em apertar parafusos, por exemplo. A concorrência, apesar de não ser diretamente referida, se faz presente pelo medo constante de se cair no vermelho. Neste caso, as relações de poder estão colocadas de modo mais direto, com

semelhantes se posicionando da maneira que mais lhes interessa, a fim de garantir uma posição “melhor”, minimamente que seja, ainda que para isso tenham de virar as costas para seus companheiros. O eterno culto ao crescimento, o ideal da ascensão e o prazer da promoção minam qualquer possibilidade de união e derrubam a primeira tentativa de reação.

“A necessidade de dividir para facilitar a manutenção do estado opressor se manifesta em todas as ações da classe dominante. Sua interferência nos sindicatos, favorecendo certos “representantes” da classe dominada que, no fundo, são seus representantes, e não de seus companheiros, a “promoção” de indivíduos que revelando certo poder de liderança, poderiam significar ameaça e que, “promovidos”, se tornam “amaciados”; a distribuição de benesses para uns e de dureza para outros, tudo são formas de dividir para manter a “ordem” que lhes interessa.” (FREIRE, 1987, p.141).

A cena termina com a mulher questionando todo o discurso pró-felicidade que lhe é oferecido com peso de verdade. Porém, ainda perdura certo sentimento de culpa imposto pelo discurso dominante: “*O que há de errado comigo?*”. O efeito devastador de tais formas de relacionamento se mostra bastante eficaz.

O HOSPITAL MODELO



FOTO: RICARDO MISSÃO

“Um dos elementos básicos na mediação opressores-oprimidos é a prescrição. Toda prescrição é a imposição da opção de uma consciência a outra. Daí, o sentido alienador das prescrições que transformam a consciência recebedora no que vimos chamando de consciência “hospedeira” da consciência opressora. Por isto, o comportamento dos oprimidos é um comportamento prescrito. Faz-se à base de pautas estranhas a eles- as pautas do opressores.” (FREIRE, 1987, p.34)³⁷

A mesma Mulher vai parar no Hospital Modelo, após ter um problema de coluna em decorrência do trabalho. O início da cena é marcado pela espera, quebrando o ritmo ágil impresso anteriormente, bem como reproduzindo o cotidiano de quem enfrenta longas horas em busca de atendimento.

Ao lado da Mulher estão o Homem e um outro “paciente”, um velhinho que dorme, aparentemente bastante debilitado. O primeiro gaba-se por nunca ter carecido de médico, ao mesmo tempo em que enfatiza a importância de se contar com um hospital como aquele. O diálogo dos dois gira em torno de supostas amenidades. No entanto, fazem o elogio do médico ainda que não o conheçam. Afinal de contas, o que vale é a fama de que este desfruta. A passagem a seguir é bastante significativa nesse sentido:

Mulher: *Não, não conheço, mas me disseram que ele é muito bom. Minha mãe, inclusive, foi tratada por ele antes de...*

Homem: *Jura? Ah, eu sinto muito.*

Mulher: *Não, mas não se podia fazer nada. O médico é muito bom. Já cuidou de todo mundo aqui.*

Homem: *É, eu só vim porque todos dizem confiar muito nele, então...*

Após considerável tempo de espera, finalmente começam a chamar os pacientes que deverão passar pela sala de triagem. Aqui, entra em cena outra personagem: a Enfermeira que, alternando momentos doces a outros explosivos, faz a mediação entre o detentor do conhecimento e do poder e os ignorantes, doentes e carentes da sapiência alheia. Além de ser uma espécie de “vaqueira” responsável por encaminhar o gado ao abate. Incumbência da qual demonstra tirar o maior prazer.

Finalmente, é revelado que aquele pobre velhinho, que dormitava debilitado na fila de espera não era um paciente, mas sim o próprio doutor tão esperado. Neste momento ganha destaque a discrepância entre expectativa e realidade. Ambos os pacientes tentam desistir de

³⁷ Será por acaso que uma das ações peculiares aos doutores da medicina é prescrever?

serem atendidos ou ao menos prorrogar o inevitável, no entanto já é tarde demais. Ambos são levados à sala do médico e, enquanto a Mulher é atendida e supliciada, o Homem é obrigado a aguardar e a tudo assistir numa cadeira ao lado. Tenta por diversas vezes contestar as atitudes do médico, porém sem nunca ser ouvido, até finalmente ser silenciado, impedido de se manifestar sob o pretexto de que naquele local deve imperar o silêncio.

Neste quadro a tônica encontra-se no poder fruto do conhecimento formalizado e da tradição, cujo representante é o médico. Este rechaça qualquer tentativa de pôr à prova seus diagnósticos ou opiniões. Outro ponto colocado em discussão é o status de verdade adquirido por determinada opinião quando esta é repetida e reiterada por muitos. Nesses casos, o conservadorismo não permite que haja espaço para a dúvida, afinal sempre foi assim e é melhor que continue sendo.

A saúde pública é colocada na berlinda e a relação médico-paciente posta em xeque, uma vez que desvela o caráter elitista e ditatorial presente no discurso médico que utiliza termos retóricos e quase inacessíveis à maioria das pessoas que carece do atendimento público. A cena ganha um tom quase absurdo ao retratar o médico com seqüelas de um AVC como o melhor do hospital, além do descaso com que reage à morte da paciente após uma cirurgia, considerada simples e rápida por ele mesmo. “O sadismo aparece, assim, como uma das características da consciência opressora, na sua visão necrófila do mundo. Por isto é que o seu amor é um amor às avessas – um amor à morte e não à vida.” (FREIRE, 1987, p.47).

Note-se que não são atendidos os mínimos cuidados sanitários para o procedimento, além de se ignorar as peculiaridades de cada caso, colocando-se todos num mesmo nível e chegando-se ao absurdo de achar natural e inofensivo o uso de um mesmo instrumento sem que este tenha sido sequer lavado. O sucateamento da saúde pública é escancarado. Assim como o descaso que lhe é dispensado. A decisão é totalmente arbitrária, uma vez que o doutor nem mesmo chega a declarar o diagnóstico, decidindo-se sumariamente pelo Procedimento Cirúrgico de Urgência.

Importante notar também que a suposta tomada de consciência por parte da Mulher ainda na Fábrica não a acompanha neste segundo quadro, demonstrando que o fato de se reconhecer explorada na condição de operária não lhe garante condições de se precaver contra a arrogância e imprudência do médico, deixando em suas mãos a decisão que lhe custará a própria vida.

A discussão mais significativa que se pretende fazer neste quadro liga-se ao poder do discurso, ao saber como instrumento de poder que leva ao pretensão direito de se colocar em prática a ação julgada ideal pela tradição à revelia do próprio paciente desta ação.

Quando das primeiras improvisações para a criação desta cena, cheguei a inquirir o elenco sobre a possibilidade de estarmos exagerando, forçando a mão na caracterização desse hospital ao que fui imediata e duramente contestado pela atriz Aline Archangelo, que perdera o pai, segundo ela, por total negligência médica quando este necessitou de um atendimento de emergência em um hospital da rede pública. Com isso, evidenciou-se também o quanto de suas próprias experiências os atores depositavam na criação das cenas. É claro que a história pessoal da atriz em questão foi preservada, não tendo sido colocada diretamente na cena, mas sua narrativa refletiu significativamente no resultado da mesma, assim como nas críticas e reflexões presentes.

JARDIM DE INFÂNCIA – REGANDO AS SEMENTES DE MIRAFLORES



FOTO: RICARDO MISSÃO

“Não há docência sem discência, as duas se explicam e seus sujeitos apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto, um do outro. Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender.”(FREIRE, 1996, p.23)

Para a criação deste quadro, foi importante o fato de todos os componentes do grupo serem jovens e terem passado pela escola recentemente, bem como a experiência docente minha, do ator Antonio Tranquilin e da atriz Letícia Frutuoso, do primeiro espetáculo que, nesta experiência havia se colocada apenas como auxiliar³⁸. Vários questionamentos foram sendo levantados a partir da vivência e das impressões de cada um em relação ao universo escolar. Reconhecíamos claramente o fato de ser esta uma instituição que, salvo raríssimas exceções, serve como instrumento de manutenção do poder instituído, uma vez que reproduz a validade das relações perpetradas por um sistema baseado na desigualdade e na sua manutenção, ratificando o discurso da classe dominante. Inicialmente pensávamos em duas possibilidades: retratar uma escola de formação de líderes e outra de seguidores subalternos. No entanto, isso se nos afigurou como uma visão maniqueísta que não seria condizente com o que desejávamos. Por isso prevaleceu a decisão de retratar um jardim de infância onde as relações hierárquicas se dariam “naturalmente”, o que resultou na configuração dos três alunos.

A Aluna é a continuação da Mulher das duas cenas anteriores, sua mãe que morrera no hospital modelo. Há ainda um aluno “Puxa saco” que encarna o oportunismo e a total falta de ética daqueles que querem se dar bem a qualquer custo, e o Albino, o mais ponderado e consciente, que constrói um pensamento crítico e solidário aos menos favorecidos. A Professora é colocada como a figura detentora do poder, representado pela posse do conhecimento supostamente inequívoco. Ela é quem irá ditar as regras do jogo. Seu poder absoluto e tirânico se revela quando nega a seus alunos até mesmo o direito à fala, o qual é concedido somente segundo o seu critério, totalmente parcial. Os medos e os sonhos dos pequenos são simplesmente desconsiderados quando não se alinham à visão adulta e adulterada da Professora. Permanece a intenção de (in)formar, segundo padrões pré definidos e exteriormente impostos. Tudo sob a máscara da docilidade e da pretensa benfeitoria que se destina ao outro, tal qual o Mito de Procuro.³⁹

³⁸ A referida atriz voltou ao grupo e integra o elenco que acabou por montar o espetáculo Miraflores.

³⁹ Procuro era o soberano de um pequeno reino que se situava no caminho para a Grécia, onde os viajantes hospedavam-se freqüentemente. Nesse reino, os hóspedes eram sagrados e recebidos como príncipes. Tudo era feito pensando em seu bem estar. O rei, ansioso por agradar seus hóspedes resolveu criar uma cama perfeita, onde o visitante poderia descansar e se refazer das agruras da viagem. Depois de anos de rigorosos estudos e experimentos, julgou ele ter chegado às medidas e proporções ideais, e concebeu um leito, onde um homem ideal estaria encaixado em perfeita "harmonia". À noite, quando um hospede ia se deitar, Procuro ordenava que seus serviçais "auxiliassem" o mesmo a adequar-se ao leito, esticando-o ou aparando os "excessos" de seu corpo, e infelizmente, poucos sobreviviam à sua hospitalidade e boas intenções.

Pra piorar, mantém-se a idéia de que as regras ali impostas são fruto de um acordo social democrático no qual todos tiveram oportunidades iguais. Também, quando o aluno Puxa vai colocar em prática seu sonho, anula-se, ao menos provisoriamente, a insatisfação dos outros com a falácia da participação, logo explicitada para o público:

Professora: *Muito bem! E se lhes parece justo é o que vamos fazer. Assim eu não estarei violentando o direito de vocês, não é mesmo? Longe de mim uma postura dessa. E, já que estamos todos de acordo, você vai colocar em prática o seu sonho e seus amiguinhos irão te ajudar.*

Aluna: *Nós vamos poder ajudar?*

Professora: *Claro que vão. Sempre se pode ser útil para alguma coisa.*

Albino: *E o que é que a gente vai fazer?*

Professora: *Calma! Primeiro vocês devem se lembrar de que todos são importantes. Alguns nascem para mandar e outros pra obedecer. Agora, pegue seu trabalhinho e coloque em prática!*

Neste quadro, portanto, buscou-se pôr em destaque, entre outras coisas, o caráter transitório e flutuante do poder, o que se vê quando o aluno Puxa, uma vez empossado do “cetro real”, exerce sua autoridade tirânica até mesmo em relação à Professora. Esta, por sua vez, se submete somente para satisfazer seu sadismo e ver os fracos sendo subjugados.

Podem-se destacar ainda alguns recursos utilizados como mecanismos de distanciamento/estranhamento como é o caso de quando a professora, lançando mão do dicionário, expõe o significado das palavras chave para a discussão em questão; ou quando é dado espaço para que os próprios atores coloquem situações por eles vividas representando sonhos frustrados ou desilusões da infância.

Nas entrelinhas do texto está o questionamento sobre que tipo de educação se tem comumente praticado no mundo de hoje, quando o que importa é aprender a repetir regras impostas de cima para baixo e segui-las irrefletidamente, sem nenhum espaço para o censo crítico e, o que é pior, com a ilusória sensação de que este está sendo encorajado.

Como alguns dos componentes do grupo são professores, houve um espaço interessante para a reflexão de nossa postura na prática docente. De que forma exerceríamos o poder próprio da figura de professor? Ao mesmo tempo, em que medida éramos submetidos ao poder de nossos superiores? Estaríamos reproduzindo uma educação mercantilista ou bancária como coloca Paulo Freire, ou faríamos parte daqueles que lutam por uma educação como prática para a liberdade?

“A confiança implica o testemunho que um sujeito dá aos outros de suas reais intenções. Não pode existir, se a palavra, descaracterizada, não coincide com os

atos. Dizer uma coisa e fazer outra, não levando a palavra a sério, não pode ser estímulo à confiança.” (FREIRE, 1987, p.82).

Na cena por nós criada, procuramos retratar uma prática totalmente diversa daquela que acreditamos adequada, mas que, infelizmente, se mostra mais condizente com a realidade atual que o ideal por nós alimentado. Acreditamos ter um efeito muito mais eficiente na tomada de consciência por parte de todos os envolvidos com o universo educacional. Tais discussões também se mostraram importantes para o processo colaborativo que púnhamos em marcha naquele mesmo momento.

CASA DE PAPEL COM TETO DE VIDRO – EM NOME DO PAI, DA MÃE E DA FILHA.



FOTO: RICARDO MISSÃO/ DESENHO: ADILSON LEDUBINO.

“A realidade, porém, não é inexoravelmente esta. Está sendo esta como poderia ser outra e é para que seja outra que precisamos, os progressistas, lutar.” (FREIRE, 1996, p.75).

Aqui, a Aluna da cena anterior já se tornou adulta, tendo constituído família. Essa instituição tão tradicional e suas relações é que será alvo das reflexões empreendidas pelo grupo neste quadro. As personagens da família são Mulher, Marido e Filha. Há ainda a presença marcante do Rádio, personagem símbolo do poder exercido por meio da formação da opinião e do fascínio gerado pelos anúncios comerciais. O Marido luta para manter o sustento da família trabalhando na fábrica feliz, enquanto a Mulher cuida da casa e da filha. Tenta-se, ainda, manter a estrutura de uma família tradicional com os papéis bem definidos, no entanto, isso se mostra de difícil manutenção, além de gerar um considerável conflito entre o casal. O Marido parece acreditar que sua única função é trazer dinheiro para o lar, atribuindo à Mulher toda a responsabilidade pela administração da economia doméstica, bem como pela educação da filha.

Mostra-se um contraste entre o que é divulgado oficialmente e o que de fato se dá. Enquanto o rádio conclama a população a comemorar os números supostamente positivos de Miraflores, a família luta para garantir um mínimo de dignidade, tentando poupar a filha dos problemas que enfrentam. Esta, no entanto, tem seu imaginário povoado pelas promessas dos anúncios que vendem beleza, inteligência, capacidade, persistência e fama atreladas a um produto “mágico”, cujo consumo garantiria tudo isso. Uma situação bastante comum entre pessoas de baixa renda que têm acesso virtual a tais produtos, com a ampla penetração dos veículos de comunicação de massa, mas que se encontram excluídos do seleto grupo que pode se dar a certos “luxos”. Garantir o sustento básico da família já é um desafio. Assim, o discurso que prega a harmonia e próspera situação envolve tais sujeitos num engodo do qual se torna difícil se livrar, uma vez que ele ataca pela via subjetiva, moldando a ideologia e minando a capacidade de reação das pessoas, gerando um conformismo apático. Quando, por exemplo, a Mulher tenta expor ao marido o absurdo da situação, esse a rechaça imediatamente:

Mulher: *Isso é um absurdo! Sempre a mesma coisa! Você se mata trabalhando naquela fábrica. É capaz de dar a vida pelo crescimento da fábrica e eles vêm com cortes? E ainda resolvem pagar com bolotas?!*

Marido: *Xiiiiu! Se alguém ouve você reclamando desse jeito, nós estamos ferrados. Sem fábrica, sem emprego, sem nada. Já pensou?*

Mulher: *Nós já estamos sem nada.*

Marido: *Nossa filha sem ter o que comer? Vamos viver do que?*

Mulher: *E a gente tem de concordar com tudo?*

Marido: *O melhor que a gente faz é ficar calado.*

Mulher: *Se isso é o melhor...mas, e se não aceitarem as bolotas? Vamos comer o que?*

Marido: *Em último caso, a gente come o meu salário.*

O medo do desemprego volta à cena, a exemplo do que se dá no primeiro quadro, alimentado pela existência do exército de reserva, composto por desempregados prontos a ocuparem as vagas sob qualquer condição e sempre sorrindo e felizes com a “oportunidade”. Assim, o Marido aceita sem nenhuma reflexão crítica que o pagamento seja feito em bolotas (leia-se ração).

Incumbida de comprar o queijinho cremoso para a Filha, a Mãe vai ao mercado já com o receio de que a nova moeda seja rejeitada. Ao chegar lá, depara-se com diversas placas que põem por terra as promessas do Narigudo de que as bolotas seriam aceitas em vários estabelecimentos. Os dizeres gritam à Mulher sua total exclusão: “Só aceitamos dinheiro!; Não aceitamos bolotas!; Queijinho Cremoso – D\$ 5,00 (dinheiros)”.

Nesse mesmo momento, acontece no mercado o quadro Reclame, apresentado pelo rádio como um espaço de total liberdade de opinião, destinado a ouvir as queixas das pessoas. Porém, ninguém ousa reclamar de nada, seguindo a cartilha da obediência e do conformismo. Fica claro ser o silêncio uma regra implícita. Porém, quando a Mulher infringe tal regra, imediatamente há uma pausa em toda a programação:

***Rádio:** Congelamos essa imagem para que você possa presenciar com detalhe como se inicia a destruição de um sonho. Aproveitamos para deixar bem claro que a responsabilidade pelas idéias a serem veiculadas a seguir é única e exclusivamente de seus idealizadores, ou seja, dela! Nosso programa não força ninguém a reclamar. Nosso único compromisso é com a transparência, a ética e a liberdade de expressão de modo totalmente imparcial. Segundo a previsão do tempo, trovoadas e nuvens negras anunciam grandes mudanças na atmosfera desta peça!*

***Mulher:** Eu vou reclamar sim! O meu marido trabalha feito louco pra ganhar uma miséria. E agora resolveram pagar com bolotas que ninguém aceita. O que é que a gente vai comer? E olha o preço desse queijinho. É um absurdo! Isso é um assalto!*

Nesse momento, a Mulher é presa sem nenhum julgamento e a formação da opinião mais uma vez se faz presente determinando a condenação sumária, além de dar a interpretação moralizante dos fatos da maneira que melhor convém à dominação e à manutenção da ignorância em que todos devem permanecer. A Mulher tem sua condição de sujeito totalmente desfigurada, com a mídia pintando seu retrato na forma caricatural de uma perigosa assaltante que põe em risco a segurança e a integridade de toda a comunidade. A polícia, porém, mostra-se rápida e ágil no cumprimento de seu dever, trancafiando-a no lugar merecido, longe do convívio social e de todos os respeitáveis cidadãos considerados normais porque cumpridores de seus deveres e

seguidores das regras estabelecidas. Agora, na cadeia, um outro mundo lhe será apresentado e o ímpeto para a revolução crescerá pressionado pelas injustiças que ali testemunha. Inicia-se o fim da peça.

LIBERDADE CONFISCADA – REAÇÃO EM CADEIA



FOTO: RICARDO MISSÃO

“Só os seres que se tornaram éticos podem romper com a ética.” (FREIRE,1996, p.52).

Este é o último quadro e aqui é mostrada a forma mais explícita e violenta do poder. A cadeia é o local onde são recolhidos todos aqueles que não se enquadram nos moldes estabelecidos como normais. A Mulher encontra a Rata, a figura que a acolhe como protegida dentro do presídio. Elas são vigiadas pelo Carcereiro que cuida para que tudo corra conforme as determinações do Senhor Diretor, o responsável pela reabilitação dos presos, aquele que comanda o viver de todos ali dentro. Há uma rígida hierarquização das funções: os novatos seguem os mais

antigos de casa, que têm de obedecer ao que diz o Carcereiro que segue as ordens do Senhor Diretor, que por sua vez, está atrelado ao poder do próprio sistema prisional, garantindo um bom funcionamento da polícia, este importante instrumento de manutenção do poder.

Mais uma vez, a idéia de reabilitar, adequar e informar se faz presente de maneira significativa. Estar de acordo e seguir regras pré-estabelecidas por esferas “superiores” parece ser uma característica peculiar do jogo de poder. Jogo de cartas marcadas que segue um roteiro dado e que não admite nenhuma brecha ou linha de fuga que se coloque como alternativa.

O hábito anestesia e desorienta os seres que acabam por se orgulhar por serem capazes de suportarem tanto sofrimento, como se levar uma vida penosa fosse algo natural.

Rata: *Desencana. Logo tu acostuma com a porra dessa goteira. E o cheiro é só o tempo apodrecendo a carceragem, se encarregando de dar sumiço nos indesejáveis da história.*

Mulher: *E você fala isso assim? Com essa naturalidade?*

Rata: *Eu estou acostumada. Você nunca ouviu falar que a gente se acostuma com tudo. A gente é foda, mesmo.*

Porém, diante de tamanha degradação, a capacidade de indignação ganha força e a esperança volta a dar sinais de vida:

Rata, Mulher e Carcereiro: *Quando os corações congelam a ponto de ignorar um irmão, a degradação humana chega ao limite. Um simples gesto de afeto, afeta em cheio a frieza e desperta o ódio dos “Senhores” como se o amor os ofendesse, subvertesse a ordem e fosse capaz de mudar alguma coisa.*

Mulher: *Será?*

Mulher: *A gente precisa fazer alguma coisa.*

O coro aqui citado desempenha ainda a função de distanciar a representação, uma vez que a interrompe para colocar os atores falando sobre a situação, de um ponto de vista pessoal e crítico, chamando o público a pensar sobre o que está sendo mostrado.

Após ter sido submetida ao método de reabilitação comportamental coercivo ali aplicado, a Mulher começa a levantar a necessidade de se fazer alguma coisa. Começa a pensar sobre sua condição e a se colocar contra as determinações do Senhor Diretor. Porém, sua postura dá ensejo a demonstrações bastante peculiares de uma pedagogia do poder. Alguns mecanismos são explicitados e revelam formas de manutenção, além de gerarem importantes reflexões:

Diretor: *Olhe bem para isso! Compreende, agora, como o cumprimento da ordem seria em benefício da sua companheira? Viu no que deu seu sentimentozinho?*

Mulher: *Causar um mal menor redundaria mesmo em benefício frente a um mal maior? Valeria a pena?*

Carcereiro: *Olha, aquilo que aconteceu aqui agora há pouco. Não levem a mal não. Não é nada pessoal. Faz parte do programa de reabilitação de vocês, algo... como eu poderia dizer? Algo natural aqui dentro, entendem?*

Mulher: *Como natural? Eu é que fui a culpada. Eu é que devia ir pro banho.*

Carcereiro: *São os segredos do nosso programa: “Se você castiga só os culpáveis, só os culpáveis vão ter medo, e o poder sem medo é como um pulmão sem ar”, entendem?*

Após insistência da Mulher, a Rata concorda em ajudá-la a organizar uma reunião para dar início à luta contra a opressão que lhes é imposta dentro do presídio. Nesse momento, é revelada a corrupção que faz parte do “programa”, com a Mulher descobrindo que o próprio Carcereiro entra no esquema dos presos cobrando, é claro, o seu preço pela convivência. O sistema mostra suas contradições ao mesmo tempo em que expõe suas falhas, prova de que contém em si mesmo o seu fim.

EPÍLOGO – O FIM É UM RECOMEÇO.



“Na verdade, porém, por paradoxal que possa parecer, na resposta dos oprimidos à violência dos opressores é que vamos encontrar o gesto de amor. Consciente ou inconscientemente, o ato de rebelião dos oprimidos, que é tão ou quase tão violento quanto a violência que os cria, este ato dos oprimidos, sim, pode inaugurar o amor.” (FREIRE, 1987, p.43).

A reunião para organizar a revolução marca o fim da peça. Estão presentes a essa reunião, além da Mulher e da Rata, o Cabeça, preso importante dentro da cadeia pela liderança que exerce e finalmente, o Fundador, a pessoa que representa, nesse caso, o início, o sonho reavivado, o revigorar da memória e a volta aos trilhos do sonho de uma terra justa e igualitária para se viver.

Nessa reunião são levantados motivos importantes que justificam a necessidade da luta, do despertar de todos os oprimidos e da recuperação do sonho e, mais, da capacidade de agir. Há um momento de incerteza, em que são pesados os prós e os contra. A memória mostra-se como importante fator de pressão, não como mera lembrança, mas como atualização dos valores e dos projetos sonhados para Miraflores. O poder da palavra se presentifica. Fecha-se um ciclo com as personagens repetindo trechos do prólogo e se decidindo pela luta. No entanto, o Fundador escolhe morrer ali, onde sonhou. Os outros irão lutar e não pretendem esperar mais. A ação será imediata. Enquanto acontece a revolta, em meio à escuridão pode-se ouvir o Velho Fundador declamando seu derradeiro poema, uma espécie de réquiem para Miraflores. Ao voltarem as luzes, os rebelados têm nas mãos a cabeça decepada do Senhor Diretor. Cantam a canção final e iniciam novo êxodo. Algumas questões ficam em aberto: A luta armada é justificável? Conseguirão eles encontrar um lugar, do outro lado da fronteira, onde possam viver de forma igualitária? Ou a história se repetirá com o poder corroendo as relações e gerando nova desigualdade e opressão? Será realmente o Homem um ser nascido para viver em sociedade?

O caráter aberto do final da peça é proposital, com o intuito de colocar o público diante de situações que não se fecham e que cobram seu posicionamento crítico diante delas a fim de fazer do teatro um espaço de discussão, reflexão e provocação; e do público, mais que um mero espectador que espera pacientemente que lhes dêem uma historinha pronta.

TERCEIRO QUADRO

PEDAGOGIA COLABORATIVA PARA A FORMAÇÃO DO ATOR

Em que se debate sobre a difícil tarefa de formar atores e se constata: a arte de ensinar requer a constante disponibilidade em aprender. Novamente o encontro...

No tocante aos aspectos pedagógicos que cercam esta pesquisa, muito se realizou a partir da experiência prática com alunos atores, tanto no âmbito do ensino fundamental quanto com os participantes de grupos por mim dirigidos. Ao propor a criação coletiva como caminho para o trabalho com crianças, vim desembocar conseqüentemente no processo colaborativo quando os envolvidos são adultos com intenção de se tornarem atores. Atuando como interprete, já tive contato com diretores autoritários e também com aqueles que se interessam pelo que os atores têm a dizer, dando espaço para o trabalho criativo destes e mesmo provocando-os para tal exercício. Tais distinções se devem fundamentalmente à posição ética no tocante à idéia que se faz do teatro em geral e, em particular, do diretor, do ator, do público e da relação que os une. Por se tratar de um estudo que engloba o processo de ensino-aprendizagem, ou, mais especificamente, a formação profissionalizante do ator, faz-se necessário ampliar o arcabouço de questões que se mostram pertinentes, adentrando nos terrenos da Educação e da Arte ao mesmo tempo em que procurando amalgamá-los.

“Cumpra, portanto, conhecermos o que é ator, o comediante, e todos os problemas que o envolvem para depois concluirmos sobre o melhor caminho a cumprir na formação dessa instituição central do teatro.”(CARVALHO, 1989, p. 9)

Oportuno recuperar o que já fora dito na introdução deste texto: (...) o ator pode extrapolar a mera função de realizador de marcas propostas pelo diretor, ele precisa estar engajado no trabalho como um todo e ser ativo, mas também cultivar a capacidade de se fazer sensível e permeável às idéias alheias, não apenas dos companheiros, mas do universo da obra em geral. Ele precisa trabalhar seu instrumento, pesquisar e se preparar, sem se esquecer que essa preparação é cercada de múltiplos aspectos, não se resumindo unicamente à razão, ao logos, mas também privilegiando o sensível, o mitológico. (p.9). Este seria o conceito de ator perfeitamente afinado à prática do processo colaborativo. Evidente que não se pode encarar tal relação como via de mão única, pois há mútua influência entre caminho e caminhante, entre o processo que se realiza e o tipo de ator que a ele se propõe ou dele surge.

Nesse sentido, tudo aquilo que fora exposto sobre o processo colaborativo concorre para evidenciar o posicionamento ético diante dos elementos implicados nesse campo de intensa interação, jogo, conflitos e produção artística. O que se busca é uma relação fraternal, em que se preserve o caráter amador e apaixonado do trabalho sem abrir mão do profissionalismo.

Assim, é preciso aceitar que, não apenas o tipo de proposta abraçada por um coletivo determina um artista específico, mas também, e mais, cada trabalho, cada processo criativo cobra e define um “começar de novo”, um jogo de novas combinações que envolvem temática, posicionamento diante da mesma, condições de trabalho, físicas e psicológicas, ou seja, cada grupo de artistas deve trilhar seu caminho se apropriando das influências que este, ao mesmo tempo, lhe exerce.

Faz-se necessário, então, explicitar, além do conceito de ator em questão e do processo a ele filiado - já expostos -, a postura prático-ideológica do chamado diretor pedagogo, que se propõe o desafio de formar atores. Ou seja, é preciso pôr à prova os recursos, os instrumentos, as técnicas e a forma de empregá-las na composição de uma pedagogia do teatro voltada à formação de um ator colaborativo.

“...[Brecht] mencionava ainda outro aprendizado (que utilizaria em seu teatro): um certo professor não fornecia soluções para os problemas – limitava-se a colocar o problema com força. Dava as imagens da realidade, deixando a nós a tarefa de tirar as conclusões. O procedimento é incomparavelmente mais fecundo.”(PEIXOTO, 1974, p.22)

Sempre optei por uma postura que buscasse provocar o aluno a fim de que ele conquistasse autonomia no fazer teatral. Isso por acreditar na necessidade do ator saber exatamente sobre o que está falando, de se cercar dos mais diversos materiais e estímulos para que seu trabalho ganhe em qualidade e significado artístico. Assim, a leitura é, a meu ver, um dos principais instrumentos para a preparação do ator. Mostra-se necessária a capacidade de não dicotomizar os campos da teoria e da prática, sob pena de se aprofundar apenas em um ou em outro, além de perder de vista que o estudo teórico também compreende uma prática importante em seu labor. É desejável cultivar, outrossim, a sabedoria e a sensibilidade de transpor tais conhecimentos teóricos para a cena, além de se fazer permeável às sugestões e provocações externas, partam elas de companheiros de cena ou de quaisquer dos materiais inspiradores. Eis aqui um ponto nevrálgico já citado que se refere à diferença fundamental entre saber e saber fazer. É próprio do conhecimento teatral, mais especificamente do ator, o saber fazer, a inteligência prática no sentido de saber colocar em cena. Para tanto, a sua formação envolve um

considerável universo que vai desde o estudo histórico do teatro, passando por intenso treinamento corporal e vocal até questões relacionadas à psicologia humana.

“Entre os profissionais de teatro, o ator é o que expõe sua personalidade, seu próprio corpo, é o que é visto e, por isso mesmo, corre o risco de desgaste do seu delicado instrumental – é um dos poucos artistas que têm seu veículo de expressão inseparável de si próprio – instrumental este que envolve corpo, voz, dotes psicológicos e mentalidade” (CARVALHO, 1989, p. 7)

Quando inserida numa instituição formal de ensino seja em nível técnico ou superior, tal formação é organizada de maneira que o aluno mantenha contato específico com cada campo que compõe a grade curricular, o que, se por um lado lhe possibilita certa verticalização dos assuntos, por outro lhe exige a ligação entre os mesmos, uma vez que cada um deles, por uma questão estrutural, tende a ser avaliado isoladamente. Trata-se de uma fase chamada de instrumentalização.

Muitas vezes, ainda, o aluno tem a oportunidade de manter contato com diversos profissionais, cujas linhas de trabalho chegam a ser significativamente divergentes. Acredito ser importante para o período formativo tal experiência pelo fato de oferecer-lhe um leque amplo de possibilidades para que possa escolher a linha que adotará como sua, ou mesmo transitar por linhas distintas ao longo de sua vida artística com certa propriedade. No entanto, muitas vezes, falta espaço para a experimentação pessoal dos alunos, em função de uma grade bastante fechada da qual se tem que dar conta num período de quatro a seis anos. Nesse sentido, a formação do artista não se completa com o término de uma graduação ou de um curso técnico. Talvez, nem mesmo se complete com o ciclo de uma vida. Daí a perene sensação de incompletude, própria do ser humano e, em alguns casos, aguçada no ser artista. Este está sempre em busca de algo mais e nunca se satisfaz com o que já se apresenta como conquistado.

O ensino formal de teatro no Brasil tem sua origem no ano de 1906, quando Gomes Cardim inaugura o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Esta e outras escolas que lhe seguiram tiveram sua estrutura organizada em moldes europeus, mais especificamente franceses. (FREITAS, 1998, p.23). Nesse período, pouco mais de um século, muito se modificou nas escolas formais de ensino de teatro. Apenas para pontuar, parece interessante verificar alguns problemas colocados por Pavis em seu Dicionário de Teatro quando apresenta o verbete *Universidade (e Teatro)*. Pavis acentua a amplidão dos programas dessas escolas como geradora de um caos epistemológico.

“Mais do que pretender cobrir o conjunto dos campos de conhecimento sobre o teatro, talvez fosse mais razoável limitar o ensino e o aprendizado a alguns eixos privilegiados como, por exemplo, a escritura teatral, o ator, o espaço, a encenação, a instituição, o interartístico, a recepção. Estes eixos deveriam permitir uma abordagem ao mesmo tempo teórica (acadêmica no sentido de uma descrição) e prática (uma realização que produz um objeto artístico e se esforça, em seguida, para analisá-lo)”. (PAVIS, 2007, p.425).

Primeiramente, vem à baila uma questão bastante recorrente no meio teatral, que se refere à real necessidade de um curso superior de artes cênicas, ou mais contundente ainda, a suposta incompatibilidade entre Arte e Academia. Devo dizer que não considero haver incompatibilidade, assim como reputo significativa importância aos cursos superiores e técnicos de formação para o teatro. Também que falo apenas daquilo que conheci de dentro, o Departamento de Artes Cênicas da Unicamp, estando agora distanciado o suficiente para fazer uma análise crítica. Acredito que o referido curso vem buscando aprimorar sua estrutura de ensino. Mesmo a despeito da precariedade dos recursos físicos, tem conseguido cumprir a tarefa de aliar prática e teoria, se bem que esta última acabe prejudicada no que diz respeito à divulgação dos escritos e trabalhos ali produzidos.

Não me alongarei nesta questão para não entrar em polêmicas desnecessárias por ora, nem correr o risco de perder o foco desta pesquisa. Apenas toco no assunto por considerar importante reafirmar a polaridade entre ensino formal e não formal. Além de ratificar a filiação deste trabalho ao ensino não formal, bem como a inegável complementaridade entre ambos, principalmente neste caso particular, visto minha estreita ligação com a academia, cuja influência assumo com prazer.

Quando se trata de uma formação não institucionalizada, inserida no âmbito da educação não formal, as estratégias, o aprendizado e mesmo a relação temporal estão diretamente ligados ao projeto desenvolvido. Daí também a minha opção por me colocar, quando trabalhando como diretor e mais ainda como formador de atores, numa posição de provocador e colaborador que busca aprender junto com os parceiros de trabalho. Assim, nesse caso, toda discussão e tomada de decisão nasceram de um acordo coletivo, cujo princípio determina um auto-gerenciamento com amplo espaço à participação de todos. Dessa forma a escolha do tema gerador dá ensejo à criação de toda uma estratégia especificamente aplicada ao projeto. De bibliografia teórica à elaboração de exercícios preparatórios para a cena, tudo é pensado em função do objetivo a ser

atingido. Para a pesquisa ora apresentada, alguns pontos se convergem para compor o objetivo a que se pretende: no centro está a prática teatral, o teatro em si. Dele partem alguns braços como a formação do ator, empreendendo uma proposta baseada na colaboração e na relação dialógica entre os sujeitos, que culminará na escrita dramaturgica e conseqüente encenação do espetáculo; também a prática de ensino-aprendizagem-parceria a ser cultivada por aquele que se pretende pedagogo teatral a serviço de uma formação artística libertadora, tomando o ser artista como ser ético e, por conseguinte, extrapolando os limites da arte teatral em favor do exercício de cidadania por meio de uma postura ética.

Em alguns casos, as questões de ordem estética chegam a ser relegadas a segundo plano em favor da formação social. Não é o que se pretende nesse caso. Por isso mesmo, o espaço fomentado para a realização dessa pesquisa se caracteriza por proporcionar constante reflexão crítica sobre o assunto abordado e incansável busca pelo aprimoramento artístico no tocante à forma estética e à educação do olhar. Em função dessa opção, o tempo necessário para o amadurecimento das investigações no campo da pesquisa em arte tem de ser dilatado. Nesse sentido, após três anos de trabalho, começo a colher alguns resultados que, embora parciais, se mostram importantes para a reflexão acerca da formação do ator por meio do processo colaborativo e do teatro de grupo e de pesquisa. A tais resultados darei maior atenção ao final desta dissertação, assim como às novas contingências, dificuldades e obstáculos até a estréia da peça.

Na proposta adotada pela Cia Bacante de Teatro o ator assume posição central dentro do processo criativo e, independente da prévia experiência específica, é tomado como um ser criador e criativo. Justifica-se com isso a escolha do processo colaborativo como caminho, bem como a de Brecht como estímulo, muito mais até do que como paradigma, como me referi no início desse texto. Assim, procuro me apropriar dos escritos desse autor alemão de modo a com ele dialogar, e não simplesmente encará-lo como modelo a ser seguido cegamente. É inegável a importância da contribuição por ele deixada ao teatro e por isso mesmo, seria traição tomá-lo como algo estanque e passível de mera reprodução, como algo que se aplicaria à alienação do outro ou como conhecimento dado a ser simplesmente repassado. Reconheço que as experiências por ele propostas não se rendem facilmente a esse tipo de pedagogia, mas não se pode ignorar que, mesmo com boas intenções, é possível incorrer em contradição e erro ou ainda em ingenuidade esvaziadora do potencial para a formação ética que lhes é próprio. Também não se pode ignorar a

constante tentativa de se encampar determinadas propostas revolucionárias, minando-as ou utilizando-as a serviço da opressão e da manutenção do poder.

O meu papel como pedagogo teatral é o de divulgar técnicas específicas, mas nunca como algo dado e inquestionável, sempre como possibilidade. Também procuro realizar tal divulgação de modo a não cair na mera narrativa de determinada técnica ou na explanação sobre o que é esperado. O que busco é levar o aluno ator a tomar suas próprias decisões e a marcar sua posição a partir da experimentação, o que nos possibilita e mesmo nos exige a busca por técnicas originais e formas atualizadas de encarar o teatro épico dialético, como se procurássemos responder às questões: que desafios a nova conjuntura política e social traz aos artistas e aos homens e mulheres do nosso tempo? Como ultrapassar Brecht e continuar a enriquecer o legado por ele deixado? Uma constante na prática do grupo são os momentos de discussão, nos quais todos são provocados a exporem seus pontos de vista e encorajados a realizarem o difícil exercício de discorrer objetivamente sobre questões que envolvem a subjetividade.

Assim, a abordagem pedagógica se dá de modo mais caótico, sempre em relação direta com o andamento do processo, que não tem um cronograma rígido e fechado. Isso gera considerável flutuação no ritmo do andamento, com momentos de intensa criação e desenvolvimento e outros de desoladora estagnação. No entanto, estes se evidenciaram como momentos de maturação em que as discussões pareciam ficar em suspensão, provocando e gerando desassossegos em cada um de nós até, finalmente, encontrarmos caminhos que se nos afiguravam interessantes e adequados ao que queríamos dizer. O percurso até este encontro era muitas vezes difícil e penoso, influenciando a postura do grupo. Por diversas ocasiões tivemos de parar para rever questões ligadas não somente à esfera artística, mas principalmente à ética. Esse termo tão empregado em época de corrupção política, alvo de interesse em diversas áreas que possuem até mesmo um comitê responsável, mostrou-se de fundamental importância também no âmbito teatral. Quais seriam as posturas que garantiriam um comportamento ético dentro do universo de um grupo? No que implicaria a não observação de critérios mínimos neste campo? Quais as conseqüências diretas para a qualidade do trabalho não apenas no que diz respeito ao resultado cênico-espetacular, mas também para a formação do ator pretendida?

Tais questões foram alvo de nossas reflexões durante um considerável período e foi possível constatar a importância de se colocar com profissionalismo diante do trabalho. No caso específico do ator, mostrou-se a necessidade imprescindível de se disponibilizar, no sentido de se

preparar para os ensaios, assim como para as apresentações. Tal preparação envolve o estudo aprofundado do tema escolhido para garantir um vocabulário comum, ainda que se preserve o direito a discordâncias em relação ao mesmo; a postura ativa no sentido de propor idéias e dialogar com as propostas dos companheiros; uma vez iniciada a elaboração dramaturgica, estudar o texto resultante, a fim de otimizar o rendimento, além de implicar em respeito para com o outro e para com o próprio trabalho; a pontualidade e assiduidade aos ensaios, bem como o cumprimento de tudo o que se fizer combinado pelo grupo; tudo isso demonstra o carinho que se nutre pelo processo de criação artística, bem como a responsabilidade e a ética inerentes a ele. A não observação desses critérios reflete diretamente na qualidade do trabalho e na relação do grupo. Como observa Stanislavski, é difícil despertar a vontade criadora, matá-la é fácil. Por esse motivo, cada ator deveria se lembrar sempre que sua postura afetará todo o coletivo positiva ou negativamente. Por isso, deveria zelar pelo clima favorável à criação o tempo todo, como um guardião responsável por algo precioso, que não descuida um só minuto de sua tarefa, nem se esquece jamais de seu compromisso para com o público a que pretende dirigir o espetáculo, fruto de seu trabalho, de suas reflexões e de sua necessidade de se comunicar.

Se pretender afetar e comover⁴⁰ o seu espectador, deve se responsabilizar por aquilo que irá veicular, pois, por menor que seja a abrangência de seu público, estará promovendo uma discussão importante e, muitas vezes, ajudando a formar opinião. Quando se trata de uma peça elaborada por meio do processo colaborativo, imputo ainda maior responsabilidade sobre aquilo que se diz, uma vez que se tem total autonomia para fazer escolhas e tomar decisões.

Uma peça de teatro deveria, a meu ver, sempre estar relacionada ao seu tempo histórico. Mesmo que se escolha um texto clássico, a montagem deveria privilegiar algum aspecto que dialogue com a realidade presente, ainda que de modo metafórico ou indireto. Por isso, quando se opta pelo processo colaborativo como meio de produção cultural, diversas implicações estão atreladas a tal escolha: O desejo de refletir sobre o modo de vida contemporâneo, a luta pela garantia de espaço à opinião de todos, a necessidade de se debater de modo democrático sobre divergências em geral, o fomento de uma postura crítica e desperta em relação aos mecanismos de poder e opressão, e, sobretudo, a vontade de fazer teatro colaborativamente, junto com os companheiros, de modo a possibilitar que esta arte seja um importante instrumento de formação,

⁴⁰ Afetar e Co-mover são aqui utilizados como referência à mobilização e não à sensibilização por meio da empatia.

sobretudo artística, mas também ética e social, tanto dos atores quanto do público que vier a compartilhar de seus resultados.

Os leitores já familiarizados à teoria de Paulo Freire notarão, como já explicitiei na primeira nota deste texto, a significativa semelhança entre os pressupostos até então apresentados na forma de encaminhar o trabalho prático que faz parte desta pesquisa e os escritos deste importante educador brasileiro. Devo dizer que só me foi possível travar contato com suas idéias num momento já avançado da elaboração desta dissertação. Ainda assim, tal leitura contribuiu de modo significativo para a reflexão sobre a prática desenvolvida pelo coletivo que se juntou para criar “Miraflores”.

Quer me parecer que o ideal igualitário, solidário e revolucionário que caracteriza o processo colaborativo, a luta de seus precursores, os autores que primeiro nos fizeram companhia e minha própria opção por este caminho é que é responsável por essa aproximação com Paulo Freire, uma vez que fazemos parte, todos, de uma mesma luta.

Agora passarei a discorrer sobre o processo segundo um prisma eminentemente pedagógico a fim de estabelecer com maior exatidão os pontos de contato e as luzes lançadas pelas palavras de Freire à análise dos resultados alcançados, fazendo, é claro, as devidas adequações, bem como garantindo as especificidades de uma proposta e de outra.

Para iniciar, cumpre destacar o fato de a pedagogia de Paulo Freire ser direcionada aos chamados oprimidos, às massas desfavorecidas economicamente e aos educadores e líderes revolucionários que com eles trabalharão. É uma pedagogia fundada na ética, no respeito à dignidade e à própria autonomia do educando. Esta se faz na relação dialógica e na inter-relação entre os seres humanos, que não podem se esquecer de que estão no mundo, num lugar concreto. O Homem se coloca a si mesmo como problema. A resposta leva a outras indagações, aspirando à conscientização em busca de seu direito à humanização, de “ser mais”, por meio da inserção crítica. Direito este, a todo custo, negado pelos opressores que detêm o poder e dele não querem abrir mão. Denuncia-se a oposição entre opressores e oprimidos, bem como se apresentam as distintas estratégias de uns e de outros nessa luta.

É justo esclarecer que os sujeitos dessa pesquisa não se enquadrariam na condição de oprimidos, ao menos economicamente falando. Pode até ser que se encontrassem na condição de hospedeiros do opressor, alienados de sua verdadeira condição cultural, reproduzindo, muitas

vezes, discursos que não eram seus. Permitir-me-ei uma comparação metafórica a fim de aproximar os dois campos e melhor estabelecer a análise pretendida. Espero, ao final, não soar ao leitor como aproximação forçada.

Suponhamos que, num processo dirigido ou tradicional, o ator possa ser o equivalente ao oprimido e o diretor, ao opressor. Dessa forma, o mentor da obra artística é o segundo que impõe sua visão de mundo, sem dar espaço ou voz ao primeiro. Este segue as determinações daquele, introjetando o discurso dominante. O teatro é o mundo em que se dão as relações⁴¹. Assim, se estabelece uma relação triangular ou piramidal tendo em seu topo a figura dominante do diretor, passando pelo ator como mero realizador do ato pensado por aquele e que será consumido pelo espectador. Muitos dirão exagerada tal análise, por considerarem o ato de realizar suficientemente importante e louvável, também por acreditarem que o palco é reinado, por excelência, do ator. Sei bem que, no momento de apresentação, o espetáculo pertence muito mais ao ator. Mas esse pertencimento camufla, muitas vezes, uma falsa idéia de propriedade, que no fundo não se dá. Sem contar na submissão do diretor ao produtor, ao patrocinador ou ao mercado de modo geral. Algo bem próximo de uma forma de dominação perversa é que se verifica:

“Sofrem [os oprimidos] uma dualidade que se instala na “interioridade” do seu ser. Descobrem que, não sendo livres, não chegam a ser autenticamente. Querem ser, mas temem ser. São eles e ao mesmo tempo são o outro introjetado neles, como consciência opressora. Sua luta se trava entre serem eles mesmos ou serem duplos. Entre expulsarem ou não o opressor de “dentro” de si. Entre se desalienarem ou se manterem alienados. Entre seguirem prescrições ou terem opções. Entre serem espectadores ou atores. Entre atuarem ou terem a ilusão de que atuam na atuação dos opressores. Entre dizerem a palavra ou não terem voz, castrados no seu poder de criar e recriar, no seu poder de transformar o mundo.” (FREIRE, 1987, p.35).

O que se buscou na proposta de formação de atores por meio do processo colaborativo foi exatamente garantir a tomada de consciência, além de fomentar o senso crítico aprofundado seja em relação às especificidades do trabalho teatral, seja às agruras da vida cotidiana no capitalismo tardio que nos envolve.

Assim, verificam-se inúmeros pontos de contato possíveis entre a pedagogia de Freire e os pressupostos do Processo Colaborativo: O respeito pela autonomia dos educandos, bem como ao conhecimento que trazem na bagagem; o diálogo como pivô de todo o processo; a

⁴¹ Este, por sua vez, está contido no mundo da Indústria Cultural, no qual as relações se mostram ainda mais complexas e ao qual o teatro experimental de grupo precisa encontrar alternativas, ainda que o não possa ignorar.

horizontalidade nas relações; a interdependência dos envolvidos na produção; a disponibilidade para correr riscos; a curiosidade crítica e o interesse pelo ser humano não apenas como objeto de estudo, mas como sujeito da produção do conhecimento.

Rememorando a história do grupo e analisando sua trajetória é possível destacar alguns momentos esclarecedores, capazes de lançar luz sobre os aspectos pedagógicos de que pretendo tratar. No início, trabalhando com pessoas, em sua maioria sem nenhuma experiência prévia em teatro, o desafio era apresentar de modo claro, interessante e desafiador, técnicas iniciais que possibilitassem aos participantes se desenvolverem artisticamente. Lançou-se mão principalmente dos jogos teatrais visando garantir a integração do grupo, a disponibilidade para experimentar, criar, errar e acertar juntos. Também se deu atenção à preparação corporal e vocal, para as quais foi utilizada uma série de exercícios específicos. Nesse início torna-se complicado escapar da transmissão de técnicas. No entanto, o que importa é garantir a existência de espaço para a experimentação em relação à forma de se fazer uso delas, diretamente na cena. Também a constante provocação dos atores por parte do orientador em relação ao que eles pensam sobre o que se está fazendo. Ser capaz de jogar a partir de uma proposição imaginária, criando uma história e personagens contidos nela, se comunicando com o público (que na fase de ensaios também é imaginado) e com o companheiro de cena não é nada simples. Isso faz lembrar a comparação feita pela atriz Letícia Frutuoso durante essa fase inicial do aprendizado: “é muita coisa pra se pensar ao mesmo tempo. É como quando estamos aprendendo a dirigir: temos que controlar a direção, cuidar dos pedais, estar atentos aos retrovisores, dar seta, mudar marcha, prestar atenção aos outros, ver os sinais de trânsito... é muita coisa! E é preciso introjetar tudo isso fazendo parecer natural.”

Não cabe aqui um aprofundamento sobre essa primeira fase do grupo, até porque a primeira montagem – Bodas de Sangue - realizou-se sob perspectiva não colaborativa, o que não deixa de conferir-lhe, de modo algum, um caráter de formação importante para os envolvidos.

É preciso, porém, levar em conta as especificidades de cada projeto. Quando surgiu a proposta de realizar um processo colaborativo houve uma postura bastante esquiva, caracterizada pelo medo e pela desconfiança frutos da ignorância em relação a este modo de produção artístico. É sintomática, por exemplo, a saída de alguns integrantes declaradamente avessos a tal possibilidade, afirmando serem adeptos do “teatro mesmo”, com texto, personagem e direção definidos e, diria eu, definidores. A atriz Fátima Barbelli, que já havia trabalhado com outros

grupos anteriormente pediu: “quando vocês forem fazer uma outra peça e tiverem um personagem pra mim, me chamem.”

Mas a escolha pelo modo colaborativo de produção pressupõe um ponto de vista determinado que evidencia a posição filosófica do grupo⁴² frente ao teatro, ao Homem e ao mundo. Creio ser este um caminho ao qual não se abandona tão facilmente, até porque há muito por se explorar e muito que amadurecer. A cada passo que damos a estrada nos mostra horizontes ainda mais atraentes porque desafiadores.

Mais uma vez é preciso destacar a ebulição criativa gerada pelas escolhas feitas tanto em relação ao tema, quanto aos pressupostos teóricos no encaminhamento do processo. Para o teatro são discussões extremamente importantes e profícuas. Ao se colocar questões referentes à formação do ator, muitas são as possibilidades de recorte. Conforme se faz opção por um determinado viés investigativo, vão se depurando tais opções e tornando mais precisa a pesquisa em desenvolvimento. Quando se especifica que a formação do ator pretendida estará atrelada às características do processo colaborativo, muitas são as decorrências dessa definição. A leitura de Brecht, por exemplo, gerou profundas marcas no pensamento dos atores e atrizes, cobrando um posicionamento como cidadãos, como seres pensantes, criadores e dialéticos. A escolha do tema “PODER” e a leitura dos textos a ele referentes também se mostraram apropriadas e provocadoras. Assim, inúmeros foram os elementos que concorreram para o bom desenvolvimento desse projeto.

Evidencia-se, entre outras coisas, a disposição à experimentação, ao correr riscos, à mudança de postura em favor da coletividade, não dando espaço ao culto individualista de qualquer que seja a personalidade tida como “estrela”. O diálogo é o principal motor desse processo.

A título de exemplo, é interessante descrever alguns momentos da criação com os diálogos, as discussões, os achados e as brigas no seu decorrer. Permitir-me-ei o direito de proceder por saltos optando por, deliberadamente, desconsiderar a ordem cronológica dos fatos, estabelecendo como critério sua relevância e o seu caráter qualitativo que melhor se preste ao exemplo pretendido. Também deixarei que questões ligadas a aspectos especificamente teatrais

⁴² Neste caso é preciso admitir que tal escolha partiu de mim, como proponente do novo projeto. Mas, uma vez aceita a idéia, o grupo todo passa a ser cada vez mais responsável por ela à medida que vai tomando contato e adquirindo conhecimento sobre o objeto de estudo.

se misturem a outras de ordem geral, explicitando os pontos de vista dos atores, bem como o desenvolvimento das reflexões nascidas dos debates.

Começarei por discussões que surgiram dos experimentos cênicos: o primeiro se refere à cena da Fábrica Feliz. A atriz Aline Archangelo, no decorrer do processo, conseguiu emprego em uma fábrica japonesa instalada na cidade e ficara estarrecida ao verificar como funciona, na prática, uma linha de produção. A referida fábrica produz apenas bancos para modelos específicos de uma determinada marca de carros. Ou seja, o produto feito ali é enviado para a fábrica responsável pela montagem do carro. Dentro da produção do banco, cada setor é responsável por uma parte. Mas o que mais a impressionou foram os momentos de alongamento ou ginástica laboral. Logo no início do dia todos se reúnem para o alongamento. Depois, em períodos regulares ao longo do dia, também têm os momentos para cuidar da saúde física dos funcionários. Aline relatou que no início, enquanto trabalhava, não parava de lembrar o refrão do “Hino do operário feliz” (Trabalha! Trabalha! Trabalha!). Sem contar no constante estabelecimento de metas a atingir.

Também em relação a esta mesma cena, um espectador, tendo assistido um ensaio aberto que realizamos, deu o seguinte depoimento: “Eu me identifiquei muito com a cena! Também trabalho numa linha de montagem e, muitas vezes, tenho vontade de mandar o patrão para aquele lugar. O pior é que a gente sabe que eles dependem tanto da gente e a gente não faz nada. Como pode? Essa cena é um soco na boca do estômago.”

Note-se que a identificação referida não é a do tipo gerada pelo teatro dramático, pois neste caso a pessoa ultrapassa a mera identificação pela empatia para estabelecer um raciocínio crítico sobre sua condição.

Um segundo exemplo a que gostaria de me reportar relaciona-se à cena “Jardim de Infância”. Como havia no grupo, além de mim, mais duas pessoas que eram professores, essa cena foi fruto de muitas discussões. A mais interessante delas teve como pivô a atriz Letícia Frutuoso que não admitia reconhecer que, como professora, exercia poder sobre seus alunos. Seu argumento era pautado sempre na postura respeitosa com que os tratava. Bastou, no entanto, aprofundarmos o debate enfocando questões como disciplina, promoção ou reprovação, notas, conteúdos e metas a atingir para se verificar uma mudança no modo de ver as relações postas em prática no campo da educação. Estas se mostraram ainda mais contundentes ao constatarmos o

fato de o professor acabar sendo instrumento de dominação e alienação, submetidos que se encontram, muitas vezes, às determinações dos diretores ou proprietários das escolas em que trabalham numa esfera mais imediata, e dos gestores políticos da educação numa esfera mais ampla. Tais discussões permitiram ampliar o horizonte de possibilidades na atuação como professores. É possível sim ser educador problematizador, mas para isso é fundamental encontrar brechas no sistema, além de fazer a opção pela prática revolucionária de modo a considerar a necessária relação dialética entre educador e educando, entre teoria e prática, entre subjetividade e objetividade. Enfim, é preciso fazer da consciência uma alavanca para a práxis.

Também devo destacar que esta cena provocou em mim muitas reflexões sobre o processo em curso para a criação do próprio espetáculo. Até que ponto estaria eu conseguindo ser fiel à proposta problematizadora de formação, sem fazer dos atores meros realizadores de minhas idéias? Muitas vezes, inclusive, me incomodava a passividade com que eles recebiam minhas colocações. Isso ao ponto de chegar, em algumas ocasiões, a expor certos juízos com os quais eu não concordava e que a mim soavam absurdos para ver se o elenco reagia. É uma situação bastante difícil provocar uma mudança na forma de pensar e de fazer teatro quando os envolvidos ainda esperam que você desempenhe a função que tradicionalmente lhe caberia. É complicado, inclusive, garantir a confiança no trabalho quando uma postura não depositária ganha ares de ignorância ou mesmo quando aquele que, teoricamente, deveria assumir a direção do processo admite não saber como fazer, colocando-se também à disposição para experimentar, descobrir ou inventar uma forma possível. Isso faz lembrar a colocação de Freire sobre o medo da liberdade. É melhor, dizem os dominantes, ignorar para não adquirir junto com a consciência, a responsabilidade. E da mesma forma muitos dominados, introjetando o discurso daqueles, temem a liberdade.

Ainda sobre a cena do jardim de infância, é interessante relatar o ocorrido quando da estréia do espetáculo: a mesma se deu numa apresentação exclusiva a alunos do ensino médio da Escola Estadual Newton Prado⁴³. Algumas professoras se encarregaram de acompanhar os alunos até o anfiteatro. Pude observar o incomodo com que as professoras acompanharam esta cena. Incomodo expresso nos risos quase constrangidos, nas tentativas de desviar o olhar e mesmo no depoimento durante o debate após a apresentação, em que uma das professoras declarou: “O texto

⁴³ Esta escola é a mesma que cedia o espaço para os ensaios da companhia quando esta ainda estava em Leme. A apresentação para seus alunos foi uma forma de oferecer a contrapartida, de retribuir mesmo o apoio dado pela escola.

me incomodou bastante, principalmente a professora, mas é um prazer ver trabalhos realmente artísticos, que não se rendem a clichês estereotipados e apelativos. Algo que nos faz refletir sobre a nossa vida, sobre o que fazemos dela e sobre nossos sonhos.”

O terceiro e último exemplo relaciona-se à cena da família, mais especificamente à posição doutrinária, dominadora e alienante desempenhada pela mídia, neste caso, representada pelo rádio. O ator Ricardo Missão é publicitário e atua como jornalista. Quando das discussões prévias para a criação desta cena, tivemos um considerável embate em relação à suposta imparcialidade da imprensa. Ele defendia tal argumento, confundindo sua intenção como profissional isolado com a atuação da mídia como um todo. Garantia que quando ia escrever determinada matéria, procurava ouvir todos os envolvidos, expondo os diversos pontos de vista em questão. Contrapondo seus argumentos, eu procurava provocá-lo no sentido de pensar quem é que determinava a pauta do jornal, quais critérios eram (e são) utilizados para estabelecer qual fato será noticiado e qual será ignorado, como se define o que vai para a primeira página e o que se resumirá a uma nota a um canto qualquer do impresso, enfim, buscava argumentar que a simples escolha do que é noticiado já é parcialidade, ditada por interesses nada ingênuos. Portanto, que é necessário assumir tal parcialidade, na qual não está, necessariamente, o problema. Este se localiza no fato de se tentar vender como suposta neutralidade algo que é evidentemente fruto de uma posição social e ideológica determinada. A impressão que ficava, neste caso, é que o referido ator/jornalista estava reproduzindo um discurso que não era seu, portanto alienado, ou em último caso, que expressava um desejo ingênuo de que assim fosse.

Mais uma vez mostra-se o desafio de se colocar como educador problematizador visto a linha tênue que separa autoridade de autoritarismo, liberdade de permissividade. Como estabelecer um debate como o anteriormente citado sem parecer querer impor o próprio ponto de vista? Como gerar no educando a curiosidade crítica que lhe permita re-admirar algo que, teoricamente, já é conhecido? Ainda mais quando se trata de algo considerado de seu *métier*, de seu campo de trabalho. Muitas vezes o que se dá é uma postura descompromissada, e mesmo negligente adotando uma prática fugidia em relação ao debate, declarando-se apenas o fato de cada um poder pensar como deseja. Com isso, não apenas deixa-se de assumir um ponto de vista, como se desconsidera o posicionamento do interlocutor. O que é uma prática que em nada

colabora para o diálogo e para a reflexão do grupo. Pois é preciso esclarecer que diálogo não é consenso, muito pelo contrário. É também saber considerar pontos de vista distintos dos próprios.

A cena da família ficara a cargo da atriz Gisleine Monique e sofreu poucas alterações para o texto final. Aliás, foi interessante notar o interesse demonstrado por essa jovem atriz pelas leituras indicadas, o que gerou uma curiosidade em buscar referências extras. A idéia de colocar o rádio dialogando diretamente com a mulher lembrando-a de sempre agradecer por pior que seja a situação é um bom exemplo do amadurecimento do pensamento crítico. Esse recurso denuncia o discurso conformista e cristianizado que é utilizado para conter e subjugar os pobres.

Em relação aos aspectos propriamente teatrais, a principal dificuldade girou em torno da mudança de chave do dramático para o épico. Acostumados àquele, estavam mais familiarizados aos procedimentos próprios desse gênero. Até porque na primeira montagem do grupo estudaram mais profundamente os escritos de Stanislavski, tendo se debruçado principalmente sobre o conceito de ação física. Ainda assim, tal estudo contribuiu para o atual processo mais próximo de Brecht, uma vez que, ao contrário do que alguns estudiosos propagam, não há incompatibilidade entre suas teorias, sendo possível ligá-las, aproveitando aspectos de um e de outro num mesmo trabalho. Pois, como se verifica na teoria específica não há pureza de gêneros. A dificuldade referida se deu em relação à forma de encarar o personagem como algo a ser mostrado e junto com ele o ponto de vista do próprio ator. Parecia muito complicado sair da personagem e ser você mesmo, falando diretamente com o público. O distanciamento ou estranhamento mostrou-se um conceito de difícil realização prática. Porém, após uma série de tentativas aliada ao constante retorno à leitura dos Estudos sobre o Teatro foram se desemaranhando os nós e se chegando a resultados interessantes. Incomodava também a impressão de se estar fazendo uma palestra, ao invés de contando uma história. Tal impressão, no entanto, não permaneceu por muito tempo. Logo se afigurou interessante a possibilidade de, ainda que contando uma história, se discutir assuntos importantes de forma crítica, profunda, responsável e provocativa.

Outro aspecto que merece referência é o da dramaturgia. Para esse trabalho, após o período de improvisação, era pedido aos atores que elaborassem uma versão escrita da cena. Como exemplo de desenvolvimento, transcreverei a apresentada pelo ator Antonio Tranquilin para a cena que, naquela ocasião, chamávamos de Política e que deu origem ao que, no texto atual, se transformou no Epílogo.

Cena – Política

(Movimentação de cenário. Da cadeia, o cenário é movimentado formando os esgotos da cidade da Ratoeira. Os Ratos passam pela cena, rapidamente e aos poucos vão se encontrando).

Ator 01 – Olá amigo!

Ator 02 – Oi. Foi difícil chegar até aqui! A cidade está um caos. Um rapaz, novo, coitado, acaba de ser pego enquanto tentava pegar algumas frutas que foram jogadas no lixo. A armadilha acertou bem no meio do rabo dele... foi sangue para todo lado. Se bem que, ultimamente, em vez de água só se vê sangue escorrendo pela sarjeta.

Ator 03 – Oi. Estou atrasado? Quase não consegui sair de casa. Do jeito que está, até a própria sombra é suspeita. Não dá pra confiar em ninguém. Matam por qualquer migalha de pão. É um risco andar na rua tarde assim. É uma selvageria só.

(Um vulto passa por trás)

Ator 01 – Silêncio! Tem alguém por aqui. Você deve ter sido seguido... *(em silêncio, organiza uma busca pelo espaço e o ator 02 descobre o ator 04 espiando).*

Ator 02 – Está aqui!

Ator 04 – Me larga.

Ator 01 - Quem é você? O que você quer?

Ator 03 – Na certa é um espião. É mais um daqueles capangas assassinos do governo. Vamos acabar com ele antes que nos entregue e acabe com nossos planos.

Ator 04 – Me larga. Que espião o que. Vocês é que invadiram o meu espaço.

Ator 02 – Como assim, seu espaço? Que história essa agora. Desde quando isso aqui tem dono exclusivo?

Ator 04 – Desde que fui expulso de minha própria casa e precisei me esconder aqui no esgoto, para me proteger, para não ser morto. É sujo... É escuro... Mas pelo menos, aqui estou a salvo. Quer dizer... estava. Até vocês aparecerem. O que vieram fazer aqui?

Ator 01 – Foi o único lugar que pensei, onde poderíamos nos reunir em segurança.

Ator 04 – Se reunir pra que? Vão cometer algum crime? Como se já não bastasse os que acontecem a todo momento.

Ator 02 – Que crime o que! Temos cara de bandidos?

Ator 03 – Eu também estou curioso para saber o que estamos fazendo aqui. *(para ator 01).* Recebi o seu recado, saí escondido sem ninguém me ver, mas até agora não estou entendendo nada.

Ator 01 - Estamos aqui, porque precisamos fazer alguma coisa. Não podemos mais ficar parados, esperando sermos mortos ou morreremos de fome. Não podemos mais aceitar o que nos é imposto goela abaixo. Ainda tem sangue em nossas veias, precisamos fazer algo.

Ator 04 – Ah. Muito bem! E vamos fazer o que? Esse povo não tem coragem para nada. Já se acostumou a aceitar tudo quietinho, como vaquinhas de presépio. Você vai arriscar fazer alguma coisa em nome deles? Vai! Experimenta! Quando você for pego, vão é te virar as costas. Vão fingir que não te conhece.

Ator 03 – É. Eu não sei não. Melhor ficar com o pouco que tem que correr o risco de ficar sem nada. Pelo menos a gente tem onde morar, o que comer. Pouco, é verdade, mas tem.

Ator 04 - Eu não falei? Esse povo é acomodado. Pior que isso, é covarde. Prefere viver de migalhas do que lutar para ter uma vida mais digna. Fica todo mundo aí, reclamando que ninguém faz nada por eles, mas não meche uma palha para que a situação mude.

Ator 01 – Pois é por isso que estamos aqui. Alguém precisa tomar a frente, ter uma iniciativa. Olha camaradas, eu ouvi falar de um lugar maravilhoso, com terra boa, com água em abundância, uma linda planície cercada por uma cadeia de montanhas que a protege. Um lugar ideal para erguermos uma nova comunidade. A nossa comunidade, onde nós seremos os únicos senhores do nosso próprio destino, teremos as rédeas de nossas vidas. Um lugar para criarmos e educarmos os nossos filhos na certeza de terem um futuro próspero e digno...

Ator 04 - Deixa de romancear as coisas. Um lugar assim não existe! Isso é coisa de sonho de gente maluca.

Ator 02 – Existe sim. E aqui está a prova (*abre um mapa*) Este mapa foi feito pelo meu pai.

Ator 04 - Ah ta! E ele achou num baú enterrado no fundo do quintal...

Ator 02 – É claro que não, né? Seu idiota!

Ator 03 – Ai. Para de discutir e conta essa história logo que eu já estou curioso.

Ator 02 – Há algum tempo, meu pai saiu para conseguir comida e desapareceu. Nós pensávamos que ele tivesse sido morto como tantos outros. No mês passado ele reapareceu muito debilitado, e me disse que tinha encontrado o paraíso, o lugar ideal para se viver, só dependia da vontade, da união e do trabalho para construir naquele lugar abençoado a tão sonhada comunidade justa e igualitária. Usando a última gota de vida que ainda lhe restava, ele fez esse desenho. Foi a última coisa que fez. Só depois fui perceber que se tratava de um mapa. O mapa para a nossa liberdade.

Ator 01 – É por isso que estamos aqui. Vamos construir o nosso futuro e não ficar esperando que alguém ou alguma força divina interceda por nós. Vamos achar esse lugar. Reúnam os companheiros que queiram trabalhar por uma vida melhor. Partiremos em dois dias.

Ator 03 – E as minhas coisas? E a minha casa? Meus amigos?

Ator 04 – (*para ator 03*) Deixa eu falar uma coisa! Eu também pensava que tinha tudo. Que tinha uma casa legal. Mas me tiraram tudo, só porque eu questioneei uma atitude de alguns que se dizem poderosos. Só o que me sobrou... sobrou não, o que eu consegui salvar, foi esse trapo de vida. Se você acha que o que você tem é seu realmente, que você é livre para usufruir de tudo que conseguiu, que vive feliz, então fique e viva a sua vida. Mas eu sinto a esperança nascendo em mim novamente. Eu vou com vocês. Eu faço o que tiver que ser feito para ter minha dignidade de volta. Uma dignidade que nem me lembro de um dia ter tido realmente.

Ator 03 – Se vocês estão dizendo que esse lugar é bom para se viver então eu vou também.

Ator 02 – É isso aí, amigo. Demore o tempo que demorar. Vamos construir a nossa realidade. Chega de sonhar. É hora de fazer. Se não for pra gente, pelo menos nossos filhos terão um lugar melhor para se viver. Um lugar onde o medo e a desigualdade serão substituídos pela felicidade e pela união.

Ator 01 – Mas não podemos esquecer, amigos. Para transformarmos esse sonho em realidade, será preciso muito trabalho, muito empenho e participação de todos que assumirem essa empreitada. Avisem aos outros companheiros. Lembrem-se, só levem o que for necessário. A jornada será longa e difícil. Em dois dias nos encontramos aqui, nesta mesma hora. Aqui começaremos a construir o nosso futuro. (*inicia-se nova movimentação. Volta-se à cadeia*).

Interessante notar como a cena transcrita acima se faz germe para a resultante no texto final. Verifica-se que muito do texto fora mantido e que as características das personagens

também. No entanto, quando posto em cena, vimos que não seria prático o uso do recurso ao flash-back. Isso exigiria mais uma mudança do cenário, gerando outra transição e quebrando o ritmo da peça para uma cena relativamente curta. Por isso, optamos por realizar essa discussão política dentro da própria cadeia, antecedendo a tomada de decisão pela rebelião, pela revolta e até mesmo pelo uso da violência. O clima de ansiedade e medo presente na versão do ator também fora preservado. Assim, a Mulher passou a assumir a função aqui desempenhada pelo *Ator 1* incitando os companheiros a lutar pela mudança. A Rata assume o ponto de vista do *Ator 2* com algumas diferenças. O Cabeça faz o papel representado aqui pelo *Ator 4* questionando e pondo em xeque a possibilidade do sonho. O pai da personagem *Ator 2* apenas citado aqui, se faz presente, de certa forma, na personagem do Fundador, aquele que viu a terra prometida. Note-se ainda que na proposta feita pelo ator a cena se passaria na Cidade da Ratoeira, antes da migração mostrada no prólogo. Dessa forma, os momentos que, no epílogo, fazem ligação com o início da peça substituem a idéia do flash-back.

As discussões que permearam a criação dessa cena giraram em torno de algumas questões: o que seria necessário para levar uma população a se mover, a lutar por seus direitos? Qual o limite suportável de exploração? Em que situações o uso da violência é justificável? Há alternativas? Como o poder é caracterizado na cadeia?

“A prisão é o único lugar onde o poder pode se manifestar em estado puro em suas dimensões mais excessivas e se justificar como poder moral. “Tenho razão de punir pois vocês sabem que é desonesto roubar, matar...”. O que é fascinante nas prisões é que nelas o poder não se esconde, não se mascara cinicamente, se mostra como tirania levada aos mais ínfimos detalhes, e, ao mesmo tempo, é puro, é inteiramente “justificado”, visto que pode inteiramente se formular no interior de uma moral que serve de adorno a seu exercício: sua tirania brutal aparece então como dominação serena do Bem sobre o Mal, da ordem sobre a desordem.”(FOUCAULT, 1979, p.73).

Aparência mantida apenas sob o ponto de vista da classe dominante, é claro. Instituição totalmente anti-dialógica, a cadeia foi escolhida como local que fecharia a peça, caracterizando o limite, estado em que o próprio sistema chega ao seu ponto de mudança, ainda que nesse caso por pressão popular.

Voltando aos aspectos pedagógicos do trabalho, é importante destacar o fato de toda a criação textual ter sido empreendida da maneira que se exemplificou, com os atores escrevendo propostas de cenas a partir da improvisação, tendo que colocar em prática tais propostas e, muitas vezes reformulá-las.

No processo colaborativo, como já foi dito, busca-se garantir espaço de participação a todos os envolvidos. O trabalho não deixa, apesar disso, de ser objetivado pela manutenção das funções que buscam garantir seu desenvolvimento. Assim, acabei assumindo a função de provocador cênico ou diretor colaborativo e de dramaturgista. Para garantir o caráter coletivizado da criação, procurei sempre colocar o resultado textual sob aprovação dos atores e da cena. Em alguns casos, os textos propostos pelos atores foram mantidos quase que integralmente, sem grandes modificações como é o caso da cena do jardim de infância. Isso não significa, no entanto, que os materiais escritos sejam frutos de uma única criatividade personalizada de modo individualizado, uma vez que o ponto de partida sempre foi a experimentação improvisacional de todos os atores, sem contar que sempre foi preservado o direito de interferir também na escrita do outro..

Continuando a tratar dos aspectos pedagógicos do processo de criação de Miraflores podem-se apontar as canções da peça como interessante exercício tanto de distanciamento como de trabalho criativo de ator. As mesmas foram criadas pelo grupo ou de maneira original ou fazendo paródia de músicas que permeavam nossa memória sonora. Outro momento interessante, agora envolvendo também um público, foi a realização do evento “Ensaio sobre o Poder” realizado no dia 26/08/2006 em Leme. Na ocasião, o grupo apresentou as cenas “Fábrica Feliz” e “Hospital Modelo”, ainda em processo. Em seguida houve a palestra do filósofo Roberto Carlos de Oliveira, também lemenoense e, na época, mestrando em filosofia pela Unicamp. Tratou-se do tema poder abordando ainda questões relacionadas às cenas apresentadas. O público, convidado a participar do debate, trouxe importantes contribuições ao trabalho do grupo.

Assim, demonstra-se o potencial de formação, artística e crítica, desempenhado pelo processo colaborativo de criação, garantindo uma relação horizontalizada entre os colaboradores, pautado no diálogo e no respeito ao público com o compromisso de oferecer-lhe um trabalho provocativo e divertido ao mesmo tempo.

Para encerrar esse capítulo, transcreverei o relato da atriz Aline Archangelo sobre o processo:

“Bom, eu adorei trabalhar com processo colaborativo, pois as cenas, o texto, as marcações, era tudo criado por nós. Era como se estivéssemos fazendo um bolo e a cada ensaio colocávamos um ingrediente, fizemos desde a massa até a vela para cantar parabéns.

Essa idéia, no começo, era estranha pra mim porque estava acostumada a escolher o texto, ou mesmo já ter o texto pronto, era só pegar o papel destinado a mim, decorar, trabalhar o personagem e apresentar.

Até se o personagem ia rir ou chorar, andar para a esquerda ou para a direita, já estava escrito.

Era só seguir, com algumas modificações feitas pelo diretor.

Só que com o projeto colaborativo era o grupo que definia tudo através da improvisação, leitura, pesquisa, observação e muito trabalho. Ia se moldando um texto. A cada ensaio nascia um pedacinho, ou então não nascia, daí tinha a impressão que nos ensaios em que não nascia nada era um ensaio perdido, mas daí dava conta que não, que podia não ter nascido cena ou fala, mas estava nascendo um amor enorme pelo projeto e estava cada vez mais embasada no tema. Tinha ensaios em que só líamos, era super cansativo, mas era nesses ensaios que aprendíamos sobre o tema. Fiquei mais crítica, meu olhar nas ações das pessoas era de observadora, tentando captar o máximo de experiência de “PODER” possível para colocar no projeto.

Essa crítica que reforcei, carrego comigo até hoje. A sujeira do sistema, enfim, a sujeira que é a submissão das pessoas, isso de um modo geral.

O que me arrependo foi ter saído do projeto já finalizado. Não colocar no palco nosso trabalho é uma decepção que carrego e um pouco de culpa também, pois já tinha saído uma atriz do grupo, com a minha saída, foi o engavetamento certo do projeto, mas o amor que tenho nesse texto é indescritível.

Resumindo, trabalhar com processo colaborativo foi muito bom pra mim enquanto atriz. Cresci muito com ele e o prazer de ver o texto ser construído, as cenas ganhando vida, pedacinho por pedacinho, é maravilhoso.

Mas nem tudo são flores, foi cansativo, às vezes desmotivador, mas a finalização do projeto, as cenas prontas, a união que ficou entre os integrantes do grupo, o amor e o respeito por esse trabalho é indescritível.

Posso dizer que aprendi, cresci e amadureci muito e em relação ao conceito do que era “fazer teatro” minha visão mudou muito, só tenho a agradecer de ter participado do processo de montagem de MIRAFLORES.

CONSIDERAÇÕES FINAIS
EPÍLOGO
FAZER TEATRO É PRECISO

Com a migração da Cia. Bacante para Campinas, o projeto inicial foi consideravelmente modificado, uma vez que o local onde a pesquisa era realizada influenciava o encaminhamento do mesmo, além de gerar atraso no cronograma. A impossibilidade de montar a peça contando com os colaboradores que ajudaram a criar o texto levou a uma nova conformação do grupo e, conseqüentemente, nos obrigou a dar alguns passos atrás. O projeto colaborativo foi mantido como modo de produção da companhia, mas, inicialmente, houve resistência à idéia de se montar um texto criado por outros atores. Optou-se por realizar um novo processo de criação, o que chegou a ser iniciado sem, no entanto, alcançar uma fase de finalização em função da inconstância do elenco. Várias pessoas entraram no projeto e o abandonaram. Diante de tal dificuldade, chegou um momento em que o grupo que se mostrava mais interessado e realmente comprometido e engajado decidiu montar o texto *Miraflores*.

Dessa decisão, aspectos positivos e negativos passaram a integrar a minha pesquisa acadêmica propriamente dita: um primeiro desafio que a mim parecia de fundamental relevância era manter o caráter colaborativo do processo no tocante à montagem. Ainda em Leme, quando o texto estava em vias de finalização, grande parte dos aspectos relacionados à encenação também já havia sido material de reflexão e prática, o que me cobrou uma postura disponível e aberta à leitura realizada pelo novo elenco. Desafio também imposto, em certa medida, à atriz Letícia Frutuoso, que acompanhou o início do processo em Leme e, agora, voltava a integrar o grupo em Campinas.

Como dar margem a novas formas de ver o texto sem se apegar às soluções encontradas na primeira montagem? Inicialmente, a medida adotada foi indicar a leitura e aproximação de todos os textos teóricos e artísticos, bem como dos materiais pictóricos e da filmografia que nos havia inspirado. Também a leitura do texto teatral de *Miraflores*, seguida de intensos debates foi prática corrente. Algo muito produtivo foi conferir como as pessoas que travavam seu primeiro contato com o texto o interpretariam. Desse novo contato surgiram muitas possibilidades novas e interessantes de leitura que, a princípio, não faziam parte das intenções de seus criadores, mas que se mostravam pertinentes, além de comprovar que a comunicabilidade e a polissemia se re-

atualizam na figura do leitor. Algo que precisou ser evitado foi a tentação de repetir o que já havia sido feito e que parecia bom. (“Em Leme a gente fazia assim.”). Devo confessar que em alguns casos não foi possível resistir a tal tentação. Ao mesmo tempo, verificou-se uma busca pela apropriação do material alheio, o que não implicou em mera cópia alienada.

Nesse sentido, o elenco criador da dramaturgia demonstrava uma apropriação maior em relação às intenções “escondidas” no texto que, por isso mesmo, parecia mais deles. Porém, o segundo grupo, exatamente por ter um envolvimento menos emotivo com o material pôde ver e expor mais claramente aspectos importantes, permitindo-se com maior liberdade criticá-lo. Tal crítica nem sempre gerou modificação textual, mas se apresentou como recurso catalisador da fricção existente entre texto e encenação, o que favorece o distanciamento e decorrente reflexão por parte do público. Um exemplo de solução cênica que fora mantida é a movimentação dos cubos para composição dos diferentes cenários. A proposta inicial de jogar com os elementos cenográficos como um quebra cabeça, ou um lego gigante mostrou-se ainda viável, sem implicar em redução de espaço para a criação dos atores, uma vez que foi possível experimentar novas possibilidades de movimentação e aprofundar esse exercício. Várias inovações foram inseridas.

Em relação ao posicionamento colaborativo de fato, a criação textual conseguiu se manter nesse propósito o tempo todo, apesar dos altos e baixos. A fase de montagem do espetáculo também se pautou pelos critérios colocados no decorrer dessa dissertação como próprios do processo colaborativo. Algo a ser destacado nesse sentido foi a decisão do próprio grupo custear a produção, a título de investimento a ser recuperado com as apresentações. Porém, no que se refere à produção propriamente dita, em função até mesmo dos afazeres pessoais, a idéia colaborativa não se fez presente gerando uma sobrecarga de trabalho, totalmente concentrada em mim. A construção de cenário e até mesmo a confecção dos figurinos, com a ajuda das mulheres da minha família, acabou ficando sob minha responsabilidade. Entre outros motivos, o desejo de ver o espetáculo finalmente montado e a insatisfação com o constante alongamento do prazo para estréia me fizeram assumir essa postura. Agora, refletindo mais detidamente, penso se deveria ter delegado as funções de modo a possibilitar, ou mesmo exigir, o envolvimento de todos nas etapas de produção de que falo, ou ainda, se a facilidade com que transito por essas esferas técnicas do fazer teatral não levou a tal postura. Também fica o questionamento em relação às funções, que no processo colaborativo não deveriam deixar de existir, e até mesmo sobre o que se pode exigir ou esperar das pessoas. Ninguém pode oferecer o que não possui. Ainda assim, pode-se e, em

minha opinião, dever-se-ia buscar aprender sempre. Para isso, no entanto, é necessário disponibilizar-se.

Não pretendo com isso afirmar categoricamente que o ator deva, necessariamente, saber trabalhar em todas as áreas que compreendem o teatro. No fundo, o que acaba exigindo isso são as contingências que caracterizam a produção de um grupo iniciante que não conta com profissionais das referidas áreas em seu conjunto. O ideal, creio, seria poder contar com um cenógrafo, um figurinista, um iluminador, um diretor musical e músicos ou mesmo atores com conhecimento musical. E isso fazendo parte mesmo do grupo a fim de garantir afinação num projeto comum e de longo prazo.

Devo dizer, porém, que, apesar da sobrecarga de trabalho e da insatisfação com isso em alguns momentos, aprendi muito nesse processo. Não apenas como formador de atores e como diretor colaborativo, mas também em áreas nas quais nunca havia atuado como a confecção de figurino.

Acredito que também os participantes do projeto puderam aprender bastante. Com a estréia do espetáculo, realizada em Leme como escolha simbólica, o elenco teve a oportunidade de conferir as dificuldades e alegrias do fazer teatral. Foram três dias de apresentações durante os quais o grupo pode dialogar com o público, verificando a recepção e o potencial provocativo do espetáculo. Outro encontro interessante foi com os atores criadores do texto que puderam presenciar a conclusão de um processo iniciado por eles. Foi gratificante acompanhar a reação dos mesmos durante a apresentação e dialogar sobre suas impressões. De modo geral, o que se evidenciou foi a superação das expectativas. Sensação que já se mostrava quando da conclusão da escrita. Acredito que tal sensação decorre inclusive do receio de se encarar o desafio de realizar um processo colaborativo, demonstrado lá no início do projeto e também de certa subestimação do próprio potencial criador.

Para acirrar ainda mais as provações por que um grupo de teatro costuma passar, um dos atores, por problemas de saúde, não teve condições de cumprir a última apresentação do fim de semana de estréia. Já vinha dando sinais de que talvez não tivesse estrutura emocional para realizar nem mesmo as primeiras, mas resolveu tentar e fez muito bem, diga-se de passagem. Mas no domingo acabei tendo de assumir o seu papel e ir para a cena enquanto ele fazia a técnica. Desde então, o referido ator teve de se afastar para tratamento médico e eu continuo atuando até que encontremos um substituto.

Tal acontecimento foi o estopim para uma decisão bastante complexa dentro do grupo. Inicialmente, o grupo se propunha um trabalho de formação, estando aberto à participação de qualquer pessoa interessada em fazer teatro. Porém, em função da instabilidade gerada com a participação de pessoas que têm outras prioridades, outros afazeres principais e que, quando obrigadas a fazer uma escolha, quase sempre abandonam o teatro, decidimos colocar como critério para ingressar no grupo a opção comprovada de fazer teatro como profissão, não apenas como hobby. Tal comprovação tem sido demonstrada ou pelo fato de se estar cursando uma faculdade de artes cênicas ou um curso técnico de teatro ou ainda por já ter uma história no teatro. Isso não significa que se está abandonando a proposta de ser um espaço de formação, apenas que se deseja fundar um núcleo estável de atores pesquisadores para garantir estabilidade à companhia.

Do diálogo estabelecido com o público pode-se destacar o fato de o espetáculo ter atingido pessoas de distintos níveis sociais e culturais de modo igualmente interessante. Entre os alunos da escola estadual Newton Prado, houve quem falasse sobre a representação do sonho possível, que mesmo ficando em aberto o fato dos personagens terem ou não conseguido fundar uma nova cidade, o que importava era a busca, o fato de se lutar sem desistir jamais. Também que dependia da ação de cada um a realização dos sonhos, e a conquista de uma sociedade mais justa.

Uma outra espectadora, professora da rede estadual e que já fora vereadora na cidade pelo PT, também artista, destacara a profundidade da abordagem e da profusão de referências necessárias para uma melhor leitura da peça. Mostrou-se impressionada com a amplitude de paralelos possíveis, imputando valor positivo a isso.

Pelo fato de se ter apenas iniciado a fase de apresentações e dela já estarem nascendo inúmeras reflexões em relação ao espetáculo, não adentrarei nas questões referentes a este campo por considerar também necessário maior amadurecimento. Contentar-me-ei em apenas constatar que muitos outros aspectos poderiam ser aqui analisados, como os pertinentes à encenação, por exemplo. No entanto, tais reflexões ficarão reservadas ao período que se seguir no desenvolvimento desse projeto sem que o fato de não constar dessa dissertação signifique menosprezo ou desinteresse pela sua investigação aprofundada e sistemática.

Por tudo que foi vivenciado ao longo dos três anos até então dedicados à criação de “Miraflores”, pelo aprendizado gerado na inter-relação dos participantes do grupo, posso afirmar que o processo colaborativo de montagem apresenta-se como interessante caminho para a formação de um ator propositivo, crítico e ativo, no sentido de se interar de todo o complexo universo que compõem a arte teatral, o que se mostra também bastante afinado à idéia de um ator épico ou brechtiano.

Evidenciou-se também a necessária parceria entre todos os artistas criadores no empreendimento e manutenção de um grupo teatral, bem como a propriedade das palavras de Freire quando diz que ensino e aprendizagem são indissociáveis, que ninguém ensina ninguém e que os seres humanos se educam na relação entre si e com o mundo. Fez-se intenso ainda o eco das idéias de Brecht e a perfeita aplicabilidade delas num processo como este.

Há que se lembrar que o processo colaborativo é algo recente na História Teatral e que, portanto, há muito que se estudar sobre ele. Não se pode esquecer que há um constante movimento de afirmação e superação de movimentos artísticos. Por isso, é possível que, com o passar do tempo, o processo colaborativo, atualmente em vias de afirmação e considerado como algo novo e vanguardista, passe a figurar como da tradição teatral. Aliás, o que seria desejável, uma vez que ele pode representar o compartilhamento do ato criador e, conseqüentemente, da autoria da criação, desde que não seja encampado, descaracterizado e colocado a serviço da alienação ao invés de ser um instrumento para a libertação de seus praticantes.

“(…) histórico como nós, o nosso conhecimento do mundo tem historicidade. Ao ser produzido, o conhecimento novo supera outro que antes foi novo e se fez velho e se dispõe a ser ultrapassado por outro amanhã”. (FREIRE, 1996, p.28).

BIBLIOGRAFIA DE REFERÊNCIA:

- ADORNO, Theodor W. **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- _____ **Teoria estética**, São Paulo, Martins Fontes, 1970.
- ABREU, Luís A. Processo colaborativo – relato e reflexões sobre uma experiência criativa in **Cadernos da ELT – Escola Livre de Teatro de Santo André**, no. 0, Santo André: 2003.
- ARENT, Hanna **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- ARENT, Hanna Da Violência in **Revista Religião e Sociedade n. 15/1**.Campinas, 1990.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Nova Cultural,1999.
- _____ **Política**, São Paulo: Martin Claret, 2006
- BAKHTIN, Mikhail **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola **A arte secreta do ator**, Campinas, Hucitec e Editora da Unicamp, 1995
- BENJAMIN, Walter Crítica da Violência: Crítica do Poder in **Revista Religião e Sociedade n. 15/1**.Campinas, 1990.
- BENJAMIN, Walter **Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERGSON, Henry **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BOAL, Augusto **O teatro do oprimido**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- _____ **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BONFFITO, Matteo **O ator compositor**, São Paulo, Perspectiva, 2002

- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- _____ **Diário de Trabalho v. I 1938-1941** Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____ **Diário de Trabalho v. II 1941-1947** Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- BURNIER, Luís O. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas, Editora da Unicamp, 2001.
- CARBONARI, Marília **Teatro épico na América Latina** Dissertação de Mestrado, Programa de Pós Graduação em Integração da América Latina, USP, São Paulo, 2006.
- CARVALHO, Enio **História e formação do ator** São Paulo: Ática, 1989.
- CARVALHO, Flávio A. D. **A pedagogia do espectador**. São Paulo: Hucitec, 2003.
- CHACRA, Sandra **A natureza e o sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- COELHO, Teixeira **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- COURTNEY, Richard. **Jogo, teatro e pensamento**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- FO, Dario **Manual mínimo do ator**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- FERNANDES, Silvia **Grupos Teatrais – Anos 70**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.
- FISCHER, Stela Regina **Processo Colaborativo: Experiências de Companhias Teatrais Brasileiras nos anos 90** Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2003.
- FOUCAULT, Michel **O que é um autor?** Lisboa: Veja, 2006.
- _____ **Microfísica do poder** Rio de Janeiro: Editora Graal, 1979
- _____ **Vigiar e punir** Petrópolis: Vozes, 1977
- FREITAS, Paulo Luís de **Tornar-se ator**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- FREIRE, Paulo **Pedagogia do oprimido** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- _____ **Pedagogia da autonomia** São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- _____ **Ação cultural para a liberdade** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GEIGER, Moris **Problemática da estética e Estética fenomenológica**. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1958.

- GROTOWSKI, Jerzy **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- HEGEL, Georg W. F. Estética: a idéia e o ideal; Estética: o belo artístico e o ideal, in **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- HERNÁNDEZ, Márcia **O corpo em cena**. Dissertação de mestrado, Departamento de metodologia do ensino, Faculdade de Educação/ Unicamp. Campinas, 1994.
- KOUDELA, Ingrid D. **Brecht: um jogo de aprendizagem**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- KOUDELA, Ingrid D. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- LABAN, Rudolf **Dança educativa moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.
- LEDUBINO, Adilson D. **A criação coletiva a partir do jogo: uma possível metodologia de ensino de teatro para crianças**. Iniciação científica FAPESP, Departamento de Metodologia do Ensino, Faculdade de Educação/ Unicamp. Campinas, 2003.
- LOPES, Joana **Pega teatro**. Campinas: Papirus, 1989.
- MAQUIAVEL, Niccoló **O Príncipe**. São Paulo, Atena Editora, 1957.
- MORIN, Edgar **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez/UNESCO, 1999.
- PALLOTINI, Renata **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.
- PAVIS, Patrice **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007
- PEIXOTO, Fernando **Brecht Vida e Obra**. Rio de Janeiro: José Alves Editor/ Paz e Terra, 1974.
- PEIXOTO, Fernando **Teatro em questão**. São Paulo: Hucitec, 1989.
- PESSOA, Fernando **Mensagem**. São Paulo: Martin Claret, 1998.
- REWALD, Rubens **Caos: Dramaturgia**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2005.
- RIZZO, Eraldo P. **Ator e estranhamento – Brecht e Stanislavski, segundo Kusnet**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

ROUBINE, Jean J. **A linguagem da encenação teatral**, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1982

RYNGAERT, Jean-Pierre **Introdução à análise do teatro** São Pulo: Martins Fonte, 1995.

SCHILER, Friedrich. **Cartas sobre a educação estética da humanidade**. São Paulo: Herder, 1963.

SPOLIN, Viola **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____ **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____ **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

FILMOGRAFIA:

DOGVILLE: Drama; França: 2003- Lions Gate Entertainment/ Califórnia Filmes. Direção: Lars von Trier.

MANDERLAY: Drama; França: 2003- Lions Gate Entertainment/ Califórnia Filmes. Direção: Lars von Trier.

QUANTO VALE OU É POR QUILO?: Drama; Brasil: 2005 - Agravo Produções Cinematográficas. Direção: Sérgio Bianchi

1984: Drama/romance/ficção; Inglaterra: 1984 - Direção: Michael Radford

SITES

<http://www.darc.sp.gov.br/>

<http://www.livingtheatre.org>

<http://www.teatroficina.com.br>

<http://www.berliner-ensemble.de/>

<http://escolalivredeteatro.blogspot.com>

<http://www.jornalsarrafo.com.br>

<http://www.companhiadolatao.com.br>

Cia. Bacante de Teatro



Apresenta



DRAMATURGIA COLABORATIVA

PRÓLOGO

ÊXODO

A CONFRARIA DOS RATOS

Algum lugar no meio do caminho e do tempo. Como numa grande romaria, o povo ruma para diante entoando. Sem saber o que os aguarda, apenas resistem ao calor sequiosos de seguir em frente, seguir sonhando, lutando e (sobre) vivendo. Quando a fadiga, porém, os domina e o tempo parece espirar, crêem chegada a hora e encontrado o lugar ideal para plantarem as próprias vidas. Emudece o canto e fundam Miraflores.

Fundador: Vamos! Avante, amigos! Já estamos chegando, força! (Encontra uma flor no seu caminho, a qual ele colhe e guarda dentro de um diário).

Homem 1: Lá na cidade antiga, a da Ratoeira, não se podia mais dormir sossegado. O barulho era infernal! Andar sozinho à noite nem pensar. Quando menos se esperava, um companheiro tombava ao seu lado, preso pelas pernas ou pelo rabo. Eram ais intermináveis. De dia, o sangue coloria as sarjetas e a gente era obrigada a esconder a sujeira em sorrisos forçados. Sorriso só de lábios, porque do queijo escasso os dentes nem se lembram mais. Os que lá ficaram mordem a própria língua pra não perderem o hábito nem se esquecerem de como é que se faz. Conheci um homem que jurava não entender o porquê de sua demissão, de sua desgraça. Quase nem me lembro de sua cara. Só sei que quando escurecia, a gente só via mesmo o seu único dente no meio da boca e o clarão dos olhos assustados.

Velha: Larguei tudo pra trás na esperança de encontrar o meu lugar. Pra quem nada tem, o pouco que vislumbra além já é sonho, é pra frente caminhar. Me disseram que existia um lugar bom pra se viver, pra se morar. Sonhei com ele e vim. Muitos dias caminhei e, quando já não agüentava mais, com toda essa gente, aqui parei. Não adiantava insistir porque os pés já não obedeciam, gostaram da terra e queriam fincar raízes. Num silêncio de alegria, os olhos marejaram e regaram o solo que me escolheu. Havia chegado o dia. O meu dia, junto de tanta gente de abraço ainda virgem. Irmãos de circunstâncias, de tristezas e também de alegria. Larguei tudo pra trás! Cansada de esperar, larguei tudo pra trás e vim. Aqui estou!

Homem 2: Era tanta terra, tanta terra e tanta gente. Os pés descalços e vermelhos nada mais queriam. As mãos cansadas e calejadas quase nada podiam, mas o coração não vacilava. Impelida por voz vibrante, a gente obedecia, erguia a nova cidade, numa união de fazer gosto. E não ficava um irmão parado, fosse velho, homem, mulher, criança ou moço. Todo mundo ajudou sim senhor. E da terra que era pelada, como que brotou, em sete dias, a Cidade de Miraflores. Tem nosso suor aqui, tem nosso sonho aqui, tem vida aqui. Hoje é dia importante: Miraflores faz um mês de fundação. Hoje...

Fundador: Hoje é o dia que marca para sempre nossas vidas. Nós, que saímos daquela terra onde vivíamos enclausurados em nossas próprias casas, tendo a desigualdade e a indiferença imperando em nosso meio. Depois de 40 dias vagando por caminhos incertos, guiados apenas por nossa fé e esperança, finalmente encontramos aqui o solo ideal para fundarmos a nossa tão sonhada comunidade, na qual somos senhores do nosso próprio destino. Nasce agora um rincão justo, igualitário e empreendedor. Em Miraflores, nossos filhos e os filhos dos nossos filhos

crecerão saudáveis e serão educados com amor e respeito. Não nos esqueçamos, amigos, daquilo a que elegemos o pilar de nossa sociedade: O TRABALHO! Ergamos, pois, sua bandeira, visto que ele nos torna nobres, dignos e merecedores da admiração do resto do mundo. E para garanti-lo a todos, é com júbilo que festejamos, no seio de nossa comunidade, a instalação de nossa FÁBRICA!

I QUADRO

A FÁBRICA FELIZ

Unido e irmanado num mesmo propósito, o Homem trabalha para o progresso da Cidade, dominando a natureza em diversos sentidos: aprendeu a controlar o fogo, utilizou-se da água, do vapor, do carvão, da pólvora e do petróleo. No entanto, a maior de todas as descobertas ele fez quando percebeu que poderia utilizar-se do próprio homem, dominando-o e controlando-o. A alegre ilusão de muitos faz a verdadeira felicidade de uns poucos.

(Os três atores perfilados lateralmente cantam).

HINO DO OPERÁRIO FELIZ.

NÓS OPERÁRIOS FIÉIS
EM BUSCA DE NOSSO VALOR
LABORANDO COM FERVOR
ORGULHO, CORAGEM E AMOR!

(4 X) TRABALHA, TRABALHA, TRABALHA!

Fundador: Onde quer que haja um Homem e outro Homem, ou mesmo um terceiro... Aí haverá fraternidade entre eles, ainda que ao mais pobre de visão não seja dado a perceber a justa reciprocidade entre os mesmos.

ATÉ QUANDO O CORPO AGUENTAR
NÃO VAMOS DEIXAR DE LUTAR
É DIREITO E NÃO FAVOR
O HOMEM PODER TRABALHAR

(4 X) TRABALHA, TRABALHA, TRABALHA!

(Concluem a montagem da linha de produção da Fábrica).

Homem 1: Já chega, vamos descansar um pouco!

Mulher: Está certo, mas só um pouco, hein!

Homem 2: É, porque senão cai a produção e a fábrica vai pro buraco.

Mulher: E a gente vai junto. Deus me livre! Acho melhor voltarmos ao trabalho.

Homem 1: Que é isso? Também não é pra tanto. Vê se relaxa um pouco. Alguém trouxe o baralho?

Homem 2: Aqui, mas a gente combinou de jogar só depois do expediente.

Homem 1: Só uma rodada, vamos lá. Já produzimos até demais. Olha quanto excedente há no depósito. Confiem em mim.

Mulher: Vá lá, se o amigo acha certo...

Homem 1: Assim é que se fala! Afinal somos ou não somos camaradas?

Homem 2: É claro, está certo. Toma aí. (Joga o baralho sobre a mesa improvisada).

Mulher: O que vai ser?

Homem 1: Que tal canastra?

Homem 2: Fechado. Valendo?...

Mulher: Eu tenho um cigarro.

Homem 2: Deixa-me ver... Ah, sim aqui está. Uma batata.

Homem 1: E eu... bem, eu só tenho este último pedaço de queijo.

Homem 2: Mas onde é que você conseguiu? Hum, que cheiro!

Mulher: Se alguém te pega com isso, você está acabado.

Homem 1: Isso é só entre a gente, hein? Vamos começar...

Mulher: Eu não vejo a hora de ganhar este queijinho...

Homem 1: Espera lá! Não é o queijo que eu estou apostando. É apenas a posse provisória, ou seja, o direito de cheirá-lo por um tempo.

Homem 2: Tudo bem, já é um belo prêmio.

Homem 1: Quem começa? Você!

Homem 2: Muito bem, então toma essa!

Mulher: Agora sou eu, sou eu! Vamos ver... lá vai!

Homem 1: Desse jeito, os amigos acabam comigo! Passo.

Homem 2: Melhor pra mim. Eis uma bela cartada.

Mulher: Vou ter que comprar... Vamos lá. Muito bem! Irra!

Homem 1: Mas que merda! Preciso esquentar um pouco. Ei, sobrou alguma?

Mulher: Ainda tem um pouco.

Homem 1: Pega lá. Vamos esquentar a garganta.

Homem 2: Assim vamos demorar demais. Vamos logo com isso.

Homem 1: Relaxa, camarada. Vamos, vá pegar. Não precisa ter tanta pressa só porque está ganhando.

Homem 2: Não é isso. O caso é que a produção está parada.

Homem 1: E daí?

Homem 2: E daí que logo vem o Narigudo. Não é justo ficarmos aqui parados...

Mulher: Pronto. Um gole pra cada um.

Homem 1: Ah, que maravilha! Agora sim me sinto aquecido. Vamos jogar.

Homem 2: Esconde isso daí!

Mulher: Tem razão. Não é honesto ficarmos bebendo na hora do trabalho.

Homem 1: Vamos lá, amigos! Vamos jogar que agora sim eu sinto que o vento vai mudar.

Homem 2: Vamos logo!

Homem 1: Calma amigo. Não vá com tanta sede ao pote, hein...

Mulher: Hum, agora essa!

Homem 1: Olha só, não falei. Tome lá!

Homem 2: Ainda tenho alguma coisa na manga...

Mulher: Passo.

Homem 1: Muito bem, que virada!

Homem 2: Acho melhor continuarmos depois. Já paramos por muito tempo.

Homem 1: Que é isso amigo? Agora que o jogo mudou, vai fugir?

Homem 2: Não é nada disso. É que a gente compromete a fábrica.

Mulher: Ele tem razão. Se não continuarmos, logo a outra seção não terá com o que trabalhar.

Homem 1: Ora, vocês aí tão preocupados com a fábrica por quê? Por acaso não souberam do lucro recorde desta semana?

Mulher: Ficou maluco é? Todo mundo sabe que mais um pouco e a fábrica entra no vermelho.

Homem 1: E vocês acreditam?

Homem 2: Pois se é a verdade. Não é à toa que o Narigudo pede maior produção, mais empenho, mais...

Homem 1: Então, como é que se explica o presente que ele deu pra mulher?

Mulher: Ora, ele trabalha muito pra isso.

Homem 1: Trabalha? Pois eu só o vejo mandar. Trabalhar mesmo...

Homem 2: Isso aqui, nesta seção. Não vemos o quanto ele trabalha nas outras.

Homem 1: Claro, e por isso não temos nem o direito de um descanso, de um joguinho?

Mulher: Já temos os nossos quinze minutos de almoço...

Homem 2: E logo vêm as férias.

Homem 1: Pois não souberam que cancelaram as férias? Quem ainda não tirou, dançou. Não tira mais.

Mulher: Mas isso faz sentido. Não é justo tirar férias num momento tão delicado como este.

Homem 2: E depois, quanto mais produção, mais a fábrica cresce. E se a fábrica cresce, nós crescemos juntos.

Homem 1: Oh, claro! A bela participação nos lucros e resultados, não é? Bela enganação!

Homem 2: Pois pra mim já chega. Eu vou voltar ao trabalho.

Homem 1: Espera lá, mas e a nossa aposta?

Mulher: Tem razão. Quem é que vai ficar com os prêmios?

Homem 2: Vamos tirar na carta maior!

Homem 1: Então vamos.

Homem 2: Um três...

Homem 1: Um cinco...

Mulher: Um rei, eu ganhei!

Homem 1: Está certo, pode dar uma cheiradinha!

Mulher: Hum, que delícia.

Homem 2: Agora, vamos voltar ao trabalho.

Homem 1: Eu não entendo como é que vocês podem engolir essas enganações que nos empurram.

Homem 2: É melhor você fechar a boca, camarada!

Homem 1: É só isso que ouvimos, não é mesmo? E já começamos a repetir uns para os outros. Estamos aprendendo direitinho a lição. Talvez você tenha razão e o melhor seja mesmo entrar no jogo.

Homem 2: Silêncio. Aí vem ele. Depressa.

Homem 1: Já chega! Devolve o meu queijo.

Homem 2: Vamos, voltem ao trabalho. Me ajuda aqui!

Mulher: Vamos, depressa.

Homem 1: Se é assim que tem que ser...

Homem 2: Você não vai fazer nada, não?

Homem 1: Claro que vou...

Mulher: Está chegando! Perfilar, perfilar!

Mulher e Homem 2: O Narigudo!

Narigudo: Bom dia, operários felizes.

Homens: Bom dia, senhor!

Narigudo: Estão felizes hoje?

Todos: Sim senhor! Muito felizes!

Narigudo: Ótimo, porque, como vocês sabem, a felicidade de vocês é a da nossa fábrica e vice-versa. E, como eu já ratifiquei inúmeras vezes, nossa fábrica precisa se cuidar para garantir aos senhores o posto que ocupam aqui. Mais um dia de queda e entramos no vermelho...

Mulher: Mas, senhor, é verdade que tivemos lucro recorde esta semana?

Narigudo: Quem disse uma besteira dessas? Por acaso alguém aqui tem acesso aos nossos números? Não fazem a mínima idéia de como os números andam oscilantes, capengas, incertos.

Homem 1: Mas senhor, estão dizendo que nós não vamos ter férias, que a fábrica não tem a mínima consideração conosco.

Narigudo: Um absurdo! Tudo que diz respeito a vocês é de extrema importância para nós. Tanto que minha presença aqui se deve ao anúncio da mais nova medida em nossa fábrica: passaremos a acompanhar de perto, com o mais zeloso interesse, como anda o desempenho de cada um. A princípio, faremos uma avaliação semanal que, posteriormente, passará a ser diária e, finalmente, de hora em hora. Tudo isso faremos com o único objetivo de melhorar o desempenho dos senhores.

Homem 2: Nossa, isso parece muito interessante!

Narigudo: E não é?

Homem 2: Quando é que começa a valer essa nova medida?

Narigudo: Agora mesmo!

Mulher: Hein?

Narigudo: Estou aqui para isso. Esta será a primeira seção a ter a honra de ser avaliada no que diz respeito ao desempenho apresentado. Aviso de antemão que procederei com total justiça, sendo benevolente com quem merece, e implacável com os desviados. Vejamos: hum... quem fez esta?

Homem 2: Esta fui eu senhor! Fui eu!

Narigudo: Está errado! E esta?

Mulher: Esta fui eu senhor!

Narigudo: Está errado! Ah, e esta? Quem fez esta?

Mulher: Ah, esta também fui eu, senhor!

Narigudo: Também está errado! Mas que coisa! E esta?

Homem 2: Esta fui eu, senhor.

Narigudo: Errado, errado, tudo errado! E o senhor, qual fez?

Homem 2: Ele não fez nada senhor!

Mulher: É isso mesmo, não fez nada!

Narigudo: Pra minha sala!

Homem 2: Bem feito! Quem muito fala e nada faz...

Narigudo: Está promovido!

Mulher: Como promovido?

Narigudo: É lógico!

Homem 2: Mas se nós é que trabalhamos? Ele não fez nada!

Narigudo: Exatamente: ele não fez nada... nada de errado!

Mulher: Mas isso não é justo...

Narigudo: Calada! Prestem atenção que vou ensinar pela última vez, hein! Pra frente, pra trás, vira e em cima. Entenderam? Nos vemos semana que vem. Agora: trabalha, trabalha, trabalha!

(Mulher e Homem 2 continuam trabalhando, enquanto são vigiados pelo, agora promovido, Homem 1).

Homem 1: Opa, hora de almoço!

Homem 2: O que? Mas ainda faltam dez minutos!

Homem 1: É que com a promoção, ganhei dez minutos a mais no almoço. Até mais.

Mulher: Mas, como pode?

Homem 2: É a vida, camarada. O Narigudo avisou que seria justo. A decisão dele foi acertada. Afinal a gente fez tudo errado mesmo. O cara não...

Mulher: Ah, mas então é assim? Pois bem, parei. Não vou fazer nada. Nada de nada!

Homem 2: Que é isso? Vai me deixar aqui fazendo tudo sozinho?

Mulher: Pára também. Ora, vamos ser promovidos.

Homem 2: Espera aí. (Parando de trabalhar) A camarada acha isso justo?

Mulher: Isso o que?

Homem 2: Ficar parado enquanto todos os demais trabalham!

Mulher: Ora, o que me importa?!

Homem 2: Como assim? O que importa é que estamos juntos e felizes! A gente ergueu isso aqui junto. A nossa Miraflores está progredindo, as pessoas crescendo!

Mulher: É! Uns às custas de outros, meu camarada!

Homem 2: Que isso? Passamos todos os dias da semana lado a lado, trabalhando dezesseis horas...

Mulher: Pois é, dezesseis horas.

Homem 2: Sempre almoçamos juntos...

Mulher: Em quinze minutos e isso quando tem alguma coisa...

Homem 2: E daí? O importante é sermos felizes! É ver nossos filhos crescendo, termos a nossa terra, o nosso espaço...

Mulher: Acorda, amigo! Tem coisa errada! O espaço que nos concedem é pouco... Você não vê?

Homem 2: Como assim?

Mulher: Ora, a gente se mata aqui, trabalhando dezesseis horas todo dia, comendo em quinze minutos e ainda corre o risco de perder o posto porque está cheio de gente por aí que acharia maravilhoso ter um trabalho desses.

Homem 2: Então! Não podemos reclamar, pois muitos invejam a nossa posição. Quantos não gostariam de estar no nosso lugar, poder trabalhar dezesseis ou mesmo dezoito horas e, no fim do mês, ter o que levar pra família?

Mulher: E o que é que temos pra levar? Semana passada mesmo, lá em casa dividimos a batata que eu ganhei aqui no jogo...

Homem 2: Pois é, e ainda temos o joguinho pra aliviar de vez em quando!

Mulher: Que aliviar o quê? Enquanto a minha filha comia o seu pedaço de batata com prazer, o meu custava a descer porque a imagem de sua família sem nada pra comer me fechava a garganta, como é que isso pode aliviar alguma coisa?

Homem 2: Foi difícil sim, mas jogo é jogo e o importante é que estávamos felizes, não é?

Mulher: Feliz? Impressionante como alguém pode se deixar passar pra trás e ficar feliz com isso. Mesmo tendo olhos somos cegos, verdadeiras toupeiras!

Homem 2: Ei, alto lá! Sem ofensa camarada! Isso já é demais. Com quem pensa que está falando? Olha que eu...

Mulher: Ora, finalmente! Vamos lá, reaja! Faça alguma coisa, mas não fique aí parado.

Homem 2: Eu só não vou fazer nada porque...(Ouve-se a marcha do Narigudo seguido do homem 1) O Narigudo vem vindo aí! Mas que horas são?

Mulher: Isso mesmo, perdemos a hora do almoço!

Homem 2: Então temos de voltar ao trabalho.

Mulher: Também não faz diferença. Você por acaso tem algo pra comer?

Homem 2: Não. Vamos, companheira, ajuda aqui, rápido!

Mulher: Eu não! Eu vou é ser promovida.

Homem 2: Silêncio! O narigudo!

Narigudo: Muito bem, muito bem, muito bem. Bom dia, operários felizes!

Mulher: Bom dia, senhor!

Homem 2: Bom dia, senhor.

Narigudo: Ora, parece que não estão muito felizes... ou é só impressão minha?

Mulher: É apenas impressão, senhor, estamos muito felizes!

Narigudo: Ótimo, porque, como vocês sabem, a felicidade de vocês é a da nossa fábrica e vice-versa. E, como eu já ratifiquei inúmeras vezes, nossa fábrica precisa se cuidar para garantir aos senhores o posto que ocupam aqui. Como combinado, agora, passaremos a avaliações diárias do DPI.

Homem 2: Hein?

Homem 1: Desenvolvimento Produtivo Individual.

Narigudo: Isso mesmo. Quanto maior o DPI, maior o IFC.

Homem 2: Como?

Homem 1: Índice de Felicidade Coletiva.

Narigudo: Isso. E para garantir um IFC alto e constante, precisamos trabalhar cada vez mais e melhor. Este é o nosso segredo e nossa salvação para nunca cairmos no vermelho. Entenderam, meus operários felizes?

Mulher: Claro, senhor!

Narigudo: Muito bem. Então vamos à avaliação do DPI para traçarmos o IFC. Vejamos: quem fez esta?

Homem 2: Fui eu, senhor.

Narigudo: Está errado. Anote aí. E esta, quem fez?

Mulher: Esta foi ele, senhor.

Narigudo: Errado também. Anote, anote aí. E esta?

Mulher: Esta não fui eu, não, senhor.

Homem 2: Esta também fui eu que fiz, senhor.

Narigudo: Muito bem, está errada também. Vamos, não deixe de anotar. Finalmente, quem fez esta?

Mulher: Esta também foi ele, senhor.

Narigudo: Foi você?

Homem 2: Foi sim, senhor. Também está errado?

Narigudo: Está sim, senhor! Errado, errado!

Mulher: Como o senhor pode notar, eu não fiz nada de errado...

Narigudo: Pra minha sala!

Mulher: Agora mesmo, senhor!

Narigudo: A senhora não. Ele!

Homem 2: Eu, senhor?

Narigudo: Você mesmo. Está promovido.

Mulher: Como assim? Ele fez tudo errado, eu não...

Narigudo: Exatamente. A senhora não fez nada.

Mulher: Mas ele fez tudo errado.

Narigudo: Mas pelo menos tentou. Por isso está promovido.

Mulher: Mas, e eu?

Narigudo: A senhora terá o privilégio de ser a única funcionária desta que é a seção mais importante da fábrica. Não se esqueça de que a fábrica toda depende da senhora. Por isso lembre-se: sempre sorrindo e trabalha, trabalha, trabalha. Vamos. Trabalha, trabalha, trabalha. Até amanhã, hein?

Mulher: Isso não é justo. Merda de vida, merda de trabalho! Como é que se pode ser feliz assim? Que felicidade é essa que nos empurram goela abaixo em doses cavalares? O que há de errado comigo? Merda! (chuta uma das cadeiras e começa a berrar) ai, ia, ai, ai, ai, ai!

II QUADRO

O HOSPITAL MODELO

A pior e mais virulenta doença humana não se encontra exatamente no corpo. Ela se infiltra verdadeiramente na alma, inoculando a ignorância que vem sempre acompanhada de sintomas típicos como uma certa moleza e passividade diante do poderoso vírus que o aniquila. Quando o doente se apercebe, geralmente, já é tarde demais.

(Transição com sons de ambulâncias e feridos, a partir do que se monta o Hospital. Uma fila de cadeiras de espera à direita acomoda três pessoas).

Mulher: Ai, ai. O senhor conhece o doutor?

Homem: Não. E a senhora?

Mulher: O que?

Homem: Conhece o doutor?

Mulher: Ah, não, não conheço.

Homem: Sei...

Mulher: É a primeira vez do senhor?

Homem: Como?

Mulher: É a primeira vez que o senhor vai passar pelo médico?

Homem: É.

Mulher: Que coisa, não é?

Homem: Pra senhora ver. Eu estou com 55 anos e até hoje nunca precisei de médico.

Mulher: É a minha primeira vez também.

Homem: É mesmo?

Mulher: É. Eu nunca precisei. Sempre tive uma saúde de ferro.

Homem: De ferro, é...Mas é sempre bom contar com um hospital desses!

Mulher: É verdade. Que horas são?

Homem: Dez minutos para onze horas.

Mulher: Ainda bem. Logo começam a chamar. O doutor já deve estar chegando.

Homem: A senhora o conhece?

Mulher: Esse aí? Não.

Homem: Não este senhor. O doutor. A senhora...

Mulher: Não, não conheço, mas me disseram que ele é muito bom. Minha mãe, inclusive, foi tratada por ele antes de...

Homem: Jura? Ah, eu sinto muito.

Mulher: Não, mas não se podia fazer nada. O médico é muito bom. Já cuidou de todo mundo aqui.

Homem: É, eu só vim porque todos dizem confiar muito nele, então...

(A terceira pessoa dorme sentada e geme enquanto se mexe na cadeira).

Mulher: Coitadinho. O que será que ele tem? Vai ficar com dor na coluna. E eu vou te contar uma coisa: não existe nada pior do que dor na coluna. Eu mesma estou com uma dorzinha aqui que me tortura.

Homem: É mesmo? Mas sabe que olhando, ninguém percebe.

Mulher: Pois é, falando ninguém acredita.

Homem: Também aqui nesta cidade todos têm aparência saudável, não é?

Mulher: Que horas são, por favor?

Homem: Onze em ponto.

Mulher: Então, já vão começar a chamar. Que número é o do senhor?

Homem: É... 255.

Mulher: Ah, o meu é...

Enfermeira: Atenção, senhores pacientes do Hospital Modelo. Queiram, por favor, se dirigirem à sala de triagem para consultas com o doutor conforme os números chamados. Paciente número 254.

Mulher: Ah, sou eu.

Enfermeira: Paciente número 255.

Homem: Bem, vamos lá.

Enfermeira: E paciente número 256.

Mulher: Bom dia. 254 e 255.

Enfermeira: E o paciente 256? Bem, vamos preencher a ficha de vocês, depois eu chamo novamente. Até porque o doutor ainda não chegou.

Homem: Sim senhora.

Enfermeira: Vamos lá: Idade?

Homem: 55anos.

Mulher: 43 anos e cinco meses.

Enfermeira: Algum problema de saúde?

Homem: Como?

Enfermeira: Alguma doença? Toma algum medicamento? Enfim, o que o senhor tem?

Homem: Ah, sim claro. Eu ainda não sei o que eu tenho.

Enfermeira: Sei. Sempre a mesma coisa. E a senhora?

Mulher: Eu estou com uma dor nas costas...

Enfermeira: Entendo. Só um minuto, por favor. Paciente 256. Paciente 256, dirija-se à sala de triagem para consulta com o doutor. Paciente 256. Que coisa. Será que desistiu?

Mulher: Enfermeira, tem um senhor dormindo lá na fila de espera.

Homem: E o doutor?

Enfermeira: Ainda não chegou.

Mulher: Será que não é ele o 256?

Enfermeira: Eu vou verificar. Enquanto isso, vocês terminem de preencher a ficha, por favor.

Mulher: Educada essa enfermeira.

Homem: É sim.

Enfermeira: Puta que o pariu! Não acredito. De novo? Dormindo outra vez, Doutor? Acorda! Vamos!

Doutor: Ahm, o quê? O que foi?

Enfermeira: Já está na hora, doutor. Tem paciente esperando pelo senhor.

Doutor: Ah, sim, claro. Então vamos, me ajude aqui.

Enfermeira: Claro, doutor. Vamos lá. Isso, assim. Pronto.

Mulher: É ele o 256?

Enfermeira: Não.

Homem: Então deve ser o 253.

Mulher: Tudo bem, é justo que ele passe na frente. Já é velhinho...

Enfermeira: Ele é o doutor! Vamos lá, quem é o primeiro?

Mulher: Pode atender o senhor aqui primeiro.

Homem: De maneira nenhuma. A senhora está com dor e, além do mais, o seu número vem antes do meu.

Enfermeira: Muito bem, vamos os dois. O senhor aguarda na maca enquanto o doutor atende a senhora aqui. Onde é mesmo a dor?

Mulher: Nas costas...

Enfermeira: (Dando-lhe um tapa nas costas) Aqui?

Mulher: Ai!

Doutor: Oh, mas vamos entrando, minha filhinha.

Mulher: Tudo bem, doutor?

Doutor: Comigo tudo. Agora vamos ver com você.

Homem: E comigo também.

Doutor: O senhor fique sentado aí e mantenha silêncio. É preciso muita concentração pra isso aqui.

Homem: Claro doutor.

Doutor: Ulalá!

Mulher: O que aconteceu com a sua mão, doutor?

Doutor: Nada demais. Apenas um AVC.

Homem: O que?

Doutor: Já pedi para manter silêncio, meu senhor.

Homem: Claro Doutor.

Doutor: Sente-se aqui, minha filha.

Enfermeira: Quer ajuda, doutor?

Doutor: Não, senhora. Pode aguardar ali. Agora, vamos examiná-la: abra a boca, ponha a língua pra fora, isso. Agora, deixe-me ver os olhos. Ahm! Vamos aferir a pressão...

Homem: O senhor não precisa do aparelho?

Doutor: Não. Eu tenho anos de experiência. Enfermeira, venha aqui. Vamos aferir a pressão. Você faz a pressão.

Enfermeira: Mas não temos o aparelho, doutor.

Doutor: Ah, não temos?

Enfermeira: Da última vez que usamos, o paciente...

Doutor: Não faz mal, use as mãos mesmo.

Enfermeira: Claro doutor.

(Os dois examinam a mulher diante do homem perplexo com o que vê).

Doutor: Ahm, vamos ver...

Homem: Mas doutor...

Doutor: Silêncio. Hum, ahm, oh. Tudo bem, 13 por 9.

Mulher: Isso é bom, doutor?

Doutor: Ainda não sei. Mas o que é que a senhora tem mesmo?

Mulher: Dor nas costas.

Doutor: Ah, bem que eu desconfiei. Coloque as mãos na cama e posicione o corpo 90° em relação ao solo.

Mulher: Como?

Enfermeira: Assim, minha filha.

Mulher: Ai, minhas costas.

Doutor: Ulalá. Hum. Ulalá. Minha nossa! Enfermeira, venha cá. O que me diz?

Enfermeira: Ulalá!

Doutor: Foi o que eu pensei: precisamos fazer um PCU.

Homem: PCU?

Enfermeira: Procedimento Cirúrgico de Urgência.

Mulher: Hoje?

Doutor: Isso, agora.

Mulher: Mas o senhor é bom mesmo, hein?

Homem: Mas, doutor, o senhor acha mesmo necessário?

Doutor: Acha que eu faria algo que não fosse estritamente necessário?

Homem: Doutor, é que ela parece perfeitamente saudável...

Doutor: Eu já pedi para o senhor manter silêncio.

Homem: Mas doutor, é que...

Doutor: Enfermeira, por favor, imobilize o paciente, pois ele parece muito ansioso e isso está me deixando nervoso.

Enfermeira: Claro doutor.

Doutor: Agora, traga os instrumentos para o PCU desta mocinha. Vamos lá, deite-se e procure se acalmar.

Mulher: Ah, eu estou calma. Doutor, vai demorar muito? É que eu ainda preciso pegar a minha filha no jardim de infância.

Doutor: Não, não. É coisa rápida. Vamos apenas realizar uma secção oblíqua na parte terminal da coluna vertebral, rompendo os ligamentos do cóccix. Em seguida, passaremos à cauterização dos vasos sanguíneos a fim de garantir uma boa cicatrização.

Mulher: E o que, exatamente, significa isso?

Enfermeira: Vamos amputar o seu rabo.

Homem: Amputar?

Mulher: O senhor ficou maluco?

Homem: O senhor não pode fazer uma coisa dessas.

Doutor: Não discutam comigo. Há sessenta anos que eu cuido de todos. Antes mesmo de deixarmos aquele lugar e até hoje nunca ninguém morreu nas minhas mãos...

Mulher: Não é verdade! Ai, ai, a minha mãe...

Doutor: Acalme-se, filhinha. Eu sei o que eu estou fazendo. Vamos, o instrumento cirúrgico.

Enfermeira: Doutor, eu esqueci de lavar da última vez que foi usado, tem problema?

Doutor: Não, nenhum. Afinal, é o mesmo procedimento. (Coloca a perna sobre a paciente e inicia o PCU).

Mulher: Ai, ai, doutor. Pára pelo amor de Deus.

Homem: O que o senhor está fazendo?

Doutor: Enfermeira, lembre ao paciente que este é um lugar de silêncio.

Mulher: Ai, ai, está doendo doutor!

Doutor: Silêncio! (Os dois param de gritar. A mulher desacordada e o homem amordaçado pela enfermeira) A paciente se acalmou. Ah, é outra coisa trabalhar com silêncio.

Enfermeira: Doutor!

Doutor: Só um minuto...

Enfermeira: Doutor!

Doutor: Já estou terminando.

Enfermeira: Doutor, é que...

Doutor: Pronto, me ajuda a sair daqui. O que você queria mesmo?

Enfermeira: Acho que aconteceu de novo.

Doutor: O que?

(levanta a cabeça da paciente).

Doutor: Ulalá...

Enfermeira: Falei! Eu avisei.

Doutor: É! Limpa tudo aqui e quando estiver pronto me chama que vou fazer um lanchinho.

Enfermeira: (Cobre a paciente com um lençol. Enquanto isso, o paciente, desesperado, foge da sala) Próximo!

III QUADRO

JARDIM DE INFÂNCIA

REGANDO AS SEMENTES DE MIRAFLORES

Entre cantigas de roda e brincadeiras infantis os pequenos de Miraflores descobrem muita coisa: a eles não é permitido sonhar, o que lhes resta é só erguer as mãos para poder falar sempre seguindo as regrinhas. Desde muito cedo, é preciso aprender a estar de acordo ou sofrer as conseqüências por contrariar aquilo que “seu mestre” mandar.

(O sinal da escola anuncia a transição. Dois alunos entram e, como quem põe ordem no cenário, brincam de carrinho com os elementos empilhados. Finalizando a brincadeira, eles recolocam o cenário no mesmo lugar da cena anterior. Neste momento, percebem que há alguém deitada na mesa da professora).

Albino: Olha, tem alguém ali!

Puxa: Vê quem é!

Albino: Eu não. Vê você!

(Puxa descobre a cabeça da aluna).

Puxa: Olha !!!

Albino: Quem é?

Puxa: É ela. Será que ela dormiu aqui?

Albino: Parece que sim!

(Acordam-na).

Albino: Você dormiu aqui?

Aluna: Eu dormi

Puxa: E por que?

Aluna: Porque minha mãe não veio me buscar, ela falou que ia ao médico, depois vinha me buscar, mas não veio e eu fiquei aqui sozinha...

Albino: Sozinha? Que coragem!

Aluna: Mas eu fiquei com muito medo.

Puxa: Será que a sua mãe morreu?

Albino: Pára com isso! Não sabe que mãe não morre? Só viaja ou sai pra comprar queijo...

Puxa: E não volta nunca mais!

Aluna: Eu quero a minha mãe...

Puxa: Hoje já é amanhã, sua mãe não vem agora, porque já está na hora da escola.

Albino: É verdade. Vamos, levanta daí que logo a professora vai chegar.

(Entra a professora).

Professora: Bom dia, meus anjinhos!!!

Alunos: Bom dia, professora!!!

(Aluno Puxa dá um abraço na professora e pega uma cadeira pra ela sentar).

Professora: Hoje tenho uma atividade especial pra vocês: é continuação da lição de casa. Lembram-se da lição? O que foi mesmo que eu pedi? Vamos lá, quero ver o que os meus anjinhos sonham!

Ator/ Puxa: Uma vez, quando eu era criança, a professora pediu pra gente desenhar o nosso sonho. Eu fiz uma vaca. Que é isso, menino? Disse a professora: Vaca verde não existe. E faz o chão que é pra ela não voar! Aí sim que eu, não por birra, não por nada. Mas, aí sim que eu deixei o chão de lado e me agarrei com força nas tetas da minha vaquinha, do meu sonho. O que eu queria mesmo era voar. (*Pedir para o ator completar ou fazer um depoimento pessoal*)

Professora: Tragam a lição de casa aqui, até a minha mesa, que eu já vou corrigir.

Puxa: Professora, eu acho que a senhora não vai poder fazer isso.

Professora: O que foi que nós já combinamos? Quando quiser dirigir a palavra a mim, erga a mãozinha. Não se esqueça da nossa regrinha. E por que é que eu não vou poder corrigir a lição?

Puxa: Porque tem gente que não fez.

Professora: Vai me dizer que foi você?

Puxa: Eu não professora, é ela (apontando para a aluna), ela não foi nem pra casa dela, dormiu aqui.

Professora: Como dormiu aqui? O que aconteceu, meu amorzinho?

Aluna: É que a minha mãe não veio me buscar.

Professora: Como assim? Sua mãe não veio te buscar?

Aluna: Eu não sei o que aconteceu. Ela disse que ia ao médico e que depois vinha me buscar, mas ela não veio e eu fiquei aqui sozinha... (coloca a ponta do rabo na boca).

Professora: Oh! Sozinha e abandonada, não é? Não precisa ter medo. Essas coisas acontecem. Muitas crianças são jogadas na lata de lixo, em lagoas, mas não foi isso que a mamãe fez com você. Ela te deixou aqui, na escolinha e...Tira esse rabo da boca, você não sabe que ficar chupando o rabo ele cai? Sua mãe nunca te falou isso? (aluna começa a chorar). Não, não precisa chorar. Imagino que, como você não foi pra sua casa, também não fez a lição, não é mesmo? Educação vem de casa. Venha pra frente! Aqui no meio! Isso, assim, meu amorzinho!

(Aluna coloca o rabo novamente na boca)

Professora: Vejam esse exemplo! (Apontando para a aluna). Olhem bem para ela e vejam como é que vocês não devem ser. Ela é um aborto do mundo, um estorvo, a maçã podre da cestinha. E tira esse rabo da boca! Mas devemos culpá-la por isso? Sim?! Não?! Pobrezinha, coitadinha! O

destino quis que ela nos servisse de exemplo. Ela é o melhor exemplo do fracasso, tanto pessoal, quanto familiar. (Aluno Albino ergue a mão). Logo se vê, pela irresponsabilidade da mãe, a que família ela pertence.

Professora: Pode falar Albino.

Albino: Professora, ela não tem culpa! Se a mãe dela não veio buscar deve ter tido algum motivo...Como ela ia fazer a lição de casa aqui na escola?

Professora: Ela não tem culpa. Muito bem Albino! Vejamos o sentido e as implicações de sua afirmação: “Culpa: substantivo feminino; Falta voluntária contra a lei ou a moral; ato repreensível ou criminoso; desleixo; causa de um mal ou dano; delito; crime; pecado; responsabilidade. Do Latim *culpa*.” E então o que têm a me dizer agora?

Aluna: Eu não entendi.

Professora: A ignorância não exime ninguém da sua culpa. Nós não havíamos combinado que a lição de casa seria entregue hoje?

Puxa: Sim, professora.

Professora: Logo, ela cometeu uma falta voluntária contra a nossa lei, a nossa regrinha.

Albino: Mas, professora, a senhora sempre diz que lição de casa tem que ser feita em casa. Isso também é uma regrinha!

Professora: Albino, você não ergueu a mãozinha para falar!

Albino: Desculpa, professora.

Professora: Não desculpo não! Vou desconsiderar o que você disse para aprender a respeitar a nossa regrinha.

Albino: Mas prof...

Professora: Chega Albino. É para o seu próprio bem que estou sendo dura com você agora. Não ergueu a mão na hora certa, perdeu o direito à palavra. Vou separar vocês dois. Ela tem sido uma má influência para você.

Puxa: Eu não sou amigo dela

Aluna: É sim, ele brincou comigo ontem!

Professora: Você fique quieta! Você não tem o direito de falar! (Aluna começa a chorar). Pára com isso, você acha bonito ser assim? Um dia vocês ainda vão me agradecer.

Puxa: Professora, a senhora não vai ver a minha lição?

Professora: Ah, claro que vou. Afinal é preciso valorizar os bons, os que fazem a história andar e não perder tempo com os que emperram tudo. (Olhando para o desenho). Parabéns, o seu futuro será brilhante, isso é de família. Deixe-me ver o seu Albino.

Albino: Ta bonito professora?

Professora: Bonito? Isso é lição de casa que se apresente? É isso que dá andar com essa daí. (Aponta a aluna) Olha o futuro que você quer! Eu pedi pra vocês desenharem o que vocês sonham em ser no futuro e você sonha em ser isso? Olha o que eu faço com seu sonho (Rasga o sonho do Albino). Com isso você não chega a lugar nenhum!

Ator/Albino: Quando a gente é criança, não consegue entender direito o mundo, nem explicar o sonho. Parece que tudo é tão simples. O mais importante não é se o sonho vai se tornar realidade. O importante é sonhar. Faz de conta que o mundo é bom, faz de conta que não existem gatos maus e as praças são feitas de deliciosos queijos. Faz de conta que eu sou o maior...o maior...já sei! Faz de conta que eu sou o maior...(Pedir para o ator completar ou fazer um depoimento pessoal)

Professora: Chega! Não podemos permitir que alguns percalços barrem o nosso caminho, não é mesmo? Agora, me digam uma coisa: vocês acham justo que a cigarra, que passou o verão inteiro

só na cantoria, possa comer da comida que a formiga produziu quando chegar o inverno? (Os três levantam a mão para responder) Você não Albino. Você, pode responder.

Puxa: Não, professora. Porque se a formiga trabalhou sozinha, a comida é dela.

Professora: Muito bem! E se a formiga trabalhou, é justo que ela possa comer, dar continuidade à vida quando o inverno chegar? (Os três levantam a mão) Vocês não. Você, pode responder.

Puxa: Sim, professora. Se ela trabalhou...

Professora: Muito bem! Então vocês concordam que quem não fez A não pode fazer B. E que aquele que não passa pela primeira etapa não está apto a realizar a segunda. Vocês concordam? (Somente o Albino ergue a mão. A professora assente com a cabeça que ele responda).

Albino: Não!

Professora: Resposta errada Albino. Não me decepcione! Você, minha querida, concorda comigo?

Aluna: Sim, professora, mas só que...

Professora: O importante é que você entendeu e está de acordo. Vocês terão de concordar também que, como ele foi o único que realizou a lição de casa de maneira adequada (Apontando para o aluno Puxa), só ele poderá ter a oportunidade de dar continuidade a ela. Isso lhes parece justo?

Aluna: Parece, mas...

Professora: Muito bem! E se lhes parece justo é o que vamos fazer. Assim eu não estarei violentando o direito de vocês, não é mesmo? Longe de mim uma postura dessa. E, já que estamos todos de acordo, você vai colocar em prática o seu sonho e seus amiguinhos irão te ajudar.

Aluna: Nós vamos poder ajudar?

Professora: Claro que vão. Sempre se pode ser útil para alguma coisa.

Albino: E o que é que a gente vai fazer?

Professora: Calma! Primeiro vocês devem se lembrar de que todos são importantes. Alguns nascem para mandar e outros pra obedecer. Agora, pegue seu trabalhinho e coloque em prática!

Puxa: Eu vou ser rei! Eu vou ser rei! (O aluno coloca a toalha da professora como capa, uma coroa e sobe na mesa).

Puxa: Muito bem súditos! Farão tudo que seu rei mandar?

Albino e Aluna: Faremos todos!

Puxa: Então, pulem 03 vezes com o pé direito, segurando a ponta do nariz.

Professora: Mas, o que é isso? Isso é coisa que se mande?

Puxa: Desculpa, professora. Então, você! (apontando para a aluna) Vire-se para o Albino, coloque a língua pra fora e dê 04 passos. (aluna faz como mandado) Agora, lambe a orelha dele!

Aluna: Mas, a orelha dele está suja!

Puxa: Lambe, estou mandando!

Aluna: Eu não vou lambe!

Puxa: Olha a insubordinação!

Professora: Insubordinação: “substantivo feminino. Falta de subordinação; desobediência; indisciplina; rebelião”. Na época dos reis, há muito tempo atrás, os insubordinados eram passíveis de punições que iam desde castigos leves, como terem as unhas arrancadas com um alicate sem anestesia, até as pesadas, que consistiam em terem a calda cortada e sangrar até a morte.

Puxa: Lambe! O seu rei que está mandando!

(aluna faz cara de nojo e lambe, a professora dá muitas risadas).

Puxa: Agora você Albino, pegue o rabo dela!

Professora: Isso, agora está melhorando.

Puxa: Morda a ponta do rabo!

Albino: Mas, vai doer!

Puxa: Isso mesmo, morde!

Albino: Não. Eu não vou morder. Você é um rei de mentirinha. Isso é só teatro.

Puxa: Ah, não vai me obedecer? Então você! Pegue o rabo dele e morda com toda a força.

Aluna: Eu? Mas ele não merece.

Puxa: Olha a insubordinação! O seu rei que está mandando!

Aluna: (Pega o rabo do amigo. Exita. Vê os olhos dele marejarem junto com os seus) Desculpa. (Morde. O Albino solta um grito abafado).

Professora: (se diverte com a situação) Bom, muito bom! Ah, que pena. Já está na hora do intervalo.

Puxa: Calma, professora! Eu ainda não terminei. O Albino se rebelou e precisa ser punido. Professora, venha aqui.

Professora: Ahn?

Puxa: Cospe aí no chão!

Professora: Como?

Puxa: Eu mandei a senhora cuspir aí no chão. Vamos!

(A professora, contrariada, obedece para satisfazer a própria curiosidade).

Puxa: Isso! Agora Albino, sopra até secar.

Professora: Alguns alunos sempre nos surpreendem.

Puxa: Vamos Albino, abaixe mais.

Professora: Força Albino! Vamos ao intervalo, meu reizinho? Hoje tem Queijinho Cremoso!

Puxa: Mas e ela?

Professora: Ela pode arrumar toda a bagunça da sala.

Puxa: Você ouviu?

Atriz/ Aluna: Quando eu era criança ... *(Pedir para a atriz completar ou fazer um depoimento pessoal).*

IV QUADRO

CASA DE PAPEL COM TETO DE VIDRO EM NOME DO PAI, DA MÃE E DA FILHA.

Quando as dificuldades da vida ganham dimensões insuportáveis, torna-se difícil distinguir o verdadeiro inimigo. Com a vista embaçada, joga-se a culpa em quem está mais perto. Assim, diminuem as chances de errar. Doce ilusão.

(A transição é feita com a Aluna arrumando a sala. Põe um dos cubos bem diante do Albino que ainda se esforça para secar o cuspe da professora. A Aluna troca de roupa, passando a ser a Mulher/Mãe e vai até o Albino dar-lhe um tapa na testa. Nisso convenciona-se que acabou de ligar o Rádio).

Mulher: Porcaria de rádio! Vamos, pega! Fala alguma coisa!

Rádio: Começa agora mais um programa “Encontro Matutino”. Apresentando: Eu! O seu companheiro de todas as manhãs, trazendo sempre o melhor conteúdo. Bom dia, muito bom dia

meus queridos e minhas queridas ouvintes de Miraflores! E antes de darmos início às notícias do dia, vamos a mais um momento REFLEXÃO, ajudando você, dona de casa, a cuidar melhor dos filhos e do marido por meio da REFLEXÃO! Um oferecimento do seu Queijinho Cremoso!

SE VOCÊ É BONITO E INTELIGENTE!
SE VOCÊ É CAPAZ E PERSISTENTE!
SE VOCÊ QUER SER O TAL,
SE VOCÊ QUER SER FAMOSO,
BASTA SE ALIMENTAR COM O
QUEIJINHO CREMOSO!

Rádio: Queijinho Cremoso! O mais gostoso! Peça pra mamãe e pro papai agora mesmo! Queijinho Cremoso oferece: Momento Reflexão!

(Música Instrumental AVE MARIA)

Senhor,

Ainda que eu aperte os meus ouvidos e reclame quando o despertador soa estridente, rompendo o silêncio da manhã, obrigado! Pois eu posso ouvir.

Mulher: É, eu posso ouvir.

Rádio: Ainda que seja difícil e torturante, estando no melhor do sono, levantar da cama, obrigado! Pois eu tenho a força de me levantar.

Mulher: É, eu tenho a força...

Rádio: Ainda que a primeira hora do meu dia seja sempre estressante...

Mulher: A primeira, a segunda, a vigésima...

Rádio: ...quando as meias estão perdidas, o café da manhã queimado, a paciência esgotada e minha filha berrando...

Filha: (De costas) Manhê!

Rádio: Obrigado! Pois há muitos que estão sós.

Filha: Manhê!

Mulher: É, eu não estou.

Rádio: Ainda que nossa mesa do café da manhã nunca se pareça com os anúncios em revistas e a ração fique cada vez mais escassa, obrigado! Pois muitos passam fome.

Mulher: É, ainda temos algumas sobras.

Rádio: Ainda que eu murmure e lamente meu destino a cada dia e deseje que minhas condições não sejam tão modestas, obrigado! Pois muitos já estão mortos.

Mulher: É, eu ainda estou viva!

Rádio: Todos os dias, seja grato pelo o que você é e pelo o que você tem. Não se esqueça nunca de agradecer...

Filha: Manhê! Cadê as porcarias das minhas meias?

Mulher: Arrr!

Rádio: Sempre!

Mulher: Obrigada! Estão atrás da geladeira, filhinha?

Rádio: Este foi mais um momento Reflexão, num oferecimento de Queijinho Cremoso! O mais gostoso! (A mulher desliga o rádio)

Mulher: Bom dia querido! Dormiu bem?

Marido: Hum. (Faz-se silêncio. Enquanto o marido veste a roupa da fábrica, a mulher põe o café na mesa).

Mulher: O café já está pronto, acabei de passar. (Apenas um olhar do marido e a mulher entende que deve servir-lhe).

Marido: (Cuspindo o café) Você ficou maluca, mulher? Cadê o açúcar desse café?

Mulher: Usei a última colher ontem. Acabou.

Marido: Era só isso que faltava!

Mulher: Se fosse só isso estava bom. O armário está quase vazio e as contas estão vencendo.

Marido: Mas o que foi que você fez com o dinheiro do mês?

Mulher: Comprei um pouquinho de comida, e paguei as contas...

Marido: Então!

Mulher: ...do mês retrasado.

Marido: Está certo. Mas, olha: você precisa dar um jeito.

Mulher: Eu vou tentar economizar mais esse mês. A gente precisa mesmo cortar gastos.

Marido: Isso mulher! (Toma o café com dificuldade. Enquanto isso, a filha vem e torna a ligar o rádio).

Rádio:

SE VOCÊ É BONITO E INTELIGENTE!

SE VOCÊ É CAPAZ E PERSISTENTE!

SE VOCÊ QUER SER O TAL,

SE VOCÊ QUER SER FAMOSO,

BASTA SE ALIMENTAR COM O

QUEIJINHO CREMOSO!

Rádio: Queijinho Cremoso! O mais gostoso! Peça pra mamãe e pro papai agora mesmo!

Filha: Manhê, compra o Queijinho Cremoso pra mim!

Mulher: Ai, filha, não inventa! Você não precisa de queijinho cremoso nenhum.

Filha: Claro que sim. Eu quero ser bonita e inteligente.

Mulher: Você já é.

Filha: Mas eu quero ser capaz e persistente!

Mulher: Isso você já é até demais.

Filha: Mas eu quero ser famosa...

Mulher: Chega, filha!

Filha: Pai, compra o queijinho cremoso pra mim?

Mulher: Depois a gente vê isso, filha.

Filha: Depois não. Eu quero agora!

Mulher: Agora não dá. Não vê que o seu pai está tomando café?

Filha: Mas eu estou com fome agora. Compra pai...

Marido: O papai compra...

Mulher: Mas, a gente não ia cortar gastos?

Marido: A gente corta de outro lugar, mulher. Vai deixar a menina com vontade?

Mulher: Está certo. Mas, olha: você precisa arranjar mais dinheiro.

Marido: Eu vou resolver isso. Hoje é dia do Narigudo acertar o pagamento. E eu preciso mesmo trabalhar mais. Tchau.

Mulher: Tchau.

Filha: Tchau, pai.

Rádio: E dentro de alguns instantes você confere as principais notícias da sua querida Miraflores: O Índice de Felicidade Coletiva tem aumentado gradativamente e de maneira constante. Por isso, sorria! A taxa de mortalidade infantil caiu drasticamente, graças à diminuição da subnutrição e da fome. Comemore! Daqui há pouquinho voltaremos com os números completos do desenvolvimento de nossa comunidade. Não saiam daí!

(O pai caminha em círculo, em volta da cena. No sentido contrário, o rádio faz o mesmo marcando a passagem do tempo. Enquanto isso, a filha questiona a mãe).

Filha: Manhê, por que é que a barriga da gente ronca assim, que nem se tivesse um bicho dentro?

Mulher: Não é bicho não, minha filha. É outra coisa...

Filha: Manhê, por que é que essa outra coisa dá um vazio aqui por dentro que nem se fosse dor?

Mulher: Não é dor não, minha filha. É outra coisa. É saudade.

Filha: Manhê, e saudade encolhe?

Mulher: Encolhe o que menina?

Filha: É que o meu pai vai ficando assim tão pequenininho que os meus olhos nem enxergam mais. Vai ficando tudo embaçado, misturado, assim que nem meus pensamentos. Isso é saudade também, ou é outra coisa?

Mulher: Não é saudade não, minha filha. É outra coisa...

(O marido passa por trás das araras e logo surge do outro lado já com o “pagamento” nas mãos)

Marido: (Enquanto corre, fazendo o caminho de volta pra casa) Deixa só a mulher ver isso. Mulher! Mulher!

Mulher: O que foi? Mas, o que foi que aconteceu?

Marido: Recebi. E ainda com aumento.

Mulher: Que maravilha! Então, me dá aqui homem.

Marido: (Dando as bolotas pra mulher) Notou que também cheguei mais cedo hoje?

Mulher: Mas o que significa isso homem?

Marido: Que o Narigudo me dispensou três minutos antes da hora. Aí eu economizei mais dois porque eu vim correndo pra casa.

Mulher: Mas cadê o dinheiro, homem?

Marido: Agora a Fábrica vai pagar é em ração. Diz que todo lugar vai aceitar. É a nova moeda de troca.

Mulher: Mas que negócio é esse? E o aumento?

Marido: Três bolotas. Eu vim calculando no caminho: cada bolota vale dois dinheiros.

Mulher: Pois eu não gostei nada disso. Pagamento em ração! Por que isso agora?

Marido: O Narigudo disse que é por motivos extremamente necessários. E também teve que fazer alguns cortes. Até dispensou alguns camaradas...

Mulher: Isso é um absurdo! Sempre a mesma coisa! Você se mata trabalhando naquela fábrica. É capaz de dar a vida pelo crescimento da fábrica e eles vêm com cortes? E ainda resolvem pagar com bolotas?!

Marido: Xiiiiu! Se alguém ouve você reclamando desse jeito, nós estamos ferrados. Sem fábrica, sem emprego, sem nada. Já pensou?

Mulher: Nós já estamos sem nada.

Marido: Nossa filha sem ter o que comer? Vamos viver do que?

Mulher: E a gente tem de concordar com tudo?

Marido: O melhor que a gente faz é ficar calado.

Mulher: Se isso é o melhor...mas, e se não aceitarem as bolotas? Vamos comer o que?

Marido: Em último caso, a gente come o meu salário.

Filha: Pai, o senhor chegou! Manhê, eu quero o queijinho cremoso que vocês prometeram!

Pai: Claro, filha. A sua mãe vai agora mesmo comprar o queijinho cremoso pra você.

Filha: Oba! Agora eu vou ser famosa!

Mãe: E se não aceitarem?

Marido: Insiste, dá um jeito.

Mulher: Está certo. Mas, olha...a gente precisa mesmo é dar um jeito nessa nossa vida. (Todos congelam enquanto o rádio fala).

Rádio: E voltamos agora com os números completos do desenvolvimento galopante de nossa querida Miraflores: A indústria cresce, a oferta de emprego aumenta e a taxa de desemprego, conseqüentemente, diminui. Os salários têm aumento real nunca antes sonhados. Os cidadãos vivem mais e melhor. As expectativas são muito maiores. Miraflores floresce e, em seu solo, as famílias são felizes. A liberdade de opinião impera e o futuro promete! É preciso trabalhar, é preciso sonhar, é preciso...

Mulher, marido e filha: Dar um jeito nessa nossa vida.

Rádio: E agora, vamos aos nossos reclames!

(Enquanto cantam, a mulher “entra” no mercado e vai encontrando placas – “só aceitamos dinheiro”, “não aceitamos bolotas”, “queijinho cremoso: D\$5 (dinheiros)”- que se lhe afiguram como obstáculos e empecilhos).

RECLAME, FALE AGORA OU SE CALE PARA SEMPRE.

VAMOS LÁ, GENTE BOA,

CHEGOU A HORA DE MOSTRAR O QUE É QUE SENTE.

RECLAME, FALE AGORA OU SILÊNCIO ETERNAMENTE.

PENSE, FALE, BERRE,

OU ACEITE DE BOM GRADO O FARDO QUE TE DEREM.

RECLAME, FALE AGORA OU SE CALE PARA SEMPRE.

VAMOS LÁ, GENTE BOA,

MUDAR DE VIDA ANTES QUE VOCÊ SE FERRE.

RECLAME, FALE AGORA OU SILÊNCIO ETERNAMENTE.

RECLAME!

(Ao fim da música, forma-se uma fila de clientes ao final da qual se encontra a Mulher).

Rádio: A senhora gostaria de reclamar do que? Fale agora!

Cega: Eu não reclamo de nada, não. Está tudo tão bom. Se reclamar, a gente acaba... acaba sendo... injusta, não é?

Rádio: Muito bem! Assim é que fala quem enxerga longe! E o senhor, vai reclamar do que?

Velho: O que é isso? Eu não vou reclamar de nada não! Se a gente reclamar acaba mor... mordendo a própria mão que alimenta a gente. Não pode, não é?

Rádio: Poder, pode. O senhor é quem sabe. Reclame, fale agora ou xiii! E a senhora também não tem do que reclamar!

Mulher: Pra falar a verdade, tenho sim senhor! Já cansei desse negócio. Todo mundo acha a mesma coisa, mas ninguém tem coragem de abrir a boca, de arriscar o pescoço. Pois eu vou falar!

Rádio: Congelamos essa imagem para que você possa presenciar com detalhe como se inicia a destruição de um sonho. Aproveitamos para deixar bem claro que a responsabilidade pelas idéias a serem veiculadas a seguir é única e exclusivamente de seus idealizadores, ou seja, dela! Nosso programa não força ninguém a reclamar. Nosso único compromisso é com a transparência, a ética e a liberdade de expressão de modo totalmente imparcial. Segundo a previsão do tempo, trovoadas e nuvens negras anunciam grandes mudanças na atmosfera desta peça!

Mulher: Eu vou reclamar sim! O meu marido trabalha feito louco pra ganhar uma miséria. E agora resolveram pagar com bolotas que ninguém aceita. O que é que a gente vai comer? E olha o preço desse queijinho. É um absurdo! Isso é um assalto!

(A Mulher congela. Começa uma correria com as pessoas gritando e chamando a polícia. Nessa correria, o cenário é modificado para a “cadeia”. Dois policiais colocam o uniforme de presidiária na Mulher, ainda estática, e anunciam a prisão).

Policiais: A senhora está presa em nome da lei! (voltam a congelar)

Rádio: E uma última notícia: depois de muitos dias tranquilos, a segurança de Miraflores teve a paz abalada por uma terrível ocorrência. Foi presa esta tarde uma perigosa assaltante de queijos. A mulher foi detida no exato momento em que anunciava o assalto. Além do queijo, prova cabal do furto, a mulher portava uma boa quantia de bolotas, certamente o pagamento de um de nossos trabalhadores honestos e felizes. Mesmo resistindo à prisão, a criminosa foi vencida e trancafiada no lugar que merece. Se você que está me ouvindo é o dono das bolotas entre em contato. Reclame, que a justiça será feita!

Policiais: Vamos, vagabunda! Agora vai aprender uma coisa! (Jogam-na dentro de uma das celas. Logo em seguida, a outra atriz entra na cela vizinha passando a representar a presidiária mais velha de casa. Silêncio).

V QUADRO

LIBERDADE CONFISCADA

REAÇÃO EM CADEIA

Onde o fato de andar ereto, possuir massa encefálica e polegar opositor não o difere em nada de um rato. Aqui, tem de se dançar direitinho para não dançar.

(Som de goteira. A Mulher, encurralada a um canto, tenta se abster do incomodo provocado pelo som e pelo odor que infesta o lugar).

Mulher: Me tirem daqui! Me deixem sair! Que lugar é esse?

Rata: Cadeia ou, como eles preferem, Centro de Reabilitação Comportamental Coerciva. Primeiro dia nos aposentos do CRCC?

Mulher: É...

Rata: Que é que tu aprontou?

Mulher: Nada... Pra dizer a verdade, eu não faço idéia do porquê me prenderam aqui.

Rata: Isso é mal. Se tu não sabe, eles vão falar o que quiserem...

Mulher: Que barulho é esse? E esse cheiro?!

Rata: Desencana. Logo tu acostuma com a porra dessa goteira. E o cheiro é só o tempo apodrecendo a carceragem, se encarregando de dar sumiço nos indesejáveis da história.

Mulher: E você fala isso assim? Com essa naturalidade?

Rata: E daí? Tu também é uma indesejável pra eles. Agora, tu ta na merda, faz parte da podridão.

Mulher: Na história, como na natureza, a podridão é a fonte da vida, da mudança.

Rata: Mudar pra quê? Aqui ta muito melhor do que lá fora. Pelo menos aqui, se você dançar no tempo certo eles não te arrastam e ainda dão um queijinho todo dia.

Mulher: Dançar no tempo certo?

Rata: Não esquenta. Quando derem o sinal é só seguir a mestre aqui e fazer tudo igualzinho. Gostei da tua fuça. Ce ta bem no meu conceito.

(Ouve-se um apito e logo entra o Carcereiro empurrando, num carrinho, o Senhor Diretor. Este é uma figura bizarra que, para ouvir, faz uso de um funil).

Carcereiro: O Senhor Diretor!

Diretor: Atenção! Ao meu sinal... Ho!

(A Rata corre pra fora da cela. A mulher a imita, como orientada. Param de frente uma para a outra e sem que a mulher espere, leva um enorme tapa na cara. Sem pensar, ela revida, o que é visto apenas como uma imitação, cumprimento da recomendação. Ambas voltam para as celas).

Diretor: Muito bem! Agora, prestem atenção, suas vermezinhas! Vocês estão aqui para serem...serem...

Carcereiro: Reabilitadas, senhor.

Diretor: Como, carcereiro?

Carcereiro: Elas estão aqui para serem reabi...

Diretor: Exatamente. Reabilitadas! E fico feliz em ver que temos uma nova hóspede e que a pequena já está dançando quase direitinho. Isso é um sinal de que será fácil colocá-la no devido lugar. Como Diretor deste Centro, sou obrigado a mover todos os esforços para que vocês saiam daqui mudadas, marcadas e dispostas a levarem nova vida no seio de nossa querida Miraflores! O fato de terem errado uma vez não significa que poderão errar novamente. Nós estamos aqui para garantir que isso não aconteça. Utilizaremos todos os recursos para obtermos sucesso! Agora, o nosso Carcereiro cuidará para que tenham uma boa estadia aqui. (Joga o pedaço de queijo para a Rata e faz sinal para que o Carcereiro vá saindo).

Rata: Senhor, não está esquecendo de nada?

Carcereiro: Senhor...(Mostra ao superior a Rata que ainda o encara).

Diretor: Disse alguma coisa?

Rata: Acho que o senhor se esqueceu de...

Diretor: Ah, claro. Tem razão...(Tira mais um pedaço de queijo do bolso, olha para a Mulher e joga o queijo num lugar que ela não alcança) Da próxima vez bata mais forte na cara dessa daí! Vamos. (O Carcereiro conduz o carrinho para fora de cena. Leva um tempo para voltar).

Mulher: Desculpa pelo tapa. Foi sem pensar...

Rata: Eu sei. Puro reflexo. Só que da próxima vez faça direito: bata mais forte!

Mulher: Mais? Você quase me virou do avesso!

Rata: Foi mal. Mas, da próxima vez, já sabe. Pelo menos a gente não apanha à toa.

Mulher: Como agora... (Passando a mão no próprio rosto).

Rata: É, olha aí o desperdício. (Partindo o seu queijo) Toma aí. Come. Vem cá. (Faz carinho no rosto da companheira. Nisso chega o Carcereiro).

Carcereiro: Ei, o que é isso aí, hein?

Rata, Mulher e Carcereiro: Quando os corações congelam a ponto de ignorar um irmão, a degradação humana chega ao limite. Um simples gesto de afeto, afeta em cheio a frieza e desperta o ódio dos “Senhores” como se o amor os ofendesse, subvertesse a ordem e fosse capaz de mudar alguma coisa.

Mulher: Será?

Carcereiro: Aqui não é permitido esse tipo de comportamento, não. Está ouvindo? Faz parte do programa. Vou fazer vistas grossas dessa vez, mas que isso não se repita, ouviram?

Mulher: Mas a gente não fez nada de mais.

Carcereiro: Quem decide isso sou eu, ou, o que seria pior para vocês, o Senhor Diretor. Acontece que um comportamento como esse vai amolecendo criaturas que acabam por se tornar tão ingênuas a ponto de confiarem nos outros. Ouça o que estou dizendo: Não confie tanto nas pessoas. Agora...(Aproxima-se do queijo, pega-o e, rindo, entrega à mulher). Recolher! Vamos, é

hora de fechar os olhos! Afinal eu também mereço o meu descanso. (Senta-se num dos cubos e dorme).

Mulher: Ei, você está dormindo?

Rata: Não. O que é que foi?

Mulher: A gente precisa fazer alguma coisa.

Rata: É mesmo? Ainda não desencanou, coleguinha?

Mulher: Você conhece algum lugar que a gente pudesse falar com calma, reunir as outras e...

Rata: Ei, no que é que tu tá pensando? Vê se sossega e dorme aí.

Mulher: Não dá. Não é justo a gente ficar aqui presa sem dever nada. Você mesma, por que está aqui?

Rata: Por nada.

Mulher: Então. Como pode um negócio desse? A gente tem que tentar alguma coisa.

Rata: Olha, coleguinha, você não ouviu o que o “Carça” falou? Não devia confiar tanto assim na minha pessoa.

Mulher: Mas eu confio. Sei que você tem consideração, que não vai delatar...

Rata: Tá certo. Faz o seguinte: amanhã a gente arruma os esquemas pra tal reunião. Mas, olha, já sabe...(Dormem).

Diretor: (Surgindo sobre um dos cubos, num plano mais alto) Atenção, vermezinhas nojentas! Hora de acordar! Quero ver como anda progredindo a reabilitação comportamental de vocês. Muito bem. Ao meu sinal... Ho!

(As duas correm para fora da cela e a cena se repete como da primeira vez, porém, a Mulher não tem coragem de bater na companheira).

Rata: Bate, vamos. Bate bem forte!

Diretor: Mas o que significa isso?

Rata: Bate!

Mulher: Não consigo.

Diretor: Não consegue entender que é para o bem dela?

Mulher: Como pode ser em benefício dela se em mim causa a maior angústia?

Diretor: Vai desobedecer uma recomendação minha?

Mulher: Vou.

Diretor: Não ouvi. O que foi que ela disse?

Carcereiro: Ela não vai bater, senhor!

Diretor: Pois bem...

(Começa a descer e o Carcereiro, imediatamente, posiciona-se com o carrinho para conduzir o Diretor até o centro da cena).

Diretor: Muito bem, vamos ver o que a pequena está pensando. Carcereiro, dê um banho nessa Rata velha. Quem sabe refrescamos a idéia da novata.

(O Carcereiro pega a Rata pelo pescoço e a conduz diante do “tanque”. De joelhos, ela é submersa na água. Ao fundo, na rotunda, é projetada a imagem de dentro do tanque).

Carcereiro: Ah, muito obrigado Senhor Diretor.

Mulher: Por favor, não faça isso! Eu posso...

Carcereiro: Não perca seu tempo. “Prefiro sempre um trivial variado. Eu não me escravizo a desejos sensuais, salvo o de ter os prisioneiros a meus pés, dominados. De vocês quero apenas os gemidos. Isso é que dá prazer”!

Diretor: Olhe bem para isso! Compreende, agora, como o cumprimento da ordem seria em benefício da sua companheira? Viu no que deu seu sentimentozinho?

Mulher: Causar um mal menor redundaria mesmo em benefício frente a um mal maior? Valeria a pena?

Diretor: Já chega. Acho que ela entendeu a lição. Tome o seu queijo, ratazana. Bela refeição hoje, não? Queijo e água! Há, há, há, há, há! Quanto a você, vamos ver se faz as coisas direito da próxima vez, ouviu? Vamos!

Mulher: Senhor Diretor! E o meu queijo?

Diretor: O que foi?

Mulher: O meu queijo....

Diretor: Ah, claro, tome coisa. (Faz a mesma coisa que na cena anterior). Vamos. (O Carcereiro conduz o Diretor para fora de cena).

Rata: Filho da puta! Ele adora fazer isso.

Mulher: Olha, me desculpe, mas não tive coragem.

Rata: Tudo bem, às vezes a gente pensa e aí o reflexo não funciona.

Mulher: Eu não queria te causar sofrimento.

Rata: Eu estou acostumada. Você nunca ouviu falar que a gente se acostuma com tudo. A gente é foda, mesmo.

Mulher: Mas não devia. Como alguém pode se acostumar com tortura? Eu não agüento mais ficar aqui.

Rata: Que isso, mas faz só dez dias que tu ta impedida.

Mulher: Dez? Já faz tudo isso?

Rata: Viu só como não é tão ruim assim? Tu nem se deu conta. Aqui a gente mata o tempo.

Mulher: E ele a gente. O que é que o meu marido deve estar pensando? Será que ele está cuidando direito da nossa filha?

Rata: Então tu tem um macho e uma cria te esperando lá fora, é?

Mulher: Tenho. Mas nem sei se eles estão mesmo me esperando. A coisa estava tão feia quando eu vim parar aqui. Maldita hora em que eu fui reclamar!

Rata: Do que é que tu ta falando?

Mulher: É que eu vim parar aqui porque...Um queijinho cremoso estava custando 5 dinheiros. A minha filha estava com vontade. Aí eu não agüentei...

Rata: Sei, tu afanou o queijinho.

Mulher: Não! Eu só reclamei do preço. Disse que aquilo era um absurdo, um assalto.

Rata: Ih, aí foi pior então. Reclamar?

Mulher: Mas disseram que eu podia!

Rata: Disseram...

Mulher: Sabe, acho que a gente não pode mesmo confiar nos outros.

Rata: Que isso? Assim tu ofende a minha pessoa aqui.

Mulher: Tem razão. Estou falando besteira. Me desculpe, outra vez.

Carcereiro: Então meninas, tudo certinho por aqui? Que foi, o gato comeu a língua de vocês?

Rata: Não seu "Carça". Ta tudo certinho sim.

Carcereiro: Olha, aquilo que aconteceu aqui agora há pouco. Não levem a mal não. Não é nada pessoal. Faz parte do programa de reabilitação de vocês, algo... como eu poderia dizer? Algo natural aqui dentro, entendem?

Mulher: Como natural? Eu é que fui a culpada. Eu é que devia ir pro banho.

Carcereiro: São os segredos do nosso programa: "Se você castiga só os culpáveis, só os culpáveis vão ter medo, e o poder sem medo é como um pulmão sem ar", entendem?

Rata: Claro que a gente entende. Não fica grilado não.

Carcereiro: E olha, não precisa ficar com medo do Senhor Diretor não. Ele é meio esquisito, grosseiro, mas raramente é violento. O que vocês viram é só um traço normal da sua personalidade que tende um pouco para um quadro psicológico sádico psicopata, entendem? Mas, no fundo, ele é uma boa pessoa. (Vendo o queijo) Não falei? Olha só. Notaram que ele nunca vai embora sem deixar o queijo de cada um? Toma aí, pode comer que está limpinho.

Mulher: Obrigada, senhor.

Carcereiro: Agora, hora de recolher. Vamos todos descansar que tivemos um dia cheio hoje. Meninas eu estou de olho. (Sai)

Mulher: Ei, você conseguiu o lugar pra reunião?

Rata: Consegui. O esquema tá todo armado. Vai ser lá no pavilhão 9.

Mulher: No 9? Mas lá não é o pavilhão dos machos?

Rata: É. Fica tranqüila. Lá tem um camarada firmeza. Ele vai se ligar nesse seu lance também. É o velho Fundador.

Mulher: Tudo bem. A gente já pode ir?

Rata: Pode. Toma aqui. (Entrega uma lanterna). É o seguinte: tu vai por um lado e eu vou pelo outro. Depois de passar os canos, vai ter um cara esperando na porta do pavilhão. Tu dá o seu queijo pra ele e tá liberada. Eu chego logo.

Mulher: Está bem. Então vamos.

Rata: Ah, não estranha, viu? Boa sorte.

Mulher: Pra você também.

(As luzes apagam e faz-se uma movimentação apenas com as luzes das lanternas. Passam por dentro dos cubos, mudando-os de lugar. Logo a Mulher encontra-se na porta onde avista o “cobrador”).

Mulher: Ei, seu Cobrador. Está aqui o meu pedágio. Posso passar?

Carcereiro: Deixa-me ver...

Mulher: (Assustada) Senhor Carcereiro, por favor...

Rata: E aí coleguinha? Achou fácil?

Mulher: Caímos numa cilada, foge você!

Rata: Que isso? Tudo firmeza Seu “Carça”?

Carcereiro: Firmeza. Cadê o pedágio?

Rata: Tá aqui.

Mulher: Ele sabia de tudo?

Rata: Claro. Faz parte do programa. Vamos entrando.

Mulher: O senhor não vai colocar a gente lá dentro?

Carcereiro: Não. Nesse ninho eu não entro. Agora é por sua conta. É só encontrar a toca do Cabeça.

Rata: Sossegado! Vamos nessa.

(O Carcereiro sai).

EPÍLOGO

O FIM É UM RECOMEÇO

Os oprimidos vão à luta. O prêmio da revolta não é a cabeça do diretor. Esta é mera consequência. O importante é estar pronto para recomeçar e, não apenas sonhar, mas agir.

(As duas “entram” na toca e logo, com a ajuda das lanternas avistam o Cabeça. As luzes do teatro vão crescendo).

Cabeça: Chega Rata. Recebi seu recado. Essa daí é a figura?

Rata: Essa mesma Cabeça. Gente boa!

Mulher: Oi, Seu Cabeça. Obrigada por ajudar.

Cabeça: Eu to curioso pra sacar qual é o lance, mas quem vai ajudar mesmo é o Velho Fundador.

Mulher: E onde ele está?

Cabeça: Calma, ele já ta chegando. Logo o Velho ta estourando aí.

Mulher: Mas a gente não tem muito tempo.

Rata: Calma coleguinha. (Ouve-se um barulho)

Mulher: Silêncio. Alguém seguiu a gente.

Fundador: Desculpem-me pelo atraso. Já não sou mais o mesmo e esses corredores estão atulhados de merda.

Cabeça: Não falei? Ta em casa Velho.

Fundador: Então, essa é a jovem?

Mulher: Sim, sou eu. Olha não temos tempo a perder, logo vai amanhecer e a gente tem que fazer alguma coisa. Não podemos mais ficar parados, esperando a morte chegar. Não podemos mais aceitar as torturas que nos são impostas.

Cabeça: E vamos fazer o que? Esse povo já não tem mais coragem pra nada. Já se acostumou a aceitar tudo quietinho. Vai arriscar fazer alguma coisa por eles? Vai! Experimenta! Quando você for pega, vão é virar as costas, vão fingir que não te conhecem.

Mulher: Isso não. Eu sei que alguns ainda podem lutar ao nosso lado.

Cabeça: Você não pode contar com esse povo não. É acomodado. Pior: é covarde.

Mulher: Não é covardia não, é medo!

Cabeça: E o medo é justificativa pra ficar parado, sem mexer o rabo esperando que a situação mude como que por milagre?

Mulher: O medo paralisa. Somente quando se chega ao extremo da degradação é que se pode mover. Mover ou morrer. É por isso que precisamos fazer alguma coisa. Alguém precisa tomar a iniciativa. Não é possível continuar assim.

Rata: Coleguinha, acontece que não é só aqui que ta ruim não. Miraflores inteira ta bichada.

Mulher: Motivo maior ainda pra gente fazer alguma coisa. Eu tenho certeza que não foi com isso que nossos avós sonharam quando vieram pra cá fundar essa cidade. A minha avó largou tudo pra trás na esperança de encontrar aqui o seu lugar. Disseram a ela que havia um lugar bom pra se viver, pra se morar. Ela sonhou com ele e veio.

Fundador: E não ficou um irmão parado, fosse velho, homem, mulher, criança ou moço. Todo mundo ajudou sim senhor. E da terra que era pelada como que brotou em sete dias a Cidade de Miraflores. Ah, minha jovem... Hoje é dia importante! É dia de renovação. Você está certa. Não foi com isso que nós sonhamos quando fundamos Miraflores. O que queríamos era um rincão justo, igualitário e empreendedor, mas o nosso sonho acabou. Miraflores foi infestada...

Mulher: Mas a gente ainda pode fazer alguma coisa.

Rata: Fazer o que, coleguinha?

Mulher: Vamos salvar Miraflores.

Cabeça: Isso já era, pequena. Esse jardim já apodreceu.

Fundador: Infelizmente ele tem razão.

Cabeça: Viu? Até o Velho que fundou isso aqui desencanou.

Mulher: Então a gente funda uma outra Miraflores, nova, do outro lado da fronteira! O senhor não pode desistir!

Fundador: A única coisa que me resta, minha jovem, é a memória dos bons tempos dessa Miraflores, das boas histórias vividas aqui.

Mulher: Pois é em nome dessa história também que precisamos fazer alguma coisa, não podemos perder as nossas memórias. Temos que lutar.

Fundador: Você me emociona, menina. Você tem toda a razão.

Mulher: Ouviram? Então vamos!

Fundador: Vão vocês. Eu já não tenho muito mais no que ajudar e desejo mesmo adormecer aqui onde eu sonhei. Guarde isso com você. (Entrega à mulher um diário, dentro do qual está a rosa que ele colheira quando chegou a Miraflores).

Rata: Então amanhã a gente planeja o movimento?

Mulher: Amanhã não! Tem que ser agora. Quando soar o sinal a gente ataca.

Cabeça: Então vamos.

Mulher: Vamos amigos!

Fundador: Vai nascer novo dia.

(Escurece. Podem-se ver apenas as luzes das lanternas. Enquanto isso, o Velho declama).

Fundador: Na Cidade de Miraflores,
A terra se mostra seca,
As flores murcham ao vento
E os olhos não regam mais.

Dos jardins de Miraflores,
Pedras é que se colhem,
E o sonho de liberdade,
Se faz cinza aos que ficarem.

(Soa o sinal. Barulho de quebra-quebra seguidos de gritos do Diretor. Quando a luz volta, os fugitivos têm nas mãos a cabeça decepada do Diretor. Cantam. Durante o primeiro refrão reúnem os “cubos” para a partida.).

MIRAR NÃO NOS BASTA
AS FLORES NO JARDIM
O QUE BUSCAMOS
AQUI NÃO ESTAVA

NÃO PRECISAMOS FICAR
VAMOS EMBORA
FAÇAMOS NÓS
A NOSSA PRÓPRIA HISTÓRIA.

REFRÃO: VOCALISE EM Ô OU INSTRUMENTAL.

MIRAR NÃO NOS BASTA
AS FLORES NO JARDIM
O QUE BUSCAMOS
AQUI NÃO ESTAVA

NÃO PRECISAMOS FICAR
VAMOS EMBORA
FAÇAMOS NÓS
A NOSSA PRÓPRIA HISTÓRIA.

FIM