

Melissa dos Santos Lopes

Ver Além da Máscara

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes.

Orientação: Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida

Co-orientação: Profa. Dra. Sara Pereira Lopes

Este exemplar é a redação final da *dissertação defendida pela Sra. Melissa dos Santos Lopes* e aprovada pela Comissão Julgadora em 30/08/2006.



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Orientadora

Campinas – 2006

CHAMADA: _____
T/UNICAMP L881v
EX. _____
MBO BCCL 74030
OC 16.145-07
D X
EÇO 11.10.0
TA 3-9-07
3-ID _____

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

L881v Lopes, Melissa dos Santos.
Ver além da máscara. / Melissa dos Santos Lopes. –
Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Verônica Fabrini Machado de Almeida.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Commedia dell'Arte. 2. Personagem. I. Almeida,
Verônica Fabrini Machado de. II. Universidade Estadual de
Campinas.Instituto de Artes. III. Título.

(1f/ia)

Título em inglês: "Look beyond the mask"

Palavras-chave em inglês (Keywords): Commedia dell'Arte - Character

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Prof. Dr^a Verônica Fabrini Machado de Almeida

Prof. Dr. Renato Ferracini

Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus

Prof. Dr. Sandro Tonso

Prof. Dr^a Elizabeth Zimmerman de Andrade

Data da defesa: 30 de Agosto de 2006

Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela
Mestranda **Melissa dos Santos Lopes** - RA 981812, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de **MESTRE EM ARTES**, apresentada perante a Banca Examinadora:



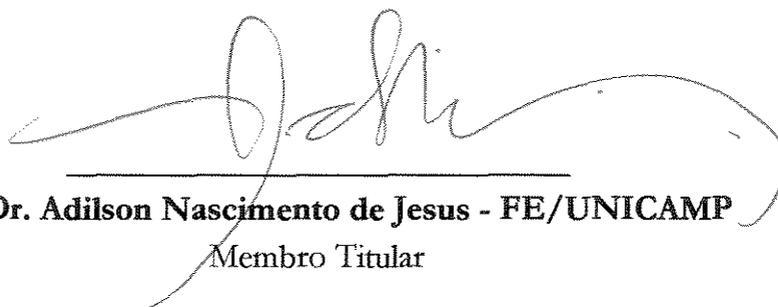
Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida - IA/UNICAMP

Presidente/Orientadora



Prof. Dr. Renato Ferracini - IA/UNICAMP

Membro Titular



Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus - FE/UNICAMP

Membro Titular

981812

***Ao meu avô Jonas, pelo incentivo às primeiras leituras.
À minha mãe Nazaré e ao meu pai Mauro, pelas oportunidades e
principalmente pelo amor.
In memoriam do amigo, José Luís Dentini***

Agradecimentos

À minha orientadora, mestra, amiga e anjo da guarda, Verônica Fabrini, por ter acreditado em mim e neste trabalho.

Ao meu co-orientador Esio Magalhães, meu mestre e grande parceiro, pela generosidade e pela confiança.

Às companheiras e amigas do Grupo Matula Teatro: Alice Possani, Carolina Romano e Laura Argento, pelo recomeço da empreitada com força total e os sonhos compartilhados.

Aos ex-companheiros de Grupo Matula Teatro: Adriana Resende, Eduardo Okamoto, Fabiana Fonseca e Paula Arruda, pelo que construímos juntos e pela amizade.

Ao LUME, por tudo, por tudo, por tudo. SEMPRE!

À Tiche Vianna, com quem aprendo todos os dias, mas principalmente por ter me apresentado à máscara e com ela suas infinitas possibilidades.

À professora Suzi Frankl Sperber pela atenção e pelas dicas sempre bem-vindas.

À Lara Rodrigues, por apontar os caminhos de nossa essência.

Aos integrantes do Projeto Arte e Exclusão Social: Sandro Tonso, Isis Madi, Gislaine, Diego Baffi, Daniel Chiozzini e Vanessa Silva.

Aos Amigos da Casa São Francisco de Assis e em especial ao Grupo Pé no Chão, com que aprendi muito.

Aos integrantes do MST de Querência do Norte e Mogi- Mirim pela carinhosa acolhida.

Ao Teatro –Escola Célia Helena, onde o sonho despertou-se em realidade.

Ao Tio Odair por ter apresentado o teatro quando eu ainda sonhava em ser uma grande jogadora de vôlei.

Aos amigos do Arnica Teatro, turma de 98, do departamento de Artes Cênicas, da UNICAMP.

Aos funcionários e professores do Departamento de Artes Cênicas, em especial aos professores Márcio Tadeu, Sara Lopes, Helô Cardoso e Isa Kopellman pelas oportunidades dadas.

Aos alunos do DAC, turmas 2001 e 2002 com quem pude trocar experiências.

Aos amigos da Boa Companhia, pelo aprendizado e bom humor sempre.

Aos novos parceiros do Barracão Teatro: Aldiane Dala Costa, Darko Magalhães, Gabriel Bodstein e Rogério Lopes.

Ao Teatro de Tábuas.

Aos alunos, funcionários e diretores do Colégio Integral de Paulínia.

Às amigas Ana Caldas, Adriana Arantes, Daniela Cordeiro, Lidiane Lobo, Naiane Beck, Patrícia Pacagnan, Priscila Lavorato, Sandra Pestana, Sandra Puliezi, Simone Aranha e Viviane Pacagnan.

As amigas dos encontros femininos, pelas inspirações.

Aos amigos Antônio Orlando Neto, Carlos Gomes, Daniel Salvi, Fábio Hirano, Hudson Marcelo, Leonel Carneiro, Luís Henrique, Rafael Lumar, Robson Hadershepek e Rodrigo "Salvi".

Ao Davi, Rafael, Miguel e à Carolina por tornarem minha vida mais alegre.

À minha família de São Caetano do Sul.

À família Cardoso.

À minha família de Goioerê.

À minha família de Mirandópolis.

Aos meus pais amados.

Ao meu irmão, Rodrigo.

Ao meu namorado André pelo incentivo, pelo amor, pelo carinho e romantismo.

À FAPESP- Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo que financiou toda essa pesquisa.

***“O saber se aprende com os mestres, mas
a sabedoria,
só com o cotidiano da vida”.***
Cora Coralina

Resumo

A presente dissertação busca rastrear um processo de criação em Artes Cênicas que tem como ponto de partida a conjugação entre ação comunitária e criação cênica. Baseia-se na análise do personagem *peão boiadeiro*, criado por meio da prática em mimesis corpórea, a partir da observação de moradores de rua da cidade de Campinas/SP e da personagem *Nina*, criada a partir da observação de mulheres em assentamentos rurais. Neste sentido, essa investigação prática/teórica tem como foco o estudo dos limites entre personagem e tipo, apoiando-se na *Commedia dell'Arte* e na *Mimesis Corpórea*. Já como proposta, essa dissertação procura apontar a importante colaboração entre teatro e ação comunitária, tanto do ponto de vista da investigação da linguagem cênica, quanto da atuação do artista cênico junto à sociedade.

Palavras-chave: Mimesis Corpórea, *Commedia dell'Arte*, personagem, tipos sociais, trabalho comunitário.

Abstract

This work seeks to trace a creation process in the Scenic Arts which has as leaving point the interaction between community action and scenic creation. The study was based in the analysis of the character *peão boiadero*, created through the practice in *mimesis corpórea*, observing homeless of the city of Campinas as well as observing *Nina*, a character created based on the behaviour of women landless which have been settled in rural areas. Therefore, this practice/theoretical investigation focuses the study of the limits between character and type, basing itself in the *Commedia dell'Arte* and in the *Mimesis Corpórea*. Already as a proposal, this work searches to point out the important collaboration obtained by the interaction of theater and community action may it be in the point of view of the scenic language, may it be result of the scenic artist's action on the society.

Key words: *Mimesis Corpórea*, *Commedia dell'Arte* , social types, character, community work.

Sumário

Sumário	xvi
Introdução- Começemos do início: A origem	1
Minha mãe achava estudo.....	2
A primeira vez que eu vi	3
A busca do sentido	4
Capítulo 1-O projeto <i>Arte e Exclusão Social</i> entra em Ação	9
1.1 O trabalho comunitário	9
1.2. A investigação estética.....	13
1.2.1 <i>Vizinhos do Fundo</i> – Do repertório à seleção do material para construção de personagem.....	15
1.2.2.O olhar da direção sobre o repertório	16
1.2.3. A seleção do material	18
CAPÍTULO 2 – O Homem do Campo e o Desenraizamento	25
2.1. O que é preciso para se tornar um peão boiadeiro: “As ferraduras”	25
2.1.1. Registro do material.....	26
2.1.2. A Mimesis Corpórea	28
2.1.3.A codificação e/ ou interiorização do material	31
2.2 “A cela”.....	33
2.2.1 A Gênese.....	34
2.2.2 O Jogo	36
2.3 A “montaria”	40
2.4 Agora só resta dizer: “Segura, peão!”	59
Capítulo 3. – A mulher do campo e a Inclusão em mim.	75
3.3. O feminino e o campo	75
3.3.1 Criação do espetáculo “Gosto de Terra.....	84
3.3.2. A pesquisa de Campo realizada no Assentamento Horto do Vergel de Mogi-Mirim/SP	88
3.3.3 Querência- De volta ao lugar de origem!	92
4. Considerações Finais	97
5.Bibliografia	99
Referências Bibliográficas:	103
6. Anexos	105

Introdução- Começemos do início: A origem

“Vou descobrir o que me faz sentir, eu caçador de mim”.
Milton Nascimento

Melissa dos Santos Lopes, nascida em 29 de maio de 1978, na maternidade “São Lucas”, localizada na cidade de Goioerê, noroeste do Paraná.

“Gororê? Goierê? Gororerê? Guerê? Como é que chama mesmo a sua cidade?” GOIOERÊ, da língua –tupi, que significa “Águas Claras”. Mas, só nasci, nunca morei. Boa parte da família ainda mora lá: avô, avó, tios, tias, primos, madrinha, amigos.

Lá, longas férias e coração apertado quando me lembro da farofa de banana e do pudim com gosto de fumaça, durante as brincadeiras de casinha, com Viviane e Patrícia, no quintal da madrinha.

Goioerê, cidade plana, dois edifícios. Quando eu vim ao mundo, a cidade tinha 76.000 habitantes; hoje, apenas 27.000. Motivo? Êxodo rural. No final da década de 70, as plantações de café sofreram com as queimadas e a cultura de algodão foi destruída por uma praga conhecida, na época, como “bicudo”. Por este motivo, muita gente desistiu da cidade e partiu em busca de novos empregos e uma vida melhor nas grandes cidades. Vida “melhor”? Desenraizada. *Desenraizamento*, palavra que será muito abordada ao longo deste trabalho.

Goioerê. A primeira vez que andei de avião foi lá, num famoso “teco-teco”. Minha cidade é verde, onde mora gente simples e vista de cima é possível até reconhecer a casa do vovô, casa de madeira, com goiabeira e o caramanchão coberto por primaveras, local da disputa pela rede de balanço, motivo de tantas discussões familiares, e que hoje, infelizmente não existe mais: virou garagem, coisas da modernidade. Lembranças, *memória*: “o que a memória ama fica eterno” (PRADO: 2003, p.101).

Esta idéia tem me fascinado ao longo do percurso desta pesquisa, pois em toda a minha criação ela está presente, ainda que muitas vezes inconscientemente.

A verdade, caro leitor, é que esta é apenas uma introdução, embora você possa até desconfiar que se trate de uma declaração de amor. Acho bem provável, porque é justamente o “amor” que tem me guiado nesta trajetória. O amor pelas pessoas e pelos lugares, esses muitas vezes não tão lindos como a minha cidade natal, mas ao contrário, sujos e tristes. Refiro-me aqui, ao meu contato com os moradores de rua de Campinas, contato esse que se estendeu por cinco anos.

Foram cinco anos, mas não só de tristeza, também de alegria, poesia, música e teatro. Uma experiência que quando a recordo, não consigo sequer conter as lágrimas diante do computador.

Quem diria que alguém que deu início à sua carreira acadêmica fosse aprender tanto com esses novos amigos. O aprendizado não se limita aos conhecimentos da vida, o que já seria de muito bom grado. Mas, representa um mergulho em mim mesma, nas minhas *raízes-desenraizadas*, na minha *memória*, no meu olhar sobre a *exclusão social* e a inclusão através de mim e em mim.¹

‘Ensinarmento

Minha mãe achava estudo

A coisa mais fina do mundo.

Não é.

A coisa mais fina do mundo é o sentimento.

Aquele dia de noite, o pai fazendo serão,

ela falou comigo:

‘coitado, até essa hora no serviço pesado’.

Arrumou pão e café, deixou tacho no fogo com água quente.

Não me falou em amor.

Essa palavra de luxo “. (PRADO: 2003 p.118)”.

¹ Optei por manter grifadas e em formato itálico, as palavras-chaves, que são os “alicerces” deste trabalho.

Mais uma vez me sirvo das doces palavras de Adélia Prado, pois quando penso no meu começo, penso ser este um recomeço, me ver de outras formas, em outras pessoas e me ver nos outros, através de seus olhares, esses muitas vezes desconfiados, admirados, surpresos e porque não dizer encantados.

A primeira vez que eu vi

Faço teatro desde os 13 anos. Comecei na escola, motivada por um professor de educação artística, a princípio por divertimento. E não é que peguei gosto, resolvi levar a sério, comecei a fazer teatro em escola profissional! A cada semestre, uma apresentação, sempre num palco, com luzes, cenário, figurino, camarim. Ainda sem muito sentido: era apenas prazeroso entrar em cena e fazer uma nova personagem!

Prestei vestibular; aí o negócio ficou sério, uma profissão! No primeiro ano, a pergunta que não quer calar: “Por que você quer fazer teatro?” Respondo: “Não sei. Porque gosto”. Para falar a verdade, esta resposta me incomodava, pois me parecia superficial demais.

Para minha sorte, no final do segundo ano de graduação, veio a descoberta, da maneira que tinha que ser, durante uma apresentação e para minha surpresa, através do olhar.

A primeira vez que eu vi o *público* foi durante uma “Mascarada”², realizada num bairro de periferia de Barão Geraldo³, chamado Real Parque 2. Esta apresentação aconteceu durante uma festa natalina organizada pela própria comunidade.

Foi à primeira vez que me apresentei na rua. Era tudo muito novo para mim. Conforme fomos nos aproximando das pessoas, como num estalo, eu vi um pai correndo com uma criança no colo, sem deixar que ela perdesse qualquer segundo da

² “Mascarada”, foi o nome dado a uma parada musical, que continha algumas cenas de *commedia dell’arte*, sob direção de Tiche Vianna (diretora atriz e fundadora do Barracão Teatro).

³ Barão Geraldo é um distrito de Campinas, interior de São Paulo, onde se encontra um dos ‘campus’ da UNICAMP.

nossa apresentação. Automaticamente, meus olhos se encheram de lágrimas. “Meu Deus”, pensei, “não posso chorar aqui”. Contive o pranto.

Eu vi as pessoas como nunca tinha visto em qualquer apresentação, pois, até então, fazia teatro no escuro, com a “quarta parede”. Nunca tinha visto para quem eu fazia teatro. Quando vi, descobri o *porquê*, o porquê de fazer teatro! Eu tinha algo para dizer, eu queria transformar, ainda que com passos pequenos, eu queria transformar o que estava ao meu redor. Mas, o que apresentar? Ali, a certeza de que jamais poderia ser uma coisa qualquer; ela tinha que ter um sentido.

A busca do sentido

As primeiras indagações que deram origem a essa pesquisa nasceram do confronto entre dois trabalhos que realizei como intérprete: o primeiro deles, com o grupo Barracão Teatro (sediado em Barão Geraldo) nos anos de 1999 a 2001 que tinha como objetivo o estudo da utilização das máscaras e os jogos propostos pela *Commedia dell’Arte*. O segundo foi minha participação em duas pesquisas de Iniciação Científica (ambas apoiadas pela FAPESP), em 2000. A primeira delas “*Acham mesmo que não valia a pena?*” – “Imitação de corporeidades observadas em moradores de rua”, do então graduando Eduardo Okamoto (sob orientação da Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber e co-orientação do Dr. Renato Ferracini), foi realizada com a participação de cinco alunos da graduação do Curso de Artes Cênicas da UNICAMP e tinha como objetivo o estudo de imitação de corporeidades de moradores de rua, desde os elementos pré-expressivos necessários à apreensão de matrizes corpóreas e vocais miméticas à *Mimesis Corpórea* como instrumentalização do ator e a teatralização deste repertório na criação de uma cena.

A segunda Iniciação Científica, “Teatralização de Repertório de Matrizes Miméticas”, da então graduanda Laura Argento (sob orientação da Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida e co-orientação do Dr. Renato Ferracini), fundamentava-se no estudo de teatralização do repertório pessoal de matrizes miméticas em diálogo com a encenação, ou seja, a relação entre o intérprete e a encenação. Para tanto, a fim de delimitar o campo da pesquisa e conhecer moradores

de rua da cidade de Campinas, os atores envolvidos nessas duas pesquisas aproximaram-se da “Casa dos Amigos de São Francisco de Assis (CASFA)” e da “Associação Casa de Apoio Santa Clara”. Coordenadas pela “Cáritas Arquidiocesana de Campinas”, as instituições pretendem propiciar àqueles que não possuem residência fixa “um espaço de convivência, acolhimento e referência”⁴. Aos poucos, as visitas, que tinham por objetivo a observação de moradores de rua, tornaram-se uma valiosa oportunidade de *troca* artística entre os freqüentadores das casas – atores do grupo, funcionários e Amigos, como são comumente chamados os moradores de rua atendidos pelas instituições.

As atividades do nosso grupo, que tinham como finalidade a pesquisa estética, adquiriram características de Extensão Universitária, na medida em que, além deste propósito, foram incorporados os objetivos de uma ação programada junto a esta comunidade de “moradores de rua”.

“Minha primeira visita ao abrigo. O cheiro é muito forte. Alguns estão comendo, outros tomando banho ou lavando roupa. Na sua maioria, são homens; deve ter duas ou três mulheres. Cantamos ‘Olhos Negros’; eles chegaram mais perto; depois cantamos ‘Trem das Onze’: uns começaram a cantar junto.(...)” *“Diário de Campo”- Melissa dos Santos Lopes, 2000.*

Os primeiros encontros revelaram que o grupo poderia contribuir para o desenvolvimento de atividades artísticas na instituição. Praticamente isto resultou na criação de um espaço onde coletivamente eram evidenciadas as “potencialidades artísticas” dos freqüentadores da casa. Convencionou-se denominar este espaço de *Roda de Criação*. Com o grupo disposto em roda, alternavam-se momentos de exposição de histórias, lendas e “causos”, música, leitura de poesia etc. Neste espaço, sem professores e alunos, os atores confiavam e ganhavam a confiança dos Amigos.

A manutenção desta *Roda de Criação* contribuía para o resgate da identidade cultural dos freqüentadores da Casa. Esta roda configurava-se como um

⁴ Projeto de atuação da Casa dos Amigos de São Francisco de Assis.

espaço de partilha de histórias, músicas, literatura, memórias. E não só isto, mas também de revelação de habilidades dos seus participantes que apresentavam suas poesias e canções, tocavam instrumentos, etc. Ao revelar suas potencialidades, cada um se revelava; ao apresentar sua expressão artística, cada um se apresentava. Sempre é válido lembrar o Seu Luís tocando acordeom depois de trinta anos sem o fazer; o Rick Ricardo recitando poesias retiradas de alguns de seus oito cadernos de literatura; O “Pequeno Poeta Sérgio” percebendo sua poesia ouvida pelo grupo.

Não havia dúvida a respeito da validade deste trabalho. No entanto, preocupava-nos o fato de que nos dias em que não comparecíamos à instituição nenhuma atividade artística era desenvolvida. Reconhecíamos o valor do resgate das histórias e memórias de Seu Luís ao tocar acordeom, mas também percebíamos a necessidade dele fazê-lo sem que nós necessariamente estivéssemos presentes; fazê-lo por si.

Enfim, reconhecíamos a importância da atividade, mas nos perguntávamos se não haveria maneiras de torná-las tão fundamentais aos Amigos de modo que a sua realização independesse da nossa presença. Na busca por sistemas que pudessem nortear esse trabalho, sustentando-se no diálogo entre ação artística e ação comunitária, o grupo chegou aos princípios delimitados pelo Teatro do Oprimido⁵.

Visando ampliar a realização destas atividades, em maio de 2001, estudantes de outras áreas do conhecimento (Artes Cênicas, Estatística, Música, Geografia e Letras) foram incluídos na equipe, que recebia a orientação do Prof. Dr Sandro Tonso. Este novo grupo concebeu e elaborou formalmente o *Projeto Arte e Exclusão Social*, que, a partir de agosto daquele ano, passou a fazer parte do quadro de projetos oficialmente apoiados pela PREAC – Pró Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários.

Desse trabalho, nasceu o Grupo Matula Teatro⁶, que não pretende limitar a

⁵ O Teatro do Oprimido foi criado por Augusto Boal. O Teatro do Oprimido é um sistema de exercícios físicos, jogos estéticos, técnicas de imagem e improvisações especiais que têm por objetivo resgatar, desenvolver, e redimensionar essa vocação humana, tornando a atividade teatral um instrumento eficaz na compreensão e na busca de soluções para problemas sociais e interpessoais.

⁶ A palavra “Matula” surgiu de uma poesia de um dos Amigos da CASFA, que dizia: “tirei minha matula para saciar minha fome”. Do Aurélio: “matula sf. Multidão de gente ordinária, de vadios, súcia, corja, matulagem. ‘Era a desolação e a dor por onde quer que se passassem; as cidades reverberando

sua atividade a esta pesquisa, mas se estabelecer como um grupo de investigação e criação teatral.

As atividades previstas no projeto inicial estavam divididas em duas vertentes distintas e complementares: as atividades de participação comunitária realizadas na “Casa dos Amigos de São Francisco de Assis” e “Casa de Apoio Santa Clara” e a pesquisa estética do Grupo Matula Teatro baseada nesta experiência comunitária. Por um lado, eram realizadas oficinas de teatro nas referidas instituições, inspirando-se nas práticas éticas e técnicas do Teatro do Oprimido, criado por Augusto Boal. Por outro, os atores do Grupo Matula Teatro, orientados pelo LUME e dirigidos pela Profa. Dra. Verônica Fabrini investigavam a criação de uma dramaturgia e um espetáculo teatral partindo dessa vivência, tomando pública esta pesquisa.

ao clarão dos incêndios após o saque pela matula infrene’ (Gastão Cruis, Quatro Romances, p.92);
matula sf. Bras. Alforge para viagem; farnel; Matalotagem.

Matulagem sf. Vida de vadio ou matula, matulagem.

Matulão adj. Vadio, estroina. “sai cão tihoso! ...sai fora, matulão, antes que eu te mande para as profundas do inferno! (Eduardo Frieiro, O Mameluco Boaventura)

Farnel sm. “Saco para provisões de jornada, fardel, provisões alimentícias para jornada, merenda, matula”.

Capítulo 1-O projeto *Arte e Exclusão Social* entra em Ação

1.1 O trabalho comunitário

Para melhor exemplificar como se estruturavam os encontros na CASFA, citarei um dos dias documentados pela nossa equipe⁷. Propositamente, escolhi um dia em que o tema da atividade era a chegada do imigrante na cidade grande, justamente por apresentar a questão do *desenraizamento*, que será abordado adiante, como ponto fundamental desta pesquisa.

“No dia vinte e quatro de agosto de 2001, a equipe chegou, cumprimentou e conversou um pouco com os Amigos, se dirigindo em seguida para a ‘salinha’ (espaço na Casa Santa Clara)”. O espaço foi transformado num palco, com bancos dispostos para receber os espectadores (que logo se transformariam em espect-atores⁸, podendo entrar em cena ou sugerir as ações dos personagens).

Para anunciar o início da Oficina de Teatro do Oprimido, o grupo saiu em cortejo pela Casa; enquanto uns cantavam música, outros convidavam as pessoas para participarem do Teatro:

Começamos com cortejo pela Casa cantando:

‘Cajueiro pequenino carregado de fulô

Cajueiro pequenino carregado de fulô

Eu também sou pequenina carregada de amor

Eu também sou pequenina carregada de amor...’

... e dávamos rosas para os Amigos, convidando-os a participarem da sessão. Assim que entramos na salinha cantamos outra música, desta vez uma que aprendemos com eles durante as rodas de criação: ‘Oi vida amargurada, quanta dor que eu sinto neste momento em meu coração...’.

Alguns cantavam junto conosco.

⁷

⁸ Assim se refere Augusto Boal aos espectadores, que podem e devem posicionar-se diante do teatro (e da vida).

Iniciou-se o Teatro-Fórum⁹. O Curinga¹⁰ tomou a frente, se apresentou como coordenador das atividades do dia, indicou a pessoa que documentaria o encontro (esta pessoa não participa das atividades; apenas observa e toma nota) e depois pediu para todos os que estavam na sala dizerem seus nomes. Em seguida explicou as regras do Teatro-Fórum e a cena se iniciou.

Cena: O imigrante chegando à cidade grande¹¹.

A cena começa com o imigrante, Evaristo, em São Paulo telefonando para sua esposa que havia ficado em Aliança-Pernambuco. Num distração, Evaristo é roubado; um ladrão se aproxima dele e leva sua mala com todos os documentos.

Evaristo se dá conta do sumiço da mala e desliga o telefone. No seu desespero Evaristo procura ajuda da Prefeitura. A atriz que faz o papel de assistente social está sentada numa mesa. Evaristo chega até ela, conta tudo o que lhe aconteceu. A assistente diz que a única coisa que pode fazer é lhe dar uma passagem de volta para Pernambuco. Neste momento, quando a assistente está com a passagem na mão o Curinga disse PAROU! Perguntou: 'Ele deve aceitar a passagem de volta para o Pernambuco?'

Depois de apresentado o conflito, todos participaram, dando sugestões ou entrando em cena substituindo personagens, buscando sempre uma forma de solucionar o problema vivido pelo oprimido.

Carlos (um dos Amigos) dá uma sugestão: o imigrante deve aceitar a passagem.

O Curinga pergunta se ele não quer substituir a Mariana, atriz que faz o imigrante. Ele aceita e a atriz passa seu figurino para Carlos.

Carlos entra em cena como Vicente (muda o nome do personagem) aceita a passagem e tenta vendê-la. Ninguém compra.'

Um dos Amigos entrou em cena e tentou resolver a situação da sua maneira; ele pensou que aceitando a passagem e vendendo-a conseguiria um dinheiro para se manter na cidade, mas ninguém quis comprar a passagem. A situação não foi resolvida. O Curinga instigou os participantes a darem outras sugestões:

Zé Luiz entra em cena e faz Vicente. Ele aceita a passagem e volta para Pernambuco. Melissa entra em cena para representar sua esposa. Ele chega em casa, conta tudo o que aconteceu para sua mulher (o telefonema, o roubo da mala). Ele tenta convencer a mulher a ir com ele para a cidade, pois lá eles conseguirão remédio barato para o filho que está doente (este fato nós não tínhamos apresentado). Diz para a mulher que "não têm nada para fazer ali no Pernambuco".

⁹ O Teatro Fórum é um jogo artístico, com regras, entre artistas e espect-atores. Segundo Boal, o objetivo deste jogo é "o aprendizado dos mecanismos por meio dos quais uma opressão se produz, a descoberta de táticas e estratégias para evitá-la e o ensaio destas práticas". (ver Boal, Augusto. *Jogos para Atores e Não Atores-Rio de Janeiro: Civilização Brasileira*, 1999.p, 28).

¹⁰ O *Curinga* é quem faz a "ponte" entre a cena e os espectadores, explicando as regras durante o jogo e intervindo conforme a necessidade.

¹¹ Vale ressaltar que, os temas abordados nas cenas eram sugestões dos próprios Amigos, quando estes compartilhavam suas próprias histórias de vida.

É muito importante destacar, diante deste trecho, o quanto o Amigo Zé Luiz estava envolvido na história, acrescentando dados, como o fato do filho estar doente.

Nesta oficina, como em quase todas, surgiram muitas discussões no meio da cena, diferentes pontos de vista, diferentes opiniões sobre o que o Oprimido deveria fazer:

Donizete: Tem serviço em todo lugar.

Alexandre: Não tem não! Andei por muitos Estados, tem muita miséria, em São Paulo é melhor.

Carlos: Não deve trazer mulher e o filho para São Paulo. Devem ficar no Pernambuco e trabalhar lá.

Alexandre: Esta cena é falsa. Poucos voltam para casa: têm vergonha, estão sem documento, caem no vício, esquecem a família, se tornam um morador de rua.

Dentro desta estrutura de oficina várias cenas foram apresentadas, trazendo à tona os mais variados problemas, durante todo o projeto. Aos poucos, também fomos acrescentando jogos de apresentação, aquecimento, sensibilização, imaginação e imagem. Foi muito interessante trabalhar o movimento e a criatividade com corpos que provavelmente não se movem mais, no sentido lúdico, há muito tempo. Estimular a imaginação de pessoas de quem a vida pede mais “concretude” e objetividade (como arrumar um lugar para dormir, ou se defender de alguém com uma faca). (Relatório de Atividades do projeto Arte e Exclusão Social. 2002, p.13)¹²

Além das oficinas, o projeto conquistou outros espaços com os Amigos. Vale destacar, os eventos “*Se essa rua fosse nossa – Semana de Reflexão sobre Arte, Morador de Rua e Extensão Universitária*”, que foi realizado em abril de 2002, na UNICAMP. Este evento reuniu moradores de rua, artistas, comunidade universitária e representantes dos poderes públicos com o objetivo de discutir a exclusão social. O outro evento foi o festival “*Convid’arte*”, que se propunha a apresentar outras referências teatrais, com o intuito de abrir um novo espaço dentro das oficinas para outras formas de expressão diferentes do Teatro Fórum. Para isto, foram convidados outros grupos teatrais, com estéticas diferentes para se apresentarem na CASFA, entre eles: LUME, Barracão Teatro, Grupo do Santo, Seres de Luz, Pérola Ribeiro, Xella e suas meninas (musical), Ricardo Harada (mágico), entre outros...

Em 2002, o trabalho na “Casa dos Amigos de São Francisco de Assis” teve como principal fruto o surgimento e a concretização do *Grupo de Teatro Pé no Chão*, formado pelos participantes das oficinas teatrais, e nascido por iniciativa dos próprios

¹² Arte e Exclusão Social- Investigação Estética e participação comunitária envolvendo moradores de rua. Relatório de atividades do período de agosto a dezembro de 2001. Abril de 2002.

Amigos. Tive a alegria de ser nomeada pelos Amigos a “madrinha” deste grupo, o que me enche de orgulho e satisfação.

Os participantes deste grupo tomaram a iniciativa de se cadastrar na FECANTA- Federação de Teatro Amador de Campinas. Para isso, foi necessário que todos tirassem seus documentos de identidade, muitos já não os tinham mais... Este foi um dos diagnósticos, que consideramos ser uma forma de re-inserção dos mesmos na sociedade.

Um outro aspecto muito relevante deve-se ao fato de que muitos dos Amigos que faziam parte desse grupo tinham contato com o álcool diariamente, porém uma das regras para a participação das oficinas e conseqüentemente das apresentações é de que não era permitido ao participante estar alcoolizado. Essa regra foi criada pela própria dificuldade em trabalhar com pessoas nesse estado (em algumas situações, tivemos alguns Amigos que quando embriagados tornavam-se muito agressivos e em outros casos, aproveitavam-se desse estado para assediar as mulheres que faziam parte da nossa equipe).

Uma vez criada esta regra, os Amigos que bebiam nos dias da oficina, naturalmente não compareciam ou evitavam o uso para poderem participar. Nos dias das apresentações, os Amigos nos contavam que dormiam juntos para que um pudesse ajudar o outro a não beber, caso contrário a apresentação seria cancelada, e os mesmos não desejavam isso.

As apresentações aos poucos foram tomando grande importância em suas vidas, pois nesse momento além de se divertirem muito, eles percebiam o reconhecimento de sua atividade por parte dos espectadores. Além de se apresentarem em Campinas, pudemos viajar com eles até à Universidade de São Paulo- USP a convite do projeto *Avizinhar*, desenvolvido pela CECAE¹³.

Esse aspecto da bebida era de suma importância para nós, porque notávamos que além das oficinas, esse fato também repercutia no dia- a – dia de cada um deles. Alguns buscaram empregos, outros tentavam apoios para o grupo na prefeitura e um deles conseguiu inclusive alugar uma casa.

¹³ Coordenação Executiva de Cooperação Universitária e de Atividades Especiais.

Mesmo com o fim do projeto Arte e Exclusão Social, O Grupo Pé no Chão continuou suas atividades, apresentando seus espetáculos em festivais da região, inclusive recebendo alguns prêmios. Esta independência do grupo no princípio foi muito significativa para nós que lançamos essas sementes. Infelizmente, o grupo se desfez em 2005, por dificuldades nas relações entre eles, por falta de apoio da CASFA e também por nossa ausência.

Realizando uma avaliação sobre esse período, penso que não conseguimos um dos principais objetivos do início do projeto, que era a apropriação desse trabalho pelos Amigos, independente de nossa presença.

Tínhamos como meta nos tornarmos dispensáveis em algum momento, mas não conseguimos. Isso se deve ao fato do projeto não se auto-sustentar. Por dois anos, tivemos apoio da Universidade Estadual de Campinas, que incluía uma ajuda de custo para cada um dos graduandos que faziam parte desse projeto e também verba para a aquisição de materiais (papelaria, instrumentos musicais, fitas de vídeo e filmes fotográficos para documentação, etc.) que eram necessários para que o trabalho pudesse ser desenvolvido com qualidade. Infelizmente, este apoio não se estendeu por parte da Universidade e não tínhamos outra forma de sustentabilidade, o que inviabilizou as atividades.

Aos poucos, o projeto teve que ir se adequando a esta nova forma, até que se tornou difícil de ser realizado.

1.2. A investigação estética

Muitas das sementes que lançamos brotaram, não apenas nos Amigos da CASFA, mas também no nosso trabalho artístico. Resultados disto foram as criações dos espetáculos: Pedra de Coração, Vizinhos do Fundo e Versão Vida Cruel (nesta ordem cronológica), estes dois últimos com direção de Verônica Fabrini. Ambos os espetáculos foram apresentados para os Amigos da CASFA, para garotos em estado de reclusão (da Febem), para comunidades carentes, para diversos projetos sociais e em festivais de teatro nacionais onde recebeu diversos prêmios.

O espetáculo Pedra de Coração foi criado com o material de poesias e músicas dos moradores de rua e se tratava de um espetáculo de rua.

Os espetáculos Vizinhos do Fundo e Versão Vida Cruel, foram construídos a partir do material coletado através da *Mímesis Corpórea*¹⁴.

A investigação estética se deu inicialmente quando os atores foram introduzidos nas dinâmicas de treinamentos do LUME, o que incluía o treinamento energético e os treinamentos técnico e vocal, de forma a se prepararem para o estudo da *mímesis corpórea*.

Em seguida houve a experimentação da *mímesis corpórea*, num longo processo de apreensão de matrizes¹⁵ que culminou na teatralização destas mesmas, na forma de uma dramaturgia e de um espetáculo teatral, no caso, Vizinhos do Fundo.

Nos três primeiros meses, realizávamos três encontros semanais de três horas de duração, num dos quais o co-orientador do projeto, o ator Renato Ferracini estava presente. Nestes encontros foi realizado o trabalho de aprimoramento e manutenção das matrizes já codificadas, das seqüências de quadros, fotos (solo e em duplas) e, principalmente, das seqüências de imitações de moradores de rua¹⁶.

Nos quatro meses subseqüentes, a dinâmica estabelecida foi de quatro encontros semanais de duração de quatro horas, num dos quais a orientadora e diretora Verônica Fabrini estava presente. Nestes encontros a diretora passava algumas tarefas aos atores, que trabalhavam sozinhos durante a semana e traziam os resultados para o próximo encontro.

Estas tarefas, num primeiro momento, visavam à criação das personagens a partir do material que já possuíamos e, num segundo momento, à construção do espetáculo Vizinhos do Fundo.

¹⁴ *Mimesis Corpórea* ou *Imitação de Corporeidades* é uma metodologia de composição cênica desenvolvida pelo LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP) que consiste basicamente na imitação, codificação, decupagem e re-organização de ações físicas e vocais de pessoas encontradas no cotidiano, animais, imagens de fotografia e quadros, dependendo unicamente da escolha do ator-pesquisador.

¹⁵ Para explicar a palavra matriz, usarei a definição sugerida por Renato Ferracini (LUME): " (...) a *matriz* é entendida como órgão onde se gera o feto, o útero, é a célula criativa do ator, à qual ele poderá recorrer, sempre que desejar, para a construção de qualquer trabalho cênico. A *matriz* é a própria ação física/vocal, viva e orgânica, codificada". (Ferracini, Renato. *A Arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, Imprensa Oficial do Estado S.A –Imesp; 2001, p.116.)

¹⁶ Este processo será descrito mais adiante.

Descrevo, a seguir, como foi realizado o processo de seleção para a criação das personagens e conseqüentemente do espetáculo.

1.2.1 *Vizinhos do Fundo* – Do repertório à seleção do material para construção de personagem

Repertório

No momento em que se iniciou a montagem do espetáculo *Vizinhos do Fundo*, ou seja, no mês de junho de 2001, os atores envolvidos no trabalho contavam com uma vasta gama de material codificado.

Cada ator coletara ações de nove moradores de rua, uma criança, um animal e vinte e oito imagens estanques (quinze fotos e treze quadros). Depois do processo de imitação, aprofundamento e apropriação do material, no qual os atores buscaram tornar vivas e orgânicas as ações imitadas transferidas para os seus corpos, parte do material coletado foi naturalmente eliminado. A outra parte foi memorizada e codificada constituindo o repertório individual de cada ator.

Os atores haviam composto também algumas cenas resultantes de um processo de montagem através do sequenciamento de matrizes miméticas. Havia três tipos diferentes de seqüências: fotos e quadros, nas quais foram incluídos uma música e um texto; fotos e quadros em duplas; e de imitações de pessoas (moradores de rua) e animais.

Estas cenas foram montadas de acordo com o conceito de montagem apontado por Eugênio Barba em seus estudos de Antropologia Teatral, correspondente ao que ele intitula *Montagem do ator*, que se contrapõe à *Montagem do diretor*.

Na primeira, não necessariamente dependendo da presença de um diretor ou de um texto teatral, o ator utiliza-se do domínio de seu material pré-expressivo e de suas matrizes codificadas para montar seqüências com a preocupação exclusiva da

organicidade de suas ações e das ligações entre elas. Assim, ele investiga variações destas matrizes no tempo e no espaço e diversas formas de conectá-las.

Ainda neste processo, os atores podem trabalhar em duplas, trios e etc., buscando uma relação orgânica entre as matrizes, mas sem a preocupação com a emissão de signos teatrais. O ator “faz da montagem um instrumento que a organiza e aprimora seus códigos de representação (seu repertório de ações previamente fixadas); o ator ocupa-se não do sentido que o espectador possa atribuir a suas ações, mas da sua qualidade pré-expressiva, trabalhando não a partir de suas ações, mas as suas ações em si.”¹⁷

Na Montagem do diretor, acrescenta-se uma visão externa e, portanto, um ponto de vista na criação da cena. O diretor é responsável por recombinar às seqüências pesquisadas de forma a oferecer uma leitura ao público. Essas novas combinações devem seguir preocupações formais e estéticas, de linguagem e de assunto a ser comunicado. Nesse processo “as ações não se limitam à pesquisa da organicidade, mas também operacionalizam a comunicação entre ator e espectador através da emissão de signos teatrais”¹⁸, bem como uma preocupação com a narrativa ficcional.

1.2.2.O olhar da direção sobre o repertório

Iniciou-se a mostra de material para a diretora Verônica Fabrini, com a apresentação, num primeiro momento, das seqüências individuais e em dupla construídas a partir da mimesis de fotos e quadros (acrescidas de música e texto). No entanto, Verônica colocou algumas questões, sobre as quais o grupo até então não se havia proposto a refletir. Basicamente questões simples, sobre o sentido: que sentidos aquelas cenas propunham ao público; quais eram os temas tratados; havia personagens, qual a relação dos personagens, etc.

¹⁷ OKAMOTO, Eduardo. Relatório Científico FAPESP- Iniciação Científica “*Acham mesmo que não valia a pena?*”- Imitação de corporeidades observadas em moradores de rua.

¹⁸ OKAMOTO, Eduardo. Relatório Científico FAPESP- Iniciação Científica “*Acham mesmo que não valia a pena?*”- Imitação de corporeidades observadas em moradores de rua.

A partir desse momento, a questão da leitura da cena pelo espectador, colocada pela diretora, passou a ser central, entendendo-a não apenas no nível sensitivo como também no sentido racional e lógico, do ponto de vista da narrativa ficcional.

Num segundo momento, foram apresentadas as cenas advindas da imitação de moradores de rua. Em sua maioria, as cenas se basearam em narrativas (histórias contadas pelos moradores de rua aos atores durante a pesquisa de campo). A comunicação com o espectador, segundo o olhar da direção, dava-se num plano tanto sensível quanto inteligível, mas ainda estavam estruturadas em estado 'bruto', com quebras bruscas entre uma imitação e outra e ainda sem uma elaboração consciente por parte do ator no sentido da leitura que o espectador deveria ter da seqüência como um todo.

Alguns temas foram identificados pela diretora após as apresentações. Das seqüências de imitações de moradores de rua, os temas detectados foram os conteúdos de seus depoimentos. A pedido da diretora, realizamos um trabalho de releitura e divisão destes textos por temas, e chegou-se aos seguintes grupos: sobrevivência, trabalho, religião, preconceito, morte, família, bebida, amor, hospital, pensamentos, brincadeiras, justiça, músicas e poesias (estas também foram subdivididas por tema).

No caso do material advindo do trabalho com fotos e quadros, as imagens sugeridas eram ligadas à feminilidade e maternidade, em algumas era possível detectar o conflito entre prazer e pecado e em outras seqüências, o inverso, a masculinidade e o enfrentamento com a divindade, apresentada através do conflito entre carne e espírito.

Neste momento se evidenciou a necessidade da realização de escolhas por parte do grupo, tanto no que diz respeito ao conteúdo, quanto a questões formais do espetáculo. Para isso optamos por utilizar apenas o material das imitações, abandonando as seqüências de fotos e quadros, porém esse conteúdo de imagens foi utilizado em alguns momentos no espetáculo.

Esse material apresentado poderia originar qualquer poética de encenação, desde a *Commedia dell'arte* até o Realismo ou Naturalismo. Havia possibilidade de opção por um plano mais arquetípico (mais localizado, de acordo com a diretora, no trabalho com fotos e quadros), ou por explorar as poesias e músicas usadas nas seqüências apresentadas, ou por trabalhar num

plano mais realista, com personagens reais, dentro de uma “circunstância dada”, aos moldes stanislavskianos, por exemplo.

Analogamente, no processo de montagem de *Vizinhos do Fundo*, houve a busca inicialmente por um texto que pudesse ser encenado, adaptado ou na íntegra, fazendo uso das matrizes coletadas, sem os depoimentos originais dos moradores de rua. Assim foram lidas peças como *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, *Albergue Noturno*, de Máximo Gorki, *Ópera dos três vinténs*, de Brecht e o conto *Balança, Trombeta e Battleship*, de Mário de Andrade.

Numa conversa com Verônica foi sugerido ao grupo optar, ao invés de colocar uma referência externa, procurar nos depoimentos dos próprios moradores de rua quais eram os temas comuns e como poderiam ser arrançados de forma a compor uma dramaturgia que se comunicasse com o espectador. Foi esta a escolha feita pelo grupo: utilizar os depoimentos, músicas e histórias dos moradores de rua, re-arranjando as matrizes de forma a criar uma estrutura cênica e uma narrativa ficcional básica para o espetáculo.

1.2.3. A seleção do material

O primeiro trabalho desenvolvido pelos atores, no processo de criação do espetáculo, foi a construção dos personagens que nele seriam apresentados. Um desafio foi lançado ao grupo: procurar criar um único personagem que fosse a síntese das pessoas imitadas. Nesse sentido, a pesquisa daria um salto em relação à metodologia da mimesis corpórea que a fundamentara, transcendendo o modelo no qual se espelhava (a idéia de mimesis), ou seja, os artistas estavam recriando em cima da mimesis, uma ficção, tanto no plano da criação dos personagens, quanto no da “estória” (ou ainda na objetivação das “circunstâncias dadas”), buscando uma alternativa aos resultados cênicos de forte caráter documental, como nos espetáculos realizados pelo LUME.

O “personagem único” foi batizado pelo grupo de “amálgama” por ser uma mistura de diversos elementos contribuindo para formar um todo: a personagem. Os caminhos trilhados para chegar a este amálgama foram

criados pelo próprio grupo, e cada ator lançou mão da sua subjetividade na seleção do material destinado a criação. Durante dois meses de trabalho, os atores se revezavam na condução dos encontros nos quais a diretora não estava presente. Desta forma, o grupo criou dinâmicas próprias de trabalho, a fim de sintetizar o material para a criação do amálgama dentro do treinamento.

Cada ator criou um único personagem, baseado na composição individual de todo o material coletado anteriormente, gerando uma síntese de todas as antigas imitações e configurando um "morador de rua" que nunca existiu de verdade. Cada um criou uma *personagem de ficção*. Investigando as possibilidades do material que coletou, os atores tentavam responder, através de suas ações a questões como: Quem é este personagem? Qual o sexo? Quantos anos têm? Como pode ser identificado visualmente (dados fundamentais da corporeidade, figurinos e adereços), etc.

Sobre a proposta de construir um personagem-amálgama, respondi em entrevista concedida à atriz Laura Argento, para seu relatório final de Iniciação Científica:

"Quando surgiu a proposta de construção do amálgama eu fiquei um pouco receosa, pois tinha medo de perder as imitações que eu já vinha trabalhando. Mas com o tempo percebi que essa nova proposta possibilitava constituir um único corpo, uma única energia que descrevia a rua. Como gostava de fazer todas as imitações, resolvi, então, unir todos os "corações" em uma pessoa só. Falar sobre coração talvez pareça uma visão muito romântica; porém, quando penso em cada um deles, percebo que cada um tem algo que me chama muito a atenção".(ARGENTO,L.. Relatório de Iniciação Científica: 2000)

A proposta de construção de personagens pressupunha uma investigação empírica do repertório de ações. Não se tratava, portanto, de responder a estas questões racionalmente, mas de procurar respostas no corpo, em ação. Assim, ao invés de traçar o caráter de seu personagem para então adaptar as ações do repertório na sua execução, o ator buscava investigar as características de personagens indicadas pelas próprias matrizes, mesmo escutar o que dizia o próprio material.

A proposta de criação logo virou proposta de treinamento. E através do treinamento dos atores, estabeleceram-se três maneiras diferentes de sintetizar o material na composição de um personagem. A seguir são descritos estes procedimentos:

A) Síntese por mistura de fisicidades.

Neste caso, os atores procuravam sintetizar seu material a partir dos seus aspectos físicos. Assim, através da mistura de segmentos de suas várias matrizes, o ator sintetizava corporalmente o seu material, provocando dessa maneira, uma nova corporeidade, diferente do que se tinha anteriormente nas mimesis puras.

Exemplo: “Misturar a coluna de uma moradora de rua (...), os pés da criança, a voz de outro morador de rua (...)”. Ou ainda: “(...) pedir um elemento masculino para quem estava trabalhando uma mulher e um masculino para quem estava trabalhando homem (...)”

B) Síntese por mistura de corporeidades

O ator buscava sintetizar, em seu corpo, qualidades de vibrações que emanavam de várias pessoas imitadas, chegando a uma nova qualidade vibratória, uma nova corporeidade e conseqüentemente à sua manifestação externa, criando novas qualidades para as ações físicas codificadas. Ou seja, o ator dispensa os aspectos físicos da imitação na fase de coleta de material, e concentra-se na imitação da qualidade de energia da pessoa observada. Isto quer dizer que na codificação de

seu material, o ator encontrou em seu corpo uma energia equivalente à corporeidade que observou sem que isto implicasse na imitação precisa de suas ações. Como resultado, o ator tem um estado psicofísico codificado a partir da observação de uma pessoa, mas não necessariamente ações precisamente codificadas.

Exemplo: "Dentro da parede"¹⁹ começamos, a pedido da Alice, a deixar sair uma voz., A voz foi a entrada para o amálgama. Eu fui experimentando as vozes, tentando sempre diferentes vibrações. Eu passava por várias vozes de imitações e conseqüentemente por suas qualidades de energia. A voz que ficou mais forte foi a do Seu Gilvan, só que mais forte e grave, com o ressonador da matriz vocal da seqüência de quadros e fotos. Que achado! É o Seu Gilvan, com uma energia mais forte (Zulu), ritmo da criança e o olhar próximo ao do Edson. A emoção na voz, o tremor no corpo, nos braços, cabeça(ARGENTO, Laura. Diário de campo, 18/10/2001.)

Essa forma de síntese é diferente do processo que descrevemos na síntese por fisicidade, pois, ela não se sustenta na manifestação externa do corpo, mas nos elementos que a motivam internamente, como foi exemplificado acima.

C) Síntese por montagem

Por meio do simples sequenciamento de ações de várias mímesis, o ator poderia oferecer para o espectador, uma determinada leitura de um personagem, realizando apenas aquelas ações. As diferentes energias de cada ação dariam a impressão de várias nuances no comportamento do personagem.

Durante os treinamentos em busca do amálgama, foram introduzidos elementos como figurinos e objetos de cena (latas, caixas de papelão e madeira, sacos de lixo, carrinho de feira, garrafas de bebida, mala, presentes dados pelos moradores de rua aos atores, etc.) que contribuíram para a concretização deste novo personagem e passaram a se tornar essenciais para sua realização.

¹⁹ Exercício que faz parte do treinamento cotidiano dos atores, no qual se trabalha com um forte tensionamento e oposição de todas as partes do corpo, como se o ator, para mover-se, tivesse que vencer uma parede de concreto.

Os personagens que surgiram foram: o beato, a velha, o ingênuo, o homem do campo e o malandro romântico, tipos que foram facilmente detectados pelos espectadores. É curioso ressaltar esse “parentesco” com a *Commedia dell’Arte*, em que as máscaras eram reconhecidas pelo público de acordo com as figuras que eram encontradas na sociedade da época, como Arlecchino (servo ingênuo), Briguella (servo esperto), Pantalone (inspirado nos mercadores de Veneza), Capitano (o estrangeiro invasor, que representava os espanhóis que estavam invadindo e saqueando todo o território europeu), entre outros.

É bom salientar que, durante os treinamentos, o estudo das ações era importante para a construção do personagem, porém a escolha das imitações e, conseqüentemente, das ações, foi realizada anteriormente por uma seleção feita individualmente por cada ator. No meu caso, a corporeidade era o que menos me interessava, o que menos me atraía, embora eu estivesse observando as ações e a questão da corporeidade durante o trabalho na CASFA, não era tanto o exterior que eu reparava. Para mim, o que mais despertava meu interesse eram algumas situações e os depoimentos que vivenciei dentro da casa de apoio.

Estas situações foram selecionadas ora por compaixão, ora por empatia, ora por identificação, ora por memória. Isto é bem perceptível em algumas anotações feitas nos meus diários de campo. Exemplificarei, abaixo, alguns desses momentos:

Empatia

“Eu contei para o grupo, que o Jaça disse que conhece o Rick (que ele é um ótimo dançarino (eu duvidei porque o Rick tem um problema na perna), mas o Rick fez *Vitrine Viva* na mesma hora e foi demais! Ai, eu adorei ele!!” *Diário de Campo, 01/08/2000*

“Hoje, teve o Grito dos Excluídos, desfilamos com os moradores. Conhecemos a turma da manhã, entre eles, a Andréa, o seu Rafael Joel e Gilberto. (...) O seu Joel é muito inteligente, disse que estudou com o Milto Nascimento e pareceu entender muito sobre música, ritmo e etc. Ele disse: ‘música é a arte de representar da nossa alma, através do som’. Depois sempre perguntava ‘o que era a música, e a gente tinha que responder exatamente como ele disse. Ele também falou sobre Santos Dumont, Leopoldina, Princesa Isabel e Dom Pedro. E perguntava: ‘Quem é o patron da festa? D. Pedro II’. Disse que Santos Dumont se matou e Getúlio Vargas também. E dizia: ‘Você pensa que a vida acaba quando a gente morre, mas ela continua”. *Diário de Campo, 07/09/2000.*

Compaixão

“(…) Um senhor chegou e estava tremendo muito; os outros moradores cuidaram dele, agasalhando-o, colocando sapato e dando comida. Uma médica chegou e cuidou dele.” *Diário de Campo, 18/07/2000*

“(…) Hoje, o seu Elias estava muito nervoso; queria brigar com todo mundo, disse que era muito macho. Sentou do meu lado e disse que queria morrer, tinha vontade de se matar, abaixou a cabeça e chorou. Eu fiquei tão triste de vê-lo naquela situação.” *Diário de Campo, 05/09/2000.*

Identificação

A identificação aconteceu principalmente através dos depoimentos. Esses eram, em sua maioria, ligados à questão da natureza, basicamente ao lugar de origem das pessoas com quem conversei. Esta identificação relaciona-se com o fato de me reconhecer naquelas histórias, e isto acontecia principalmente pela via da memória.

Chamavam-me a atenção as músicas caipiras que seu Valdevino cantava, porque escutei muitas delas na trajetória Guarulhos (SP) - Goioerê (Pr), quando meu pai as colocava para a família escutar durante o percurso da viagem.

Também me interessavam as brincadeiras de adivinhação contadas por seu Airton Matioli, que sempre possuíam algum elemento da natureza, tais como, animais, frutas; e essas sempre vinham cercadas de imagens, como por exemplo:

“O que é - o que é? , que quando nasce é verde, fica de luto e estoura no céu? Nasce verde como a mata, fica de luto como o céu e explode no céu, e ocê gosta ... Jabuticaba! Explode, no céu da boca ...”.(Diário de Campo, 15/06/2000)

A questão da identificação está presente em outros tantos depoimentos. Hoje, percebo que antes de tudo, busquei uma relação com aquelas pessoas e, a partir de suas histórias, revi a minha própria história. Isso se deu pelas minhas

memórias. Quando as identifico em mim, é como se dignificasse cada uma das pessoas que observei dentro de mim mesma. E este foi o principal mote para a seleção, pois, a partir desta relação, adquiri as ferramentas necessárias que serviram de impulso para a criação do personagem 'peão-boiadeiro', que descrevo no capítulo seguinte.

"Crítica Pesada.
menina mendiga.

- Vou fazer um conto imitando você. E vai ser na máquina também:
Era uma coisa. Quieta, bonita, sozinha. Encurralada naquele canto,
sem mais, nem menos. Pedia dinheiro com timidez. Só lhe restava isso: meio
biscoito e um retrato de sua mãe, que havia morrido há 3 dias".
Clarice Lispector

CAPÍTULO 2 – O Homem do Campo e o Desenraizamento

2.1. O que é preciso para se tornar um peão boiadeiro: "As ferraduras"

Como já foi dito no capítulo anterior, durante um ano e meio os atores envolvidos no projeto viveram os processos de apreensão de matrizes, recebendo orientação do ator-pesquisador Renato Ferracini, apoiando, portanto, a sua pesquisa em alguns procedimentos práticos desenvolvidos pelo LUME.

Para que aconteça o trabalho de apreensão de matrizes, é preciso sublinhar certos pontos do processo que ocorre anteriormente. Refiro-me aqui ao que definimos de um "olhar atento" sobre o ser humano. Diferente do olhar cotidiano, onde muitas vezes passamos os olhos e não enxergamos o outro, esse "olhar atento" é um olhar detalhado, atento tanto para os aspectos "técnicos", quanto para os "poéticos".

O LUME desenvolveu um método sistemático de observação. Um primeiro exercício, proposto em sala de trabalho, foi à realização de pequenas ações, como caminhar ou sentar, projetando e retraindo diferentes partes do corpo: testa, olhos, nariz, boca, queixo, pescoço, peito, ombros, cintura, quadril, coxas, joelhos, canela, tornozelos, pés. Reconhecendo projeções e retrações em nossos corpos, nós atores nos tornávamos "atentos" para reconhecermos, no corpo de outras pessoas, estas mesmas projeções e retrações.

Para realizar esse tipo de observação é ainda necessário seu registro. Em nossos trabalhos as ações físicas e vocais observadas eram registradas através de

anotações, fotografias, registros sonoros e até mesmo em vídeo, baseado na metodologia criada pelo LUME.

2.1.1. Registro do material

Assim sendo, descrevo como eram realizados os registros de coleta de material:

a) Anotações

A sistematização da observação através da observação e retração de diferentes partes do corpo facilita, também, o registro escrito das ações observadas. Identificar com precisão estas retrações e projeções simplifica e agiliza as anotações do ator que, desta maneira, torna-se capaz de observar uma quantidade maior de detalhes.

Para ilustrar este tipo de registro transcrevo agora as anotações realizadas a partir da observação de um dos Amigos da CASFA que fez parte do meu repertório, o Seu Valdevino:

- Anda com as pernas sempre abertas;
- Pisa primeiro um pé no chão e só depois o outro;
- Quando anda pende sempre para o lado esquerdo;
- O ombro esquerdo projeta para baixo e o ombro direito para cima;
- Pisca várias vezes os olhos;
- Quando fala ou canta, a boca entorta para o lado esquerdo;
- Sempre canta; em sua maioria o repertório é sempre música caipira;
- Bate o pé direito no chão, quando vai iniciar alguma música.

b) Fotografias

A fotografia registra com precisão, posturas, projeções, retrações e situações.

Mesmo convivendo constantemente com as pessoas que imitávamos, os Amigos da Casa dos Amigos de São Francisco de Assis, o registro fotográfico muitas vezes foi realizado atendendo aos pedidos dos próprios Amigos (alguns adoravam ser fotografados). Como trabalhávamos também sobre a imitação de imagens estanques, alguns atores optaram por trabalhar a imitação de algumas destas fotografias. Por exemplo: “Mímesis do Rick Ricardo - relembrei o jeito dele de andar pela foto”. (*Diário de Campo, 19/04/2000*) .

c) Registro sonoro

Este tipo de registro era realizado através de gravadores que os atores levavam consigo durante a coleta de material. Em geral, não tivemos dificuldades em registrar nossas conversas com os Amigos. Primeiro, porque com a freqüência de nossas visitas à casa, estabelecia-se uma relação de confiança mútua.

A quantidade de histórias, músicas e poesias contadas pelos Amigos eram tão grandes quanto a sua riqueza. O trabalho sobre este material estimularia a criação de mais que um espetáculo. E foi o que realmente aconteceu: a partir da reunião de música e poesia produzida pelos freqüentadores da casa, eu e mais algumas atrizes do grupo criamos o espetáculo de rua *Pedra de Coração*; outras histórias e canções foram utilizadas na composição dramatúrgica de *Vizinhos do Fundo* e posteriormente em *Versão Vida Cruel*.

d) Registro em vídeo

Este tipo de registro foi utilizado num caso bastante específico. Utilizamos esta forma apenas para as atividades do projeto Arte e Exclusão Social, que consistia em documentar todos os festivais *Convid'arte*, as apresentações teatrais do *Grupo Pé no Chão* e também as do Grupo Matula Teatro. Um exemplo disto, na casa, foi a apresentação do espetáculo *Pedra de Coração*, em que os espectadores eram convidados a apresentar canções e poesias. Durante esta apresentação, muitos dos Amigos sentiram-se estimulados a recitar suas poesias, cantar, e até mesmo a rezar.

Como esta atividade foi registrada em vídeo, ficaram registradas as interferências dos Amigos durante o espetáculo.

Muitos destes materiais documentados apoiaram os trabalhos de imitação dos atores. O intuito não era registrar as ações dos Amigos, porém podemos dizer que, de alguma forma, este material foi útil também para a criação dos repertórios dos atores.

Este foi o modo utilizado para registrar o trabalho na CASFA e nas demais observações realizadas com animais, imagens estanques e crianças, que também fizeram parte da composição do repertório. Descrevo agora, como isso se deu:

2.1.2. A Mimesis Corpórea

Mimesis de animal

A Imitação de Corporeidades de animais foi o primeiro trabalho realizado a partir da abordagem em *Mimesis Corpórea*. Cada um dos cinco atores iniciou a observação de um animal e, assim, deu-se início à apreensão de sua corporeidade.

Para tanto, cada ator partiu para a pesquisa de campo, da maneira que achou melhor. No meu caso, escolhi como campo um pequeno zoológico; pensava ser esta a melhor forma de escolher um animal, uma vez que não tinha nenhum em vista, e lá poderia ter mais opções.

Chegando ao zoológico, tive uma rápida decepção: a maioria dos animais estava deitada; alguns animais estavam acordados, com uma expressão triste e desanimada; outros, dormindo. Nada que me estimulasse a observar com o propósito de, em seguida, imitar. Quando estava desistindo, ouvi um ruído de um animal que parecia muito estranho. Corri para ver o que era. Para minha surpresa, o som que eu ouvira era de uma ema. Nunca tinha prestado atenção em uma ema, mas aquela me fascinou. E foi ela, a escolhida!

Uma vez registrados detalhadamente todos os passos da ema, o desafio era como assumir a forma do animal observado. Como representar uma ema? Como o corpo deste animal age, no espaço e em relação com outros animais?

Para responder a estas perguntas, o grupo foi estimulado a partir de diversos exercícios de improvisação. Um exemplo disto foi a realização de uma festa de casamento de dois dos animais imitados, em que os demais atuavam como convidados.

Além de situações, também foram propostos exercícios ligados diretamente às ações, aumentando-as ou diminuindo-as no espaço, em alguns momentos, ficando próximo do modelo humano, mas sem perder a organicidade dos animais.

Esta forma de trabalhar assemelhava-se muito a alguns exercícios preparatórios para a utilização das máscaras de Commedia dell'Arte, propostos por Tiche Vianna. O exercício se dava da seguinte forma: num primeiro momento, cada ator escolhia um animal, e procurava imitar, de olhos fechados, suas ações, reações e sons, dentro de uma determinada circunstância, ora com fome, ora fugindo, ora atacando, ora se defendendo, ora se escondendo... Aos poucos cada ator deveria realizar o mesmo exercício, mas diminuindo o tamanho da ação no espaço. Só então Tiche colocava as máscaras e pedia aos atores para abrirem os olhos.

Vale lembrar que as máscaras da Commedia dell'Arte representam o mundo animal: são zoomórficas. Porém, essa referência animal se resume aos "animais de quintal". Todas as máscaras possuem traços de bichos como, por exemplo, o nariz de Pantalone que lembra uma ave de rapina; a máscara de Arlequim, que representa a mistura do gato e do macaco; Dottore, que possui um nariz, semelhante a um focinho de porco. Esses traços não estavam apenas na confecção das máscaras, mas também eram utilizadas pelos cômicos dell'Arte durante suas atuações.

Mimesis de crianças

Um segundo passo foi trabalhar a imitação de seres humanos. As diferenças corpóreas entre o ator e o observado tornavam-se mais sutis: já não estavam nas evidentes características que diferenciam as espécies de seres vivos, mas no conjunto de pequenos detalhes que tornam cada ser humano único.

A imitação das crianças também suscitou questionamentos. De que maneira o

corpo adulto do ator pode representar o corpo de uma criança? Que energia do seu corpo equivale a uma corporeidade infantil? Para imitar precisamente uma criança o ator precisa antes despertar a memória muscular da infância, resgatar um corpo que ainda não esqueceu. Depois de trabalhar a imitação de diversas ações observadas em uma criança, seqüenciamos algumas delas.

Mimesis de imagens estanques

O trabalho de Mimesis de imagens estáticas foi iniciado com a imitação de fotografias. Após observar a imagem por um longo período de tempo, os atores tentavam transferir para seus corpos a “fisicidade” das pessoas fotografadas.

A seleção das fotos ocorria a critério de cada ator, porém elas deveriam suscitar uma reação imediata nos mesmos (empatia, repulsa, etc.).

Além do material fotográfico, o trabalho de mimesis de imagens estanques também pode ser realizado através da imitação de quadros abstratos.

O mesmo processo de imitação de fotografias foi utilizado. Porém, não é a imitação física que é trabalhada e, sim, a representação das sensações que nele são suscitadas. Assim, a reação do ator diante da imagem passa a ser a própria forma física.

Mimesis de moradores de rua

No primeiro semestre da pesquisa, os atores iniciaram na Casa dos Amigos de São Francisco de Assis, a observação de ações físicas e vocais registradas através de anotações, fotografias e registro sonoro, como dissemos anteriormente.

Esse processo de observação foi muito especial, porque as visitas ao abrigo aconteciam semanalmente e, portanto, os atores puderam conferir e corrigir as ações que imitavam. Em alguns casos isso não foi possível realizar porque existiam alguns Amigos que se afastavam por longos períodos de tempo. Assim, apesar de

permanentemente retornarem ao local de observação, nem sempre o grupo pôde observar um Amigo mais que uma vez. Além de observar os Amigos dentro da casa de apoio, também foi possível observar alguns deles fora da instituição, na rua, em diferentes situações, aumentando a diversidade de ações físicas e vocais.

Foram observados também, moradores de rua não atendidos pela Casa, encontrados nas ruas da cidade de Campinas. Deste modo, pudemos experimentar observar essas pessoas sem a certeza de um reencontro.

Assim, os atores do Grupo Matula Teatro experimentaram diferentes dinâmicas de observação e imitação durante a pesquisa. Aproveitando os instrumentos propostos pelo LUME, tivemos a oportunidade de criar nosso próprio caminho.

Uma vez observado e registrado este material, passamos para uma segunda codificação, gostaria de atribuir também uma nova denominação, *interiorização* das matrizes, porque a busca é justamente absorver todo o material externo e transformá-lo em algo interior, íntimo.

Para tanto, é necessário afirmar que apesar deste processo acontecer de forma técnica e precisa, devido à entrega e ao envolvimento dos atores, aos poucos este trabalho vai se tornando fluido e a transição de uma matriz para outra acontece naturalmente. Procuro descrever abaixo como isto ocorre:

2.1.3.A codificação e/ ou interiorização do material

Com o objetivo de misturar todo o material coletado, mais os elementos trabalhados durante o nosso treinamento (energético, técnico e vocal), realizamos um exercício de *Ditado*, que logo depois foi re-batizado pelo grupo, de “Feijoada Completa”. Isto porque pretendíamos intercalar elementos de diferentes tipos do treinamento (sequenciando, por exemplo, exercícios do treino técnico a matrizes codificadas).

A “Feijoada Completa” era permeada pela idéia de que os diferentes treinamentos se tornariam interdependentes, mesmo indissociáveis. Na execução de um elemento, o ator deveria empregar os princípios de todos os treinamentos. E isso

de fato aconteceu: pouco a pouco, os trabalhos começaram a se “contaminar”, já não era possível distinguir precisamente os diversos treinamentos; não falávamos em Treinamento Energético, Treinamento Técnico ou Treinamento Vocal, mas apenas em Treinamento.

Este novo treinamento, era a cada dia reinventado pelo condutor externo,²⁰ que propunha uma seqüência de acordo com sua criatividade e intuição. Esta diversidade de proposição foi muito importante nesta fase da pesquisa, uma vez que estávamos já havia algum tempo trabalhando os mesmos elementos, pois esses tomaram nova forma, o que possibilitou novas descobertas - e com isso avançamos na criação dos personagens.

“Volta das férias! Dia 23 foi apenas uma conversa com o Renato... O corpo não agüentava mais esperar!

Início do trabalho: busquei um espreguiçar do dedinho da mão ao dedinho do pé, de uma forma mais dinâmica, quebrar um pouco a rotina que vinha me acompanhando e me acomodando. Chegamos ao energético: ‘imitar alguém, só que maior no tamanho’, ‘fechar os olhos e sentir o impulso do outro e, a partir daí, se movimentar, como se estivesse em contato com ele e ir se mexendo junto’.

Através de cada energia (tensa, suave...), trazer um morador de rua no corpo; hoje vieram: a Marlene (na mais suave), Valdevino e Agrício (ambos vieram quando a Laura mandou transformar a Marlene num monstro, no tamanho e na dinâmica”. (*Diário de Trabalho, dia: 25/08/01*)

Esta maneira proposta pelo exercício da “Feijoada” seguiu durante o período de um mês. Aos poucos, o que ocorreu foi uma seleção natural do material através do corpo, como tentei exemplificar com um trecho do meu diário. Nada acontecia racionalmente. Mesmo gostando de imitar os moradores de rua que observei, nem sempre, dentro desta dinâmica, foi possível trazê-los para mim.

²⁰ A cada dia de treinamento, um dos atores era responsável pela condução do treinamento.

Esta fase de codificação e interiorização do material foi essencial para a criação do personagem. Recordo-me do primeiro dia em que surgiu o personagem do *peão boiadeiro*. Misturei alguns moradores que havia imitado e brinquei um pouco com a nova criação. De repente, o condutor daquele dia colocou alguns objetos na sala e eu escolhi uma garrafa de cachaça e um chapéu. Esses dois objetos fazem parte da composição do *peão-boiadeiro* em todas as suas performances: sem eles o personagem não existe.

Neste dia, fui para casa e relutei um pouco com a idéia de fazer um personagem masculino, achando que talvez ficasse superficial, mas ao mesmo tempo pensava ser este um grande desafio como atriz, uma vez que sempre me davam os papéis de “mocinhas apaixonadas”. Esses questionamentos foram em vão, porque uma vez que entrava em sala de trabalho, naturalmente a composição do *peão-boiadeiro* acontecia e era mais forte que estas incertezas.

Com o início da fase de interiorização e codificação de matrizes, encerramos a fase de experimentação com a “Feijoada Completa” para nos concentrarmos nos trabalhos de montagem do espetáculo.

No entanto, antes de entrarmos neste terreno, peço licença para, antes, a pedido da platéia, abrir a porteira da arena e dar espaço a ninguém mais, ninguém menos do que ele: “Antônio Carlos Matioli de Freitas”, o *peão boiadeiro*!

2.2 “A cela”

Como dissemos anteriormente na introdução, a seleção do material foi feita por mim, na medida em que me aproximava de alguns Amigos através da simpatia e até mesmo identificação que sentia por alguns deles.

Para compor o corpo do *peão boiadeiro*, optei por misturar os “corações” das minhas imitações, as que para mim eram mais fortes. Descrevo, abaixo, as “peças” utilizadas para formar este “quebra cabeça”, necessária para a criação do personagem.

Acrescentei, aos poucos, um de cada vez, os seguintes elementos:

- Coluna do Seu Valdevino/ Dona Maria em alguns momentos
- Voz do Seu Airton/ No canto, Seu Valdevino (exceto na música “Cangote da Véia”, que eu ouvi o próprio Seu Airton cantando)
- Olhos da Dona Lourdes.
- Boca da Dona Lourdes/ Seu Agrício.
- Textos de todos os moradores de rua imitados

Em alguns momentos eu mantive a mimesis pura:

- Momento da cantoria inicial: Seu Valdevino.
- Momento das piadas : Seu Airton.
- Histórias de ser um boiadeiro: Seu Airton.
- Momentos de mau-humor: Seu Agrício.

Foi inevitável a criação de ações novas em passagens de uma ação para outra, que aos poucos foram se tornando orgânicas. Acrescentei novos textos, um sobre o tombo do boi, que na realidade foi retirado do depoimento de um morador de rua que eu não imito (Ric Ricardo) no qual ele conta que caiu de um pé de manga. Eu o ouvi contando essa história e me recordava de muitas intenções na sua fala, que tentei reproduzir.

Também utilizava outros textos, alguns vinham por sugestão da Verônica, durante a criação do espetáculo *Vizinhos do Fundo*. Repeti o texto da Alice Possani (“às vezes eu sinto que nem que se fosse um sol dentro de mim que eu nem acredito que sou eu. Os meus amigo fala que sou eu, mas eu nem acredito”), colocando-o como se fosse algo que o meu personagem se perguntava.

Aos poucos, durante o processo de montagem do espetáculo, fui descobrindo, através dos depoimentos dos Amigos, a história desta nova figura. A *Gênese do peão boiadeiro* vem ao encontro da colagem de todos os depoimentos ouvidos.

2.2.1 A Gênese

Antônio Carlos Matioli de Freitas, documento de identidade 28.476.777- 3, é português de Portugal; veio para o Brasil com os pais, ainda pequeno. A família saiu de Portugal para morar em Jaú, interior de São Paulo, onde compraram uma fazendinha. Pertenceu a uma família de sete irmãos: Joaquim, José, Fabrício, Jonas, Júlio, Juvenal e Josino.

Foi casado com uma alemã “das braba”, que não gostava que ele colocasse as coisas dentro de casa, neste caso, eletrodomésticos. Um exemplo disso foi quando ele comprou uma geladeira e sua mulher disse que as crianças iam ficar gripadas. Ele nem gosta de falar dela porque quando se lembra, fica com raiva.

Hoje, ele diz que só se casaria de novo se encontrasse uma mulher alta, fina, curta e grossa. Alta em sociedade, fina na limpeza, curta de vida e grossa no dinheiro.

Antônio Carlos, já foi torneiro mecânico e até teve sua própria oficina, mas não gostava de fazer isso. Um dia resolveu que seria peão boiadeiro e participou de muitos campeonatos. Ficou conhecido por ganhar muitos prêmios. Mas, a sorte que tanto o acompanhara, deu-lhe uma rasteira e ele caiu o maior de todos os tombos, culpa do boi do “canar treze”, que mais parecia um elefante.

Antônio caiu! Um tombo, ou como ele mesmo define um ‘tombérrimo’ que o deixou em coma por cinco meses! Esta queda rendeu uma pequena deficiência na perna direita, quase imperceptível, mas que o atrapalha, e muito, para andar. Nunca mais Antônio subiu num boi; nunca mais participou de campeonatos e nem ouviu a vibração da platéia, que torcia por seu desempenho e o que lhe dava a certeza de seu sucesso.

O ex-peão boiadeiro perdeu não só o campeonato, mas, tudo. Perdeu a família, perdeu os amigos, a alegria, o brio... Acabou na rua.

Nas ruas ele é conhecido por “Aleijado”, apelido dado pelos demais que estão na mesma situação que ele. O apelido é uma maneira de zombar das histórias que ele conta e inventa dos tempos em que era um grande peão.

O ex-peão bebe muito, sempre anda acompanhado de sua garrafa. Implica o tempo todo com os outros, mas ao mesmo tempo não se separa dos mesmos. Tem muito medo de ficar sozinho. Ao mesmo tempo não confia em ninguém. Ele bebe para

esquecer e para fugir da própria vida; é frustrado por ter perdido o rodeio e é fraco para aceitar suas novas condições.

Hoje, Antônio Carlos pede dinheiro apresentando um atestado médico falso, dizendo que precisa daqueles medicamentos por causa da sua deficiência. Sobrevive da pouca ajuda que as pessoas dão, mas principalmente da solidariedade de seus companheiros que sempre repartem, no fim do dia, o que conseguiram.

2.2.2 O Jogo

Podemos dizer que este personagem nasceu da junção de vários “corações” e depoimentos dos Amigos observados. Porém um personagem também é feito a partir da relação dele com os demais personagens que fazem parte do seu convívio. No caso, existiam outros quatro personagens: “A Velha, o Primo, a Prima e o Beato”. E destas relações, o *peão boiadeiro* cresceu e se fortaleceu também.

Quando começamos o trabalho de mimesis, passamos por um período muito fechado, cada um estava mergulhado na sua própria imitação. Quando passamos para os amálgamas, sinto que esse processo ainda insistiu um pouco, mas logo depois tentávamos nos relacionar com os outros através das nossas ações e também dos nossos textos; às vezes, pra conversar com o outro, você tinha que ter um texto ‘na manga’, o que não era obrigado, mas ajudava a aproximar do outro. Sinto que o que realmente fez constituir o jogo foi a criação de um roteiro e também a busca por uma dramaturgia que ligasse todo o material já trabalhado; então eram muito interessantes as improvisações que surgiam para que o roteiro fosse cada vez mais “recheado”. Acho que o jogo realmente aconteceu quando cada um de nós, que possuíamos histórias diferentes, nos propusemos a ver o outro que convivia lado a lado e ter uma visão sobre ele; e como em todo grupo de pessoas reunidas você se identifica mais com um, discorda do outro, as relações foram se estabelecendo. Enfim, precisávamos um do outro principalmente porque antes era cada um por si”(ARGENTO, L. Relatório de Iniciação Científica:2000)²¹

²¹ Trecho retirado da entrevista que concedi à atriz Laura Argento, para seu relatório de Iniciação Científica: “Teatralização do Repertório de Matrizes Miméticas”. 2000.

Os personagens, por terem sido criados a partir de pessoas reais, cheios de inúmeros detalhes, passaram a adquirir “vida própria”, e poderiam viver quaisquer circunstâncias.

É importante ressaltar, aqui, um comentário feito pela diretora Verônica Fabrini durante um dos ensaios: “Eu tinha a impressão de estar dirigindo personagens, e não atores!” (*Diário de Trabalho, 03/12/2001*).

O desenvolvimento das relações entre os personagens, através de improvisações, auxiliou os atores na investigação da lógica interior de seus personagens e no aprofundamento da investigação sobre seu corpo e sua voz, e como eles se comportavam nas mais variadas situações.

Este processo revelou uma relação complementar entre Personagem e Ação, como discorre Patrice Pavis:

“Toda personagem de teatro realiza uma ação, (mesmo se, a exemplo das personagens de Beckett, nada fizer de visível); inversamente, toda ação, para ser encenada, necessita de protagonistas (...) Provém desta constatação a idéia, fundamental para o teatro e para qualquer narrativa, de uma dialética entre ação e caráter.” (PAVIS: 1999, p.286)

É possível comparar este processo de improviso com o jogo proposto pela Commedia dell’Arte. Os tipos dell’arte também são trabalhados a partir do repertório de ações desenvolvidas por cada ator que executa uma determinada máscara, e explora o improviso segundo uma lógica própria e o jogo com outras máscaras e o público.

Da mesma forma, os amálgamas passaram a improvisar e a codificar ações e reações nascidas deste improviso, investigando a sua lógica e ampliando o repertório de ações. Como na commedia dell’arte, as relações (ações e reações) contribuíam para a descoberta do personagem.

Isto fica mais claro quando consideramos a dramaturgia dos espetáculos. Através das falas dos outros personagens é possível detectar como o personagem do peão-boiadeiro era visto pelos demais. Para melhor entendermos como isso acontecia, usarei três trechos retirados da dramaturgia do espetáculo *Vizinhos do Fundo*:

Quando *Antônio Carlos* se aproxima da *Prima, Idalina*, abraçando-a por trás, o personagem do *Primo, José Maria*, reage de maneira agressiva e, com este gesto, colocava o personagem do peão para correr:

“AC(Peão): Óia a prima! A prima é uma mulher arta, fina, curta e grossa e eu vou casar com ela. Arta em sociedade, fina na limpeza, curta de vida e grossa no dinheiro! (avança no bolso da saia de Idalina; José Maria e o velho o empurram)

JM(Primo): Sai pra lá! Assim não, prima. O aleijado não sabe brincá não, vai logo pegando, cheio de intimidade. Tá achando o que, aleijado? Ó, tem que ser assim, aleijado”. (Dramaturgia do espetáculo *Vizinhos do Fundo*)

Quando virava a madrugada, o personagem *Primo* fumava o crack e depois passava mal e pedia ajuda para a *Prima*, dizendo que estava frio e que iria morrer. A *Prima* resolve ajudar e pede para *Antônio Carlos* dar seu papelão para o primo. Esse resiste. Depois conta uma seqüência de piadas para a *Velha*, no momento em que o primo passa mal.

“JM (Primo): Tá frio pra caralho, prima!

I(Prima): Peraí. (vai pegar mais papelão)

AC(Peão): Você num vai pegá esse aí, não, que esse aí eu peguei pra mim dormi! Vai dizê que esse aí tá passando mal? Aqui, ó, ó, ó. (faz um gesto indicando que ele bebeu muito) Tá passando mal, agora toda noite resolveu que vai passar mal, também.

JM(Primo): Eu tô morrendo, prima, eu tô morrendo.

Enquanto Idalina cuida de José Maria, Maria e Antônio Carlos conversam”.

Neste caso, a personagem da *Prima, Idalina*, não falava nada, mas reagia de forma agressiva diante dos dois personagens que conversavam como se não estivesse acontecendo nada.

Durante o momento da pregação e alucinação do *Velho*, após este beber um litro de cachaça escondido, *Antônio Carlos* e *Maria*, riem o tempo todo e zombam dele:

“(Antônio Carlos e Maria riem muito dele) Moça virgem, mataram e jogaram em cima da laja. Estupro, eu não sei o que é um estupro de moça vírgi. Eu sô home, mas num conheço essa realidade. Abertura em minha, sabe, na realidade atrais, fizeram isto. Na valgina, fizeram o crime, mais crime do mundo, foi na valgina. Até meu líquido de sangue saiu pe-pela valgina. O aparelho criminal ninguém acredita. Veio justiça do mundo inteiro pelo meu rosto, pelo meu sentimento. Veio justiça da França, Alemanha, do país dos mingringos. Até João Paulo onze de Roma veio fazer justiça em meu nome. Os puder da Igreja! João Paulo onze de Roma!

O Velho avança com um martelo para cima de Antônio Carlos, que foge. O velho passa a dar fortes marteladas no caixote de madeira no qual Antônio Carlos estava sentado”.

Através desses exemplos, podemos perceber que o personagem do *peão boiadeiro* zombava muito dos outros e que por esse motivo nem sempre era bem visto pelos mesmos. Mas, isso não o impedia de fazer parte deste grupo. Na verdade, hoje, quando releio o texto da peça e revejo o espetáculo em vídeo, percebo que estes personagens viviam uma relação de amor e ódio. E por estarem naquela situação, num beco, de madrugada, dormindo na rua (que eram as circunstâncias dadas pelo roteiro), criava-se um ambiente de dependência, justamente para se protegerem dos perigos da rua, à noite.

Em muitas conversas com os Amigos da CASFA, pudemos notar que, durante o dia, os Amigos quase não se encontravam na rua, pois era o momento da “correria”, ou seja, momento de ganhar dinheiro. Porém, quando ia chegando o fim da tarde, muitos se encontravam para dormirem juntos, por uma questão de segurança.

2.3 A “montaria”

No primeiro capítulo (p.19) relatamos a maneira como foi criada a personagem do peão boiadeiro, desde o momento da pesquisa de campo, até a codificação e a interiorização do material observado.

Num segundo momento, ainda no primeiro capítulo (p.26) descrevemos a seleção desse material através do olhar da direção sobre o que tínhamos no repertório. Dessa troca, foi possível juntar os elementos observados e trabalhados separadamente, que já faziam parte do repertório com o objetivo de formar apenas uma única personagem, inspirada na realidade de quem mora nas ruas.

Dessa junção de material, foi possível não só compor essa nova figura (“amálgama” , como definimos anteriormente na pg.42) através das ações físicas e vocais, como também criar a gênese de cada um dos personagens a partir da junção de todos os depoimentos ouvidos. Essa seleção foi realizada de uma maneira muito particular por cada ator.

Por último, mencionamos no início deste capítulo (p.44) o jogo e a personalidade que cada uma demonstrava, quando essas potencialidades se relacionavam. Durante as improvisações e mesmo nos espetáculos, ficavam evidentes os contrastes que surgiam desses cruzamentos, ora a relação acontecia pela união e pelo afeto, ora por separação e briga.

Para podermos analisar a personagem peão-boiadeiro nos espetáculos *Vizinhos do Fundo* e *Versão Vida Cruel*, nos apoiaremos na dramaturgia dos mesmos e nos debates realizados em festivais de teatro, onde o Grupo Matula se apresentou.

Espetáculo Vizinhos do Fundo

“Vizinhos do Fundo” é uma crônica criada a partir de pesquisas realizadas com moradores de rua da cidade de Campinas. Este contato profundo acabou por revelar um universo pleno de humanidade, como pequenas pérolas-às vezes brancas.

às vezes negras-perdidas no meio do lixo, na sarjeta, num canto qualquer. Como crônica, *Vizinhos do Fundo* não conta uma história, mas convida o público a passar uma noite com esses personagens, excluídos do mundo, habitantes dos fundos, em nada distantes de nós”.²²

Usando esse texto como ponto de partida, analisaremos o *peão – boiadeiro* dentro da estrutura que foi criada para o espetáculo:

- Quem? (personagens)- moradores de rua;
- Onde? (Espaço definido)- um beco qualquer;
- Quando? (Tempo): Uma noite, desde o entardecer, passando pela madrugada, até o amanhecer do dia seguinte.

Dentro desse contexto, nos apoiaremos também, nos tópicos abordados por Décio de Almeida Prado, em seu artigo, “A personagem de Teatro”²³. Nesse ensaio, ele afirma que segundo os manuais de playwriting²⁴, para caracterizar uma personagem de teatro existem três vias principais: o que o personagem revela sobre si mesma, o que ele faz, e o que os outros dizem a seu respeito. Baseando-se nessas três questões, pretendemos compreender e aprofundar melhor o caminho traçado pela personagem “Antônio Carlos”, o *peão boiadeiro* dentro desse espetáculo.

No início do espetáculo, cada personagem chegava sozinho e aos poucos se uniam aos demais do grupo. Nesse primeiro momento, o peão, relacionava – se com o público como se eles fossem uma boiada e que ao entrar para o teatro, estavam passando pela porteira (quando o público entrava, as personagens já estavam em cena). Esse primeiro encontro com o espectador expunha uma pequena mostra de cada personagem, no caso da nossa personagem analisada, os termos, “boiada” e “porteira”, demonstrava a relação do mesmo com suas raízes.

Ainda nesse início, ele sentava em seu caixote e confidenciava a um dos espectadores que estivesse mais próximo: “*Eu já fui casado com uma alemoa das braba, virge maria, num gosto nem de lembrá, já morreu, deixa prá lá. Ocê já viu mulher que num gosta que o marido põe as coisa dentro de casa? Ela num gostava,*

²² Texto do programa do espetáculo.

²³ Prado, Décio de Almeida. *A personagem de Ficção*. Editora Perspectiva- São Paulo, 1970- 2ª edição, p.88.

²⁴ Criações de peças teatrais.

um dia comprei uma geladeira e ela disse que as criança ia ficar gripada! Com a geladeira do pai dela, as criança num ficava gripada” (Dramaturgia do espetáculo Vizinhos do Fundo). Nessa primeira confissão, a personagem refere-se ao passado, onde conta que já foi casado. Mas, quando apresentava este fato, deixava claro, que se tratava de uma relação complicada.

Após esse primeiro momento, cada um interagiu com o outro. Para aproximar-se dos outros, o Peão se servia de dois elementos, a música e a cachaça, esta, “amiga” inseparável, que ele sempre carregava consigo.

Do ponto de vista dramático, a primeira razão que reúne o grupo dos moradores de rua é a “roda da cachaça”, onde se compartilhava a bebida. No início, este momento é de muita alegria, aos poucos, a bebida vai alterando o estado de cada um, principalmente o Peão que assedia a personagem, Prima. Essa atitude é reprovada pelos demais, que agressivamente afastam-o da roda.

A relação que ele estabelece com a personagem da Prima até o fim do espetáculo é uma mistura de afeto e desejo. Porém, a Prima (Idalina, seu nome verdadeiro) o rejeita durante toda a trama.

Depois dessa primeira separação imposta pelos demais, ele só é aceito novamente ao grupo, quando zomba de outra personagem, o Velho, que costuma pregar falas religiosas. Com esta personagem a relação é bem tensa, pois, ele desafia o Velho, o tempo todo, provocando e negando-o. Como podemos ver nas seguintes situações²⁵.

²⁵ Trechos retirados da dramaturgia do espetáculo.

Enquanto Idalina cuida de José Maria, Maria e Antônio Carlos conversam. Do outro lado do palco, o velho se masturba.

Maria: Ô nunca passei ninguém na frente do meu marido, nunca! Quando ele ficou doente, ô di cumida, cuidei dele, ele num tinha corage de pidir dinheiro, ô pidia. Ô nunca, nunca passei ninguém na frente dele.

Antônio Carlos (o Peão): Ô véia. Porque que o boi tem vergonha da mulher dele?

Maria (A Velha): Porque?

Antônio Carlos: Porque a mulher dele é uma vaca! (risos)

Idalina (a Prima): Fica quieto ôceis! Pára! Tá passando mal aqui, ó.

Antônio Carlos: Porque que o porco tem vergonha da mulher dele?

Idalina: Cala a boca ôceis! Pára!

Maria: Porque?

Antônio Carlos: Porque a mulher dele é uma porca! (risos)

Maria: Essa é boa!

Idalina: Fica quieto!

Antônio Carlos: Agora é a última. O que a mulher dá que se o marido souber ele num fica bravo?

Idalina: Chiu! Cala a boca ôceis! Pára!

Maria: Que foi, prima?

Antônio Carlos: Mas se você num souber essa eu me mato! Dá a luz, véia, a luz!

Pano da mente

Velho: (falando com o público) Quando eu nasci, este rosto justo, o pano da minha mente era azul, que nem o céu, nasci com um puder azul, azul, num sabe,

²⁶ Nomes das cenas.

coisa linda, azul verdeado, eu tinha um pano azul, dos olhos, desde criança, da realidade do poder da mente. É um sentimento de um poder, já ouviu esse sentimento? Um sentimento de um poder, na realidade, que a pessoa ouve o poder, entendeu?

Me tiraram o pano do poder da minha mente com o aparelho digital. E o aparelho criminal destruiu a minha vida. Onde usaro o aparelho, quase que eu morro. E aqui, um fogo, você fica sem os poder, ofende seu coração e vai tapando a realidade. È o digital, que você tava dormindo ali, a pessoa chegô e digitô todo seu corpo. E arranca o pano da sua mente! Avalie isso aqui ó, cê durmindo, tira sua voiz e seu poder.

(enquanto fala, Maria e Antônio Carlos ridicularizam-no imitando sapo, porco e dando risadas)

Confissões

Velho: (para Idalina) Eu sonhei com você. Eu sonhei com você que você estava numa rua, numa estrada, numa montanha, galho prum lado, galho pro outro... Você estava toda coberta de galhos de árvore. Eu estava te vendo, num sei onde você estava, eu sei que você ria... Então você, feliz, tranqüila. Ói, esse era meu sonho. O sonho do sonho da sua vida. Aí quando acordei, tava na vida, acordei tava na minha vida. Acordar pra vida... Mas foi bom, viu?

Antônio Carlos: (canta, satirizando a paquera do Velho) 'Eu dei em beijo no cangote de uma velha, tinha gosto de geléia, tive vontade de vomitar. O paiú caiu lá na mata ninguém viu, o paiú caiu lá na mata ninguém viu. Eu dei em beijo no cangote de uma nêga, tinha gosto de manteiga, tive vontade de vomitar. O paiú caiu lá na mata ninguém viu, o paiú caiu lá na mata ninguém viu.'

Durante o espetáculo, as demais personagens também não buscavam relação direta com o Velho, ele praticamente não participava da roda, ficava rodeando os demais e só entrava quando se empunha. Como podemos ver nas cenas:

Roda da Cachaça

“Animados, todos se reúnem no centro do palco em roda. Antônio Carlos (Peão) coloca uma garrafa de pinga no centro da roda.

José Maria(Primo): Éita o chá! Segura!

Revoltado com o vício da bebida o velho se afasta do grupo. Todos bebem.

Idalina (Prima): Eu primêro!

Antônio Carlos: Ê, paixão. Segura peão!

São interrompidos pelo velho.

Velho: Eu num bebo! Depois que eu perdi minha mãe, perdi não, Deus chamô, eu num bibi mais. Que bibida, nada, não!

José Maria : Vai pra casa do caralho, velho do diabo.

Todos cantam: ‘Eu bebo sim, estou vivendo. Tem gente que não bebe, está morrendo.’

Dando continuidade na trajetória do Peão, assim que ele desafia o Velho, esse se afasta do grupo e ele volta a ocupar o centro do espaço com uma música da dupla sertaneja “Milionário e José Rico”. Essa música é propositadamente escolhida para provoca-lo, pois, o conteúdo da letra diz: ‘ Ô, vida amargurada, quanta dor que eu sinto neste momento em meu coração. Ô, que saudade dela, não agüento mais, vou lá na vendinha tomar um pingão.’

A cantoria aumenta e José Maria (o Primo), como é tratado pelos demais abraça Idalina e Antônio Carlos abraça Maria. Os casais dançam numa atitude libidinosa. São interrompidos novamente pelo Velho, que aborrecido, recita um verso.

O Primo se aproxima e pede uma música do seu conterrâneo lá de Alagoas, o Peão se recusa a cantar, pois não conhece aquela música, fica irritado e volta a se sentar no caixote, acompanhado de sua garrafa. O diálogo entre essas duas personagens é bem tenso, por um lado, o Peão o despreza, por outro, se submete a ele em grande parte da trama, tem medo dele.

O Primo continua empolgado cantando a música “Garçom” de Reginaldo Rossi, a “Velha” (Maria), provoca-o, acusando ser essa uma música de “corno”. Ele se ofende, os dois iniciam uma discussão até que o primo agride fisicamente a Velha.

Nesse momento, todos, inclusive o *Peão* se calam, ele não se envolve na briga, a única que se aproxima da *Velha*, é a *Prima* que se oferece para ajudar, recolhendo as latas que estão espalhadas. .

O grupo se separa por alguns instantes, enquanto isso, o *Primo* fuma “crack”. Nesse momento do espetáculo, acontece uma espécie de “quebra”, as personagens, o *Velho*, *Maria* e *Antônio Carlos* realizam ações muito lentas e dilatadas no espaço, sugerindo um clima de alucinação. Ao fundo, a trilha sonora é composta de sons graves e distorcidos. A alucinação de *Antônio Carlos* é justamente o momento em que ele sobe no boi e ouve o público aplaudi-lo.

O *Primo* volta a conversar com a *Prima* e todos voltam ao normal, o *Velho* introduz uma pregação religiosa, todos rezam e depois das palavras dele: “*Quando chega à meia-noite a gente parece que vê o demônio pintado na frente*”, todos, com exceção do velho aproximam-se uns dos outros.

Então, preparam-se para dormir, o *Primo* começa a passar mal de frio, o *Peão* é indiferente ao mal estar desse, recusa a ceder o papelão que lhe serve de coberta, a *Prima* vem e retira o papelão à força. Ele fica extremamente irritado com essa atitude da *Prima* e reclama com *Maria*: “*Vai dizê que esse aí tá passando mal? Aqui ó!*” (Faz um gesto de quem vira uma garrafa de bebida alcoólica). A *Prima* socorre o *Primo*, e ambos não respondem a provocação. Ele continua a reclamar dizendo que se o *Primo* morrer ali, eles vão ter que procurar outro lugar para dormir.

Nesse mesmo instante, ele percebe o *Velho* num canto bebendo pinga e se masturbando, mostra para a *Velha*, e os dois passam a provocá-lo. A *Velha* e o *Peão* são duas personagens muito cúmplices, durante o decorrer do espetáculo. Nesta cena, ao mesmo tempo em que são indiferentes ao mal estar do *Primo*, provocam o *Velho*, que em suas ações (beber e masturbar-se) contradiz sua pregação moral e religiosa.

Os dois insistem na provocação, até o momento que o *Velho* parte para cima deles com violência, o *Peão* foge, o velho arrebenta o caixote, a marteladas. Ouve-se um barulho de sirene de polícia, todos correm, ora sozinhos, ora em grupo. Numa alusão a polícia, todos vão para o “paredão”, como numa batida policial. Cada um se apresenta para a platéia (como se lhes houvessem exigido os documentos)

Nome, profissão, idade, e cidade de origem. O *Peão* diz com orgulho ao mesmo tempo em que está assustado com a cena anterior e com a “batida policial”: “*Antônio Carlos Matioli de Freitas. Tenho trinta e três anos. Eu sou português de Portugal. Eu já fui peão boiadero*”.

Nesta cena, em que cada um se apresenta, todos aparecem como migrantes (Mato grosso, Além Paraíba, Portugal, Alagoas), ou seja, distantes de sua cidade de origem. Essa questão será abordada no último tópico desse capítulo, onde iremos comparar a questão do desenraizamento em outras personagens que abordam a trajetória campo - cidade.

Dando continuidade ao enredo, enquanto falam o número de seus documentos, todos se viram de costas, é ouvida uma batida externa, que simula o som de uma pancada, todos caem, como se apanhassem da polícia. Neste momento, acontece um black-out. Quando a luz ascende novamente, todos estão no chão arrumando-se, exceto o *Primo* que xinga a polícia.

Aos poucos, enquanto cada um vai se recompondo, a *Prima* confidencia a todos que matou o assassino de seu irmão e que desde então, mora nas ruas. Todos olham para ela com afeto e compaixão. O *Peão* se sensibiliza nesse momento com a história que acabara de ouvir e bebe mais.

O *Velho* se aproxima de *Idalina* para consolá-la, o *Peão*, enciumado canta uma música bem preconceituosa com a intenção de ofendê-los. Ainda sob o efeito da bebida, relembra seus tempos de campeonato de montaria e conta aos demais os prêmios que ganhou. Relembra o boi que o derrubou e o que deixou em coma por quatro meses. O *Velho* ri e ele olha com mais raiva para esse, que se cala.

Em contraponto a cena da apresentação “burocrática” (batida policial), neste momento cada uma das personagens confidencia algo sobre si e enquanto vai amanhecendo o dia, eles novamente se reúnem para tomar café, dividem o pão encontrado no lixo pela *Prima* e compartilham a pinga. Todos se levantam e aos poucos vão se separando dando início a mais um “corre” (garantir o dinheiro do dia). O *Peão* boiadeiro junta um pouco de papelão e aproveita para pedir esmola aos espectadores mais próximos apresentando um atestado médico “falso”.

Dentro dessa estrutura apresentada, a trilha sonora tinha o objetivo de compor a passagem do tempo e o espaço da rua. No início, havia sons de muitos carros e portas de lojas se fechando, criando a ilusão do momento em que as pessoas dirigem-se a suas casas, depois de um longo dia de trabalho. Aos poucos, o som ia diminuindo, a rua ia ficando vazia, restando nesse lugar, apenas as personagens como se elas fizessem parte do cenário da rua, assim como o lixo, as latas, as folhas de jornal.

Esses personagens encontram-se num beco à noite, não possuem casa não estão acompanhados de membros da família, estão sozinhos, o único bem que possuem é o próprio corpo. Ambos encontram-se e estão sujeitos a mesma condição a solidão.

A maioria das músicas cantada pelos atores, no espetáculo, abordava o tema da solidão, esta representada de diferentes formas, rejeição, traição e abandono. Outras músicas tinham cunho religioso e em suas letras estavam contidas as idéias de espera e da esperança. Esse conteúdo musical é uma síntese dessas personagens assim como nos depoimentos dos Amigos da Casa São Francisco de Assis (relatado no primeiro capítulo), muitos dos motivos dessas pessoas viverem na rua é devido à estrutura frágil de suas famílias. Luís Alberto de Abreu²⁷ quando fala sobre o Melodrama, nos apresenta uma definição muito próxima à situação encontrada em Vizinhos do Fundo, quando afirma:

(...) Outra linhagem de personagens, originária das massas humanas despossuídas, vão dar solidez a um novo gênero: o melodrama. Aqui também os personagens são individualizados, representam a si próprios, mas são desprovidos da grande força que impulsiona os personagens da tragédia e do drama. Se o mundo é o palco da luta para as personagens da tragédia e do drama, esse mundo no melodrama é um universo opressor, agressivo, violento e estranho. Seus personagens buscam refúgio na família, mas trata-se de uma família frágil, sujeita à destruição pelos vilões que habitam o mundo. Se no drama e na tragédia a moral e as leis devem ser necessariamente, transgredidas ou reformadas, no melodrama elas são o caminho que levam à virtude. Aqui, a força da família e da comunidade está diluída ou extinguiu-se completamente.

É interessante notar que no melodrama a história familiar, para os personagens pobres, perdeu-se²⁷. (ABREU, L.2001.p.64)

²⁷

Luís Alberto de Abreu é dramaturgo.

Embora o espetáculo apresentasse momentos de grande euforia por meio das brincadeiras entre essas personagens, provocando muitas vezes o riso em quem assistia, logo essas imagens eram desconstruídas por algum elemento que contradizia essa alegria, ora por agressão, ora o desrespeito, as acusações e a própria indiferença com a dor do outro.

Tratava-se de relações ambíguas, ao mesmo tempo em que não existia uma relação amorosa entre essas personagens, era necessário que eles se unissem durante à noite, porque esta era uma condição de sobrevivência. Por isto, mais do que afeto, o que existia era uma dependência, pois, todos estavam na mesma realidade.

Esta mesma condição tornava dramáticas, cheia de contradições, as relações presentes no espetáculo. Os momentos de tensão, de silêncio eram preenchidos pelo medo, porque a qualquer momento o pior poderia acontecer, todos estavam sujeitos a tudo e a todos. Os personagens refletiam as condições de exclusão, eram espelhos uns dos outros, reconhecendo-se uns nos outros gerando sentimentos ambíguos: solidariedade e desprezo.

Com a chegada do dia seguinte, cada um seguia seu caminho independente do outro, o “corre” representa também a luta pela sobrevivência, uma maneira de resistir mesmo estando à margem da sociedade.

Em um dos festivais de teatro que apresentamos o espetáculo Vizinhos do Fundo, o Festival Nacional de Teatro da USP-II Universidade em Cena, um dos debatedores, relatou suas impressões sobre o espetáculo. Optamos por citar um trecho de sua fala, que diz:

“(…) De um modo, ou de outro, nós que vivemos na periferia do capitalismo, por mais que a gente pense que estamos alheios a esse tipo de coisa, no quadro internacional, nós representamos esses indivíduos, que vocês invocaram e dramatizaram de uma maneira muito digna; talvez este seja um dos maiores méritos que têm o trabalho de vocês. Realmente emocionante! Quando se é tocado pela emoção, dificilmente o discurso mais articulado vem (…)”.²⁸

²⁸ Depoimento do Prof. Dr Alexandre Matte, da UNESP e diretor da Cia. Teatral Ocaroama, setembro de 2001.

Assim como esse, muitos dos relatos que ouvimos pós - apresentação abordavam as questões da condição humana diante do capitalismo, a lógica do “matar ou morrer”.

Sobre o espetáculo, Antônio Araújo²⁹, que também foi debatedor do mesmo festival disse:

“O espetáculo me toca muito e acho que ele me toca por várias razões. Acho que a proposta de vocês é muito séria, no sentido de não apenas construir o trabalho que vocês fazem a partir dessa vivência com eles, mas de fato estar estabelecendo, seja por via de oficinas, de um trabalho local com eles, de uma integração e não simplesmente uma apropriação daquele universo. O trabalho reflete isso, a maturidade do trabalho que a gente vê, a fidelidade, a honestidade do trabalho, ele traduz isso. Acho que tem uma ética na relação de vocês nessa associação com os moradores, que transparece no trabalho. Um outro dado é esta verticalização, esse aprofundamento que vocês fazem, enquanto pesquisa interpretativa. Acho que vocês estão muito bem acompanhados, ter vinculação com o LUME: acho que isso transparece no trabalho o tempo todo; tem um trabalho de ator, muito bem construído corporalmente, vocalmente; a gente vê essas personagens, este universo, ele está concretizado, ele está materializado aqui. O trabalho está basicamente centrado em vocês, o trabalho acontece a partir dessa materialização de vocês na relação com a gente, isso é denso, é bem realizado por vocês, isso acontece de fato.”

Durante a construção desse espetáculo, nossa relação com os Amigos da CASFA era muito intensa, permeada não apenas pelas pessoas que observamos e os depoimentos escolhidos, mas também pelo vínculo de amizade que foi sendo desenvolvido aos poucos. A partir desse envolvimento, nos foi revelado um universo muito doloroso, não existia nenhuma possibilidade de não ser tocado ou sensibilizado. E de alguma forma esse é o espaço que nós intérpretes nos servíamos para a elaboração dessa história que queríamos contar.

Sobre essa questão, Abreu cita a definição de personagem dada pela professora e dramaturga, Renata Pallottini, que diz:

²⁹

Professor Titular da Escola de Comunicação e Artes da USP e diretor do Teatro da Vertigem.

“ Personagem seria, isso sim, a imitação, e portanto a recriação dos traços fundamentais de pessoa ou pessoas, traços selecionados pelo poeta segundo seus próprios critérios”.³⁰ (ABREU,L.2001, p. 62)

Desse modo, penso que num primeiro instante pretendíamos ser mais transparentes e honestos com o material que gerou os personagens. Num segundo momento, foi possível somarmos à essas criações, o nosso ponto de vista e só então, pudemos reinventar e teatralizar a realidade encontrada nos grandes centros urbanos,sendo nossa “fidelidade” maior quanto a *situação* do que em relação às *peessoas*.

Versão Vida Cruel³¹

Espectáculo Itinerante em quatro estações

A idéia de realizar um segundo espetáculo com os mesmos personagens que estão em Vizinhos do Fundo, nasceu do desejo de experimentar esse material em novas situações de jogo. Sabíamos que as relações entre eles não haviam sido esgotadas, uma vez que boa parte do conteúdo do repertório de cada ator não havia sido utilizado nesse primeiro momento.

Sendo assim, decidimos explorar as potencialidades de cada um, descontextualizando cada uma das informações que apareciam no outro espetáculo, de maneira que o onde, o quando e o quem se apresentavam de um jeito bem diferente do que havia sido demonstrado anteriormente.

Para isso, começamos nossa investigação acerca do que seria esse novo interlocutor. A primeira idéia que surgiu foi a de não alterar as características de personalidade e as origens de cada um, mas exagerá-los ao máximo no espaço, tanto na forma como no modo de se relacionarem uns com os outros.

³⁰ Abreu, L. Alberto de. A personagem contemporânea. Sala Preta- Revista de Artes Cênicas. Ano 1- Número 1. Departamento de Artes Cênicas – Escola de Comunicações e Artes, USP. Junho de 2001.

³¹ Versão Vida Cruel é o nome de uma poesia do “pequeno poeta Sérgio” (um dos Amigos da CASFA), que também foi utilizada durante a peça.

Como o objetivo era redimensionar o tamanho, recorreremos ao recurso da máscara. Resolvemos experimentar a meia- máscara neutra³², sob o rosto dessas personagens, porém percebemos durante os ensaios, que não havia diferença entre usar ou não esse artifício sobre o rosto, uma vez que as figuras já existiam e a “máscara” facial construída a partir da mimesis corpórea, já era presente. Portanto, ao invés de auxiliar, ela escondia as expressões e diminuía o tamanho no espaço, justamente o oposto do que estávamos buscando.

O próximo passo foi pesquisar outras possibilidades de alcançar essa nova grandeza. Consultamos outras linguagens cênicas e de todas as que estudamos, a que mais se aproximava do que estávamos procurando foi o conceito do bufão.

“O bufão é representado na maioria das dramaturgias cômicas. ‘Vertigem do cômico absoluto’ (MAURON, 1964:26), é o princípio orgiástico da vitalidade transbordante, da palavra inesgotável, da desforra do corpo sobre o espírito (Falstaff), da derrisão carnavalesca do pequeno ante o poder dos grandes (Arlequim), da cultura popular ante a cultura erudita (os Picaro espanhóis).

O bufão, como o louco, é um marginal. Este estatuto de exterioridade o autoriza a comentar os acontecimentos impunemente, ao modo de uma espécie de paródia do coro da tragédia. Sua fala como a do louco, é ao mesmo tempo proibida e ouvida”. (PAVIS, P.1999, p.35)

Esta definição vinha muito ao encontro do nosso objetivo, de alguma forma esse desprendimento com a moral possibilitaria um universo mais amplo de imagens. O bufão é desprendido de tudo e de todos, é dado como marginal e associado à loucura, ao passo que poderíamos a partir desse conceito dimensionar os personagens em qualquer tempo e espaço, podia ser um lugar, muitos ou nenhum especificamente.

Pensando nessa idéia, Verônica que também dirigiu esse espetáculo, sugeriu que lêssemos o significado da carta de Tarô, O Louco (que também é conhecida como Bobo).

³² A meia- máscara neutra não apresenta um “quem” definido, assim como a máscara- neutra inteira, ela pode tornar-se todas as possibilidades, a diferença entre as duas é que quando utilizamos a meia, é possível usar o recurso de sons e falas.

Um dos trechos da carta do O Louco diz:

“ A meta de sua jornada é lugar nenhum e todos os lugares. Sem saber para onde conduz a estrada, mergulhado em suas fantasias, esperanças e temores, o Bobo (como a humanidade) dança à beira do abismo, descuidado e sem propósito. Não presta atenção à trilha pela qual caminha e espinhos e cardos ferem e arranham- no até sangrar. A estrada é sua casa; raramente há uma estalagem que receba mendigos. O Bobo carrega pacientemente a carga que lhe foi atribuída. Como o recém- nascido, não tem noção das batalhas e derrotas que estão à sua frente, nem tem conhecimento de suas possibilidades. Sua trouxa contém bagatelas e refugos: ilusões, fantasias, sucessos, idéias que podem ser potencialmente perigosas quando desprezam a realidade concreta; contudo, também contém ferramentas de que necessita para viver sua vida”. (SALLIE, N.1995, p.315)

Através dessas duas referências, a carta do Louco e o significado de bufão, pudemos traçar alguns paralelos entre as personagens que tínhamos e o tipo de história que queríamos contar. Por um lado, a idéia de que da boca de cada um, tudo poderia ser dito, até mesmo o que é proibido. De outro, andarilhos que vão de um lugar a outro, sem destino definido, guiados por suas “fantasias, esperanças e temores”, sempre à beira do que é real.

Optamos assim, por inseri – los novamente no espaço da rua (só que dessa vez o espaço real da rua, não recriamos no palco essa idéia, como no primeiro momento), só que dessa vez, ao invés de estarem fixados nele, esse foi usado como local de passagem.

Assim sendo, definimos o release do espetáculo da seguinte maneira:

“O espetáculo de rua, *Versão Vida Cruel* é uma criação coletiva do Grupo Matula Teatro a partir de pesquisas realizadas ao lado da população de rua de Campinas. Desde 2000, os atores recolheram canções, gestos, imagens e histórias. Não só: sobretudo conheceram gente que, ao se deslocar permanentemente, faz da vida movimento”.

Gente que, distante das tradições orientais, parece tecer relações a elas análogas: tudo é transitório. Nem as divindades são: estão! Os deuses não se instalam em nenhuma parte do mundo, são viajantes, visitantes que se identificam fugazmente nos artistas ambulantes.

São esses os personagens de *Versão Vida Cruel*: artistas errantes que apresentam seus números artísticos nas ruas de uma cidade qualquer; figuras de rua anfitriões desses viajantes divinos. A própria forma do espetáculo – a itinerância – revela o seu sentido: a meta é o caminho, o deslocamento é sem fim. “Fazer-se andando”.

Como dissemos antes, o espetáculo era realizado na rua, sendo este um espaço amplo e aberto, exigia de nós atores um corpo mais exagerado, que era justamente o que estávamos buscando no início desse processo. Em se tratando de um espaço público, a relação com os espectadores era mais direta, o que tornava esse trabalho bem desafiador, uma vez que as interrupções da platéia eram sempre uma surpresa.

Em uma das apresentações realizadas em Campinas, por exemplo, assim que o personagem do *Primo*, fez com a garrafa de pinga a demarcação no espaço para separar a platéia dos atores, logo em seguida ele colocou a garrafa no chão, um morador de rua que por ali passava pegou a garrafa e começou a bebê-la. No mesmo segundo, paramos a cena para resgatar a garrafa das mãos do sujeito e só então retomamos a peça. Ou seja, por um instante, deixamos nosso roteiro de lado, sem abandonar os personagens, e através deles exercíamos nossa capacidade de improvisar a partir do repertório que tínhamos em mãos. De fato, essa liberdade de experimentar o material em diferentes situações era muito estimulante para nós atores.

Começávamos o espetáculo, em cima de um carrinho, que foi feito com base numa estrutura de ferro, sustentado por rodas. A idéia desse carrinho surgiu das discussões a respeito da carta do Louco, em que Verônica nos apresentou a pintura “Nau dos Loucos”, de Brueghel. Esse quadro apresentava figuras bem alegóricas semelhantes aos nossos personagens, e, além disso, possuía elementos que já estavam sendo usados nos ensaios que eram o vinho, no nosso caso, a cachaça e um frango. Inspirados nessa imagem reproduzimos uma bandeira bem próxima a que a nau possuía e reproduzimos esse desenho no fundo do carrinho, de maneira que em um dos momentos do espetáculo, ele era revelado.

Sobre a “Nau de Loucos”:

“Segundo Foucault, no capítulo I de História da Loucura, a Nau dos Loucos é uma mesma imagem que serve a duas experiências diversas da loucura: uma, expressa por exemplo em Bosch, Brueghel, Schonghauer e Durer, Foucault chama de “experiência trágica”. A experiência trágica da loucura diz respeito à abertura do sábio às figuras da alteridade, que aparecem sob a forma de uma “invasão” de figuras do “outro mundo”, “nesse” e de modo “chão”. Há um conteúdo misterioso, uma sobre determinação, um excedente de sentidos, na linguagem do louco. Tal tema da “invasão” da loucura mostra que ela possui saber - um saber do próprio mundo -, expresso em um conhecimento esotérico que diz respeito à verdade do próprio homem”.³³

Partindo disso, a intervenção na rua acontecia da seguinte forma, um grupo de artistas ambulantes, usando trajes de “gala”³⁴ que faziam parte do *Coral Luz do Alvorecer* convidava as pessoas para assistirem seu espetáculo. Esses artistas eram: o *Primo*, artista e maestro do Coral; a *Velha*, artista e primeira dama do coral; a *Prima*, artista e anfitriã do coral e o *Peão Boiadeiro*, artista e poeta.

Dessa forma, o espetáculo foi construído dramaturgicamente em quatro quadros, cada um deles recebeu o nome de uma estação do ano: Verão, Primavera, Outono e Inverno.

Descreveremos abaixo, como cada quadro era realizado na estrutura do espetáculo:

1ª Estação - Verão

O Coral Luz do Alvorecer se apresenta para o público através da figura do *Primo*, logo em seguida o mesmo coordena o show do coral, que a partir daí canta diversas canções populares.

Muitas das músicas que ouvimos durante o período em que foi realizado o trabalho comunitário (descrito no primeiro capítulo), foi utilizado nesse momento.

³³ Esta informação foi retirada do site <http://catatau.blogspot.com/2006/06/06>.

³⁴ Em se tratando do universo da rua, as roupas já não se encontravam no seu melhor estado, mas faziam alusão a essa idéia

Grande parte dessas canções era de intérpretes bastante populares³⁵, que eram facilmente reconhecidos pelo público.

Nesse momento de descontração as músicas eram cantadas de uma forma bem alegre e eufórica e só terminava depois que os personagens cantavam a música ‘*We are the world*’, quando eram interrompidos pela *Prima*, que muito entusiasmada retirava de dentro do carrinho um frango assado. Por causa da fome, o frango era esfaçalhado em frente aos espectadores e o show só continuava depois de comerem o mesmo.

O coral encerrava sua primeira apresentação com uma música religiosa.

2ª Estação - Outono

O Coral Luz do Alvorecer convida o público a participar de uma procissão. A procissão caminha até a formação de um altar (definido pelos atores), a figura da *Prima* se posiciona em cima do altar (que nesse caso, era em cima do carro), como uma espécie de Santidade, os outros rezavam o Credo em 1ª pessoa. A oração é interrompida pelos gritos da *Prima*, que se apavora com o fogo das velas em cima de sua cabeça, pois, estas estão esquentando sua cabeça. Os demais personagens saem correndo desesperados. *Velha* e *Peão* conduzem o público até a próxima estação.

3ª Estação - Inverno

Após o fogo, o Coral Luz do Alvorecer esquece seu repertório, pois o papel onde estava anotada a seqüência das músicas foi queimado. *Primo* que é o maestro fica indignado, briga com os demais e ainda nervoso, vira o carrinho ao contrário, num gesto de raiva (nesse momento, o quadro “Nau dos loucos”, de Brueghel era revelado aos espectadores). Os artistas ambulantes seguem cada um com seu silêncio. *Velha*

³⁵ Podemos citar, Amado Batista, Ataíde e Alexandre, Reginaldo Rossi, entre outros.

pede para que o público se aproxime dela e começa a contar de sua relação com seu marido que a traiu, *Prima* conta como perdeu sua filha e o que aconteceu quando jogaram piche preto nela, o *Peão* bebe pinga e tenta retomar o show do Coral Luz do Alvorecer, lembrando os demais que a continuação era com a poesia dele. Ele declama a poesia Versão Vida Cruel de autoria de um dos Amigos da CASFA, o pequeno poeta Sérgio. A poesia diz:

*“Era féu o gosto do mel que a vida me deste,
E sentiu com prazer com a visão de minha cegueira,
Caminhando pelas pirambeiras,
Maquiado com ilusões dissimuladas,
Dando me muito mais que eu merecia,
Uma enorme quantidade do nada”*

O *Primo* permanece no mesmo estado de transe que se encontra desde o início dessa estação, porém quebra esse momento quando relembra um amor do passado. Conduzidos pela *Velha*, o grupo transita para a última estação chamando o público para compartilhar desse momento de lamúria pessoal.

4ª Estação - Primavera

O Coral Luz do Alvorecer tenta retomar o show , embora todos estejam cansados, o grupo se divide em pares: *Velha* e o *Peão*; *Prima* e *Primo* e ambos se relacionam carinhosamente, a cena prossegue até uma fogueira, onde todos os personagens queimam um objeto pessoal. Depois, dessa espécie de “ritual”, o *Primo* retoma sua função de maestro, e re- apresenta o Coral. As figuras retomam o show com a última música do repertório e se despedem do público, da mesma forma como chegaram, bem animadas.

O espetáculo *Versão Vida Cruel* sugeria uma espécie de “musical-miserável”, como denominou a diretora. Por serem conhecidos pela maioria dos espectadores, o conteúdo das músicas aproximava-os da cena. Os personagens brincavam muito em cena uns com os outros e o mesmo acontecia com relação a platéia, o que facilitava o diálogo entre ambos.

Mesmo nos momentos de discussão do grupo, os mesmos logo se entendiam em prol da continuidade do show.

“O brincar e o esquecer são o domínio natural do Bobo, ‘liberto do conhecimento’ de uma maneira quintessencial”. (SALLIE, N. 1995.p.312)

Nesta peça, nós apresentávamos moradores de rua, mas atribuímos a eles a qualidade de artistas de rua, seres fantásticos que brincavam com o imaginário dos espectadores: quem são, de onde vem e o que pretendem?

Sem nenhuma pretensão de contar uma história, o espetáculo acontecia atraindo a atenção de quem por ali passava e depois de realizado, cada um, assim como chegava, ia embora seguindo seu caminho.

Sobre o espetáculo, escolhemos alguns trechos de uma matéria de jornal que foi escrita, após uma das apresentações, que o Matula realizou no 13º Festival de Curitiba, que aconteceu em 2004 ³⁶ :

“O sobe e desce pelo Largo da Ordem, em busca do lugar ideal para a apresentação do “Coral Luz do Alvorecer”, aguçou a curiosidade de quem passava ontem à tarde pelo centro histórico de Curitiba.

Indumentados como moradores de rua e empurrando um carrinho de mão, os atores do grupo Matula Teatro, de Campinas, delimitaram o espaço com um semicírculo feito de cachaça para dar início ao espetáculo de rua “Versão Vida Cruel”, que inclui ‘números musicais’.(...)

O espetáculo fala sobre o amor, a solidão, a fé, os vícios e as tristezas que povoam a vida dos moradores de rua. O público é convidado a interagir e acaba sendo tocado pelas histórias e musicalidade das cenas.

Na apresentação de ontem, a interação com uma moradora de rua que parou para ver a peça chamou atenção. Vendo que uma das atrizes (Alice Possani) carregava um saco com latinhas de alumínio, a mulher jogou uma das que trazia consigo. (...)”

³⁶ Fidalgo, Janaina. *Matula Teatro leva realidade da vida das ruas a largo de Curitiba*. Folha Online- Ilustrada/ Folha de São Paulo. 26/03/2004.

Neste mesmo artigo, a jornalista colheu alguns depoimentos com alguns espectadores, após a apresentação:

“Para a curitibana Cida Damasco, 50, que tem acompanhado os espetáculos de rua do Fringe, a peça do Matula Teatro trabalha bem ‘os tipos baseados no real’. ‘Eles encenam a realidade que a gente vê por aí’, diz”.

“Atraída pela atuação do grupo em “Mr. K. e Os Artistas da Fome”³⁷, a estudante de artes cênicas da FAP (Faculdade de Artes do Paraná) Daniele Pamplona, 19, decidiu assistir ao espetáculo de rua do Matula.

“Eu acho muito interessante porque o que vimos até agora de espetáculos de rua trazia a cultura popular e a manifestação folclórica. É bacana ver um espetáculo com a realidade do país”, afirma.

Essas foram algumas das impressões que temos registrado sobre o conteúdo das apresentações. Por esses depoimentos, é possível detectar que o espetáculo continuava retratando os mesmos temas de quem mora nas ruas, assim como foi feito em Vizinhos do Fundo, mas a maneira como isso foi dialogado com o espectador é que tornava esse resultado diferente do primeiro, pois, era abordado de uma forma bem mais humorada, uma vez que o diálogo era direto e a linguagem era conhecida do receptor.

2.4 Agora só resta dizer: “Segura, peão!”

O último tema a ser abordado nesse capítulo, é a questão do desenraizamento, o qual já foi citado na página 55 quando analisamos a performance do *Peão- boiadeiro*, no espetáculo Vizinhos do Fundo, do Grupo Matula Teatro .

Para aprofundarmos essa discussão, vamos nos servir de outros três personagens da história do teatro e do cinema que refletem sobre esse mesmo tema, que é a migração do homem do campo para a cidade, a fim de comparar o desenvolvimento dos mesmos nas tramas em que estão inseridos. No nosso caso, nos

³⁷ No mesmo festival, o Grupo Matula Teatro em parceria com a Boa Companhia apresentou o espetáculo “Mr K e Os Artistas da Fome”, na Mostra Contemporânea do festival.

apoiaremos em *Ruzante*, de Angelo Beolco (século XVI), *Jeca*, o caipira de Amácio Mazzaropi (décadas de 50, 60 e 70) e *Zé- do- Burro* descrito por Dias Gomes, em *O Pagador de Promessas* (anos 60).

Ambos, em algum momento de suas trajetórias abandonaram seus locais de origem, por razões diversas (essas serão analisadas ao longo desse texto) e migraram para um novo lugar, a cidade, que é desconhecido dos mesmos. A chegada desses indivíduos aos lugares escolhidos voluntária ou involuntariamente, acarreta muitas dificuldades de adaptação desses “personagens”. É justamente aqui que percebemos as características do *desenraizamento*. As mesmas podem ser vistas (e representadas) sob dois pontos de vista: um que revela seu lado cômico, e outro, que revela o trágico.

Sobre “como pensar em cultura popular num país de migrantes?” , Ecléa Bosi afirma em seu artigo “Cultura e Enraizamento” que essa transição do homem do meio rural para o meio urbano acarreta nas seguintes perdas:

“O imigrante perde a paisagem natal, a roça, as águas, as matas, a caça, a lenha, os animais, a casa, os vizinhos, as festas, a sua maneira de vestir, o entoado nativo de falar, de viver, de louvar o seu Deus. Suas múltiplas raízes se partem. Na cidade, a sua fala é chamada “código restrito” pelos lingüistas; seu jeito de viver, “carência cultural”, sua religião, credence ou folclore. Seria mais justo pensar a cultura de um povo migrante em termos de desenraizamento. Não buscar o que perdeu: as raízes já foram arrancadas, mas procurar o que pode renascer nessa terra de erosão”.³⁸

Antes de falarmos sobre a adaptação de cada um “nessa nova vida” em termos cênicos, vamos antes dar um passo atrás e descreveremos algumas características que cada um apresenta no seu modo de ser. Para isso, vamos nos referenciar em documentos antigos que registram o surgimento de *Ruzante*, na dramaturgia de Dias Gomes para tratar de *Zé - do- Burro* e em filmes, reportagens e estudos realizados sobre o *Jeca*, de Mazzaropi.

³⁸ Bosi, Alfredo (organizador). *Cultura Brasileira- Temas e situações*. Editora Ática. 4ª edição. São Paulo. 2002.

Seguiremos então, uma ordem cronológica da aparição de cada um deles no cenário espetacular, até para questionarmos a reação do público que se tem registrada sobre o trabalho de cada um deles.

Ruzante

Este personagem foi criado do por Angelo Beolco, no século XVI. E por esta figura aparecer em todas as suas comédias, é que ele foi considerado um das principais responsáveis pelo surgimento da Commedia dell' Arte.

Beolco foi criado por seu pai, em Pádua, onde pôde ter contato com o melhor dessa sociedade, a educação e a formação humanista desse tempo. Trabalhou como secretário de um patricio veneziano, cujo nome era Alvise Cornaro. Este tinha como objetivo, melhorar as condições dos camponeses que com ele trabalhavam.

Foi através desse trabalho, que Beolco passou a ter um contato freqüente com a população rural, conhecendo de perto suas condições de vida. Essa aproximação com a realidade do homem do campo foi o que serviu de grande inspiração para a criação da personagem Ruzante, pois paralelamente ao seu trabalho de secretário, ele também organizava um grupo de teatro amador, onde atuou como autor e ator principal.

Baseado na observação de gestos e do dialeto dos camponeses de Pádua, nasce este personagem que apresentava as seguintes características: uma figura rude, e ao mesmo tempo, boa, ora bruto, ora sensual. Um personagem miserável, que vive num mundo de fantasias imaginado por ele mesmo, pois é fraco e covarde para encarar o mundo real onde está inserido. Age sempre pelo instinto, ou seja, por fome e sexo, assim como os personagens que aparecerão posteriormente na comédia italiana.

Nas primeiras peças em que aparece, está inserido no universo do campo, na vida rural, seja para discutir os efeitos causados pela guerra no campo, como no caso do roteiro de Parlamento de *Ruzente che iera vegnu* de campo, criado em 1525,

ou pela carencia em que vive esse povo, como no caso do enredo de Bilora de 1529.

39

No nosso caso, nos interessa a participação dessa personagem na trama A *Moscheta*, 1528, onde é a primeira vez que Beolco apresenta esta personagem como um pobre camponês emigrado na cidade.

O enredo dessa peça era apresentado numa estrutura de quatro atos e um prólogo e tinha como “pano de fundo”, a farsa do marido traído. *Ruzante* é casado com *Bétia*, que se destaca na história por ser uma mulher muito bonita e provocante. Ela já traiu seu marido algumas vezes com o compadre do casal, *Menato*, que vai até a cidade à procura dela, porém essa não o quer mais, alega que só fará isso novamente se o marido lhe der motivos para isso e confessa-se arrependida das traições anteriores. O compadre, *Menato*, fica furioso e arma um plano para cima de *Ruzante*.

Enquanto isso, *Ruzante* aparece na peça pela primeira vez, muito feliz por ter conseguido roubar a bolsa do soldado *bergamasco*, *Tonin*. Sua alegria é interrompida, depois que *Menato*, colocando seu plano em prática, diz que duvida da fidelidade de *Bétia* e sugere a *Ruzante* que este à teste.

Ruzante acredita no compadre e aceita o desafio, se disfarçando de homem rico e falando através da língua *moscheta*, uma mistura de espanhol e napolitano, bem enrolado. Procura por *Bétia* e quando a encontra se insinua para ela. No início essa resiste, mas depois por causa do dinheiro acaba caindo na armadilha. O marido se revela e ela indignada, promete que vai se vingar dele, indo embora para um convento. Ao invés disso, ela vai para a casa de *Tonin*, que desde sempre também se declara para ela.

No próximo quadro desse roteiro, reaparece *Ruzante*, muito contente por ter roubado a roupa de seu compadre, com o único objetivo de lhe “pregar uma peça”. Vai até sua casa para fazer as pazes com sua mulher, mas percebe que esta foi embora e se desespera porque se lembra da promessa que a mulher lhe fez. Pergunta a uma vizinha sobre o destino de *Bétia* e essa conta que na verdade essa não foi para um convento, e sim para a casa de *Tonin*. Ele fica muito contente com a notícia porque percebe que não perdeu sua mulher para sempre.

³⁹

Não se sabe ao certo a precisão dessas datas.

Resolve então, bater na porta da casa do soldado, esse insinua de dentro as supostas coisas que fez com *Bétia* e afirma que só a devolverá se *Ruzante* lhe devolver sua bolsa de dinheiro. Porém, *Ruzante* não quer perder nenhuma, nem outra. Aparece *Menato*, furioso atrás de sua roupa, vê a cena e enciumado, resolve pagar o resgate de *Bétia*, mas apesar disso fica furioso com o marido que não tomou nenhuma atitude em relação ao que estava acontecendo. Dessa forma, ele exige que *Ruzante* vá tirar satisfações com *Tonin*, esse obedece e troca vários insultos com o soldado.

Não satisfeito com isso, *Menato* decide levar *Ruzante*, à noite até o acampamento onde está *Tonin*, com o pretexto de surpreende-lo, mas na verdade o intuito de *Tonin* é aproveitar-se desse momento para ficar sozinho com *Bétia*.

No escuro, *Ruzante* fica desesperado, tropeça, cai, ouve vozes, julga que elas sejam do além, reza e distribui pancadas por todos os lados, sem perceber, atinge *Tonin*, que também não está enxergando nada, este leva muitas surras.

Finalmente, *Ruzante* encontra sua casa, bate na porta, mas essa está trancada. *Menato* o recebe disfarçado e falando em moscheta dá um safanão em *Ruzante*, que acredita estar batendo na porta errada, esse sai correndo.

Pouco tempo depois, *Menato* e *Bétia* vão atrás dele, encontram – no assustado e todo machucado. Mesmo estando desse jeito, ele relata com muito detalhe a aventura que passou, contando que enfrentou muitos fantasmas. Diz que vai fazer as pazes com *Tonin*, quando esse aparece todo ensangüentado. *Ruzante* se dá conta de que ele é o responsável por *Tonin* estar desse jeito e se diverte com isso, afinal enquanto ele achava que estava com medo dos fantasmas (fruto de sua imaginação), ele acertou em cheio o soldado.

Nesta trama, o personagem *Ruzante* aparece mais inferior do que aparentemente é nas outras histórias e isso acontece pelo fato de estar pela primeira vez num ambiente que não é seu, a cidade (representada por uma rua do subúrbio de Pádua).

Os motivos que o conduzem são o amor (não o sublime, mas o sexual) e a fome, e por isso ele age impulsionado por seus instintos naturais. Ele deseja o dinheiro de *Tonin* porque para ele, dinheiro é sinônimo de comida. Não vê sentido em trocar o que ele conseguiu roubar do soldado em troca de sua esposa, pois, para ele, *Bétia* pertence a ele por direito.

Apoiado na realidade social daquela época, Beolco recria a figura do camponês através de *Ruzante* e se serve dele para criticar a sociedade de seu tempo. Porém, consegue causar uma reação ambígua em seus espectadores, pois apesar da comicidade, as personagens causam também compaixão. Essa relação ambígua é o que enriquece suas comédias.

Jeca

O caipira *Jeca* foi criado por Amácio Mazzaropi, e fez muito sucesso nas telas do cinema, nas décadas de 50, 60 e 70.

Crescido em Taubaté, Mazzaropi desde menino, gostava de assistir apresentações de circo e de teatro de diversas companhias que encenavam peças populares. Assim, o jovem se encantou pela arte e desde cedo, com quatorze anos, começou a trabalhar, fez circo, teatro, rádio, televisão e enfim, chegou ao cinema. Em seu primeiro filme, ganhava 15 contos por mês, depois devido ao sucesso de seu personagem, ele mesmo produzia seus filmes em seu próprio estúdio, numa fazenda em Taubaté.

No início, seu personagem cinematográfico não se chamava *Jeca*⁴⁰, apenas no fim da década de 50, com o sucesso de *Jeca Tatu*⁴¹, figura literária

⁴⁰ Às vezes, o caipira *Jeca* recebia outros nomes, como: *Candinho*, *Chico Fumaça*, *José Ambrósio*, *Pedro Malasartes*, *Aparício Boamorte*, *Zacarias*, entre outros...

⁴¹ Para *Monteiro Lobato*, criador dessa figura literária, todos os caboclos eram preguiçosos e inadaptáveis à civilização. Com o passar do tempo, ele percebeu que sua opinião sobre o caipira era equivocada, uma vez que esse não era desprezado por natureza e sim porque sofriam de doenças. Arrependido, ele escreve uma porção de histórias em que o *Jeca* depois de conseguir se curar consegue comprar uma fazenda e ficar rico. Essa figura fez um grande sucesso e foi utilizada de outras duas maneiras, uma pelo político *Rui Barbosa*, que se serviu do *Jeca*, para representar o descuido do governo com a população e outra pelo produto farmacêutico *Biotônico Fontoura*, que se aproveitou dessa imagem para vender seu fortificante.

inventada por seu conterrâneo, Monteiro Lobato, é que Mazzaropi adotou esse novo nome.

O caipira *Jeca* de Mazzaropi era astuto, honesto, sincero e um pouco rabugento, porém não media esforços para manter sua própria dignidade. O tom cômico era detectado em suas piadas, em seu jeito de falar, com sotaque bem carregado e seu modo de vestir, roupas sempre remendadas e com a cintura da calça bem para cima da barriga.

Nuno César Abreu, em seu artigo, “ O Jeca que não era tatu”, descreve esse personagem da seguinte maneira:

“O humor em Mazzaropi/Jeca é um humor à primeira vista, calcado na relação empática com a figura, que possui uma composição muito marcada onde não há lugar para subentendidos, sutilezas e insinuações e nem mesmo para a agressividade transformadora do pastelão circense. Com um pé no sentimentalismo melodramático e outro na comicidade, ele retira da fala e do movimento um certo estilo pessoal. Em ambos, ele trabalhou as linhas essenciais da caricatura: no jeito de falar é realçado um sotaque “caipira” com ritmo e palavreados próprios, no jeito de andar um modo desengonçado para se locomover abrindo espaço com os cotovelos à altura dos ombros. Em outro nível, procurou tirar partido do contraste entre o mundo moderno/urbano e conservador/rural”. (ABREU, N. 1981, p37)

Nos anos 50, ele aparece como um operário acaipirado e não como um caipira do campo. Porém, nas décadas seguintes, ele representa mais essa figura que encontramos no campo.

Em termos de dramaturgia, o que se tem é o mesmo tipo em todas as tramas e um enredo que conta a mesma história, a do trabalhador que é explorado por seu patrão. No final, o *Jeca* sempre encontra uma forma de contornar as situações, dando a volta por cima, sempre procurando manter sua honra e dignidade.

O reconhecimento desse personagem não se deu apenas pelo estilo cômico, até porque, seus filmes são preenchidos por algumas cenas poéticas, como em “Tristeza do Jeca”, por exemplo. Neste filme, o personagem se envolve em uma disputa política, pois um dos candidatos é seu patrão. Esse, percebendo que seu empregado está apoiando o candidato da oposição, seqüestra seu filho. Desse

momento em diante, o personagem sofre muito com essa situação, pede ajuda aos outros trabalhadores, que são seus amigos e com eles, canta algumas músicas que emocionavam o público que ia aos cinemas.

Mesmo com o grande sucesso desse personagem, Mazzaropi recebeu muitas críticas dos intelectuais, que julgavam sua obra vazia, sem nenhum conteúdo.

Mazzaropi respondia às críticas:

"É fácil um fulano sentar numa máquina e escrever." Hoje estréia mais um filme de Mazzaropi. Não precisam ir ver, é mais uma bela porcaria. Mas não explicam por quê. Talvez com raiva pelo fato de eu ganhar dinheiro talvez por acreditarem que faço as fitas só para ganhar dinheiro. Mas não é verdade, porque o maior de todos os juizes fugiria dos cinemas se isso fosse verdade - o público".

É preciso acabar com esse negócio que cinema tem que transmitir mensagem tem que educar o povo. Nós não somos escola (...) e o que tenho é que fazer rir. Eu não tenho nada com esse problema de mensagem para cá mensagem para lá. Educar o povo é problema do Ministério da Educação, não é comigo"⁴². (MILZ, T. 2001)

Nesta fala de Mazzaropi, é possível detectar um ponto muito polêmico entre os artistas: qual deve ser o papel que a arte desempenha na sociedade? Optei por manter essa colocação porque assim como ele, também penso que a arte não tem a função direta de educar, mas sim, de despertar o sensível do público, afetar o outro seja através do riso, seja através da emoção. De alguma maneira, o espectador tem que sair do teatro diferente de como entrou.

Porém, sobre esse olhar negativo por parte dos intelectuais só foi revertido no fim da carreira de Mazzaropi, quando o presidente da Academia Brasileira de Letras escreveu uma carta elogiando o trabalho do artista:

⁴²

Trecho retirado da página da web: www.caiman.de/jecapo.html. 2001, em 24/05/2006.

“Astragesilo de Ataíde considera que, com “Jeca Tatu e a Freira” Mazzaropi alcançou no cinema o mais alto nível de sua arte. É hoje, sem nenhum favor, um artista de categoria mundial”. (MILZ,T.2001)

Zé- do- burro

Esse personagem foi criado por Dias Gomes, e está presente na obra “O Pagador de Promessas” (1960). Este texto foi encenado no teatro, no cinema e também na televisão e em ambos ganhou muitos prêmios que consagraram a obra desse autor.

“O Pagador de Promessas” relata a saga do personagem *Zé- do- Burro* que sai do campo, seu pequeno sítio, para pagar uma promessa numa Igreja da cidade grande, no caso, Salvador. Lá, ele se depara com um mundo completamente diferente do seu, onde o tempo todo são questionados os seus valores.

Na primeira rubrica do texto, o autor aponta as seguintes características desse personagem:

“ Devem ser, aproximadamente, quatro e meia da manhã. Tanto a igreja como a vendola estão com suas portas cerradas. Vem de longe o som dos atabaques dum candomblé distante, no toque de lansan. Decorrem alguns segundos até que *Zé- do- Burro* surja, pela rua da direita, carregando nas costas uma enorme e pesada cruz de madeira. A passos lentos, cansado, entra na praça, seguido de Rosa, sua mulher. Ele é um homem ainda moço, de 30 anos presumíveis, magro, de estatura média. Seu olhar é morto, contemplativo. Suas feições transmitem bondade, tolerância e há em seu rosto um “que” de infantilidade. Seus gestos são lentos, preguiçosos, bem como sua maneira de falar. Tem barba de dois ou três dias e traja- se decentemente, embora sua roupa seja mal talhada e esteja amarrotada e suja de poeira. (...)”.

(GOMES, D. 1961, p.14)

É dessa forma que aparece *Zé- do- Burro*, com seu jeito simples, ele entra em cena sem fazer alarde e atravessa o palco até a porta da Igreja, que simboliza o fim de seu trajeto.

O objetivo de *Zé* é pagar uma promessa que fez à Santa Bárbara, por isso ele carrega uma cruz nas costas até a Igreja de Santa Bárbara, em Salvador, onde

pretende subir com a cruz até o altar, no dia da padroeira. Ele vem acompanhado de Rosa, sua mulher :

“Rosa parece ter pouco em comum com ele. É uma bela mulher, embora seus traços sejam um tanto grosseiros, tal como suas maneiras. Ao contrário do marido, tem “sangue quente”. É agressiva em seu “sexy”, revelando, logo à primeira vista, uma insatisfação sexual e uma ânsia recalcada de romper com o ambiente em que se sente sufocar. Veste-se como uma provinciana que vem à cidade, mas também como uma mulher que não deseja ocultar os encantos que possui”. (GOMES, D. 1960, p. 14)

Além de carregar a cruz nas costas por “sete léguas”, Zé já havia cumprido outra parte de sua promessa, dividindo suas terras com outros trabalhadores rurais mais pobres que ele na região em que mora.

Porém, assim que ele chega na Igreja e conta sua história ao padre, este não se conforma da promessa ter sido feita para curar a vida de seu melhor amigo, que no caso é um burro. Mas, o que deixa o padre mais incrédulo é o fato da promessa ter sido feita num terreiro de lansan (no candomblé, a figura de lansan representa Santa Bárbara), ao invés de ter sido realizada na Igreja. *Zé-do-Burro* alega que teve que fazer assim, porque em sua região não há uma Igreja com o nome da santa, porém o padre não aceita suas explicações e proíbe a entrada dele na Igreja. Para o personagem, não há diferença entre uma e outra, mas o padre insiste em dizer que pelo fato de lansan ser do candomblé, ela simboliza o diabo. Mesmo sem entender as razões do padre, ele permanece na porta de Igreja e decide permanecer ali até o cumprimento de sua promessa.

Tomada a decisão, Zé passa a ser o centro das atenções de quem passa pela praça da Igreja, as reações de quem o vê soam de diferentes formas: percebendo a persistência do pagador de promessas, os comerciantes usam a imagem dele para faturar às suas custas. A imprensa se aproveita Zé para obter uma boa matéria e “Minha-Tia” (personagem que representa os adeptos do candomblé), quer de qualquer jeito convence-lo de pagar sua promessa no terreiro, pois isso daria uma ótima repercussão.

Aos poucos ele vai se transformando em um herói involuntário pelos outros personagens. O jornalista em sua entrevista o chama de revolucionário, defensor das causas dos “sem-terra”, pelo fato de *Zé- do- Burro* ter dividido suas terras e até cogita a possibilidade de apoiá-lo a candidato político em troca de reportagem exclusiva.

Paralelamente a isso, a mulher de Zé se envolve com um gigolô (“Bonitão”) que está rondando a praça e através dele deixa-se seduzir pelos “encantos da cidade”, com a ilusão de poder viver uma vida diferente da que leva. Somente no fim da história é que ela cai na real.

Zé só quer pagar sua promessa, mas ninguém o compreende:

“ *É. (Inflamando-se) E daqui não saio enquanto não fizer com que todo mundo me entenda! Todo mundo!* (GOMES, D.1960, p.114)

Essa fala é dita algumas vezes durante o desenrolar da trama, o que demonstra que não se trata apenas de uma teimosia do personagem, mas sim, do desejo dele de lutar por sua própria dignidade.

Ele não consegue convencer a Igreja de que não pode mudar a promessa, pois essa foi feita com a Santa e por esse motivo é que ele não pode voltar atrás. Logo aparece a polícia que o repreende, pede seus documentos, mas ele não tem nenhum para apresentar⁴³, os capoeiristas que estão próximos defendem Zé, mas o delegado não dá ouvidos a ninguém.

Para se defender, Zé pega uma faca e ameaça, nesse instante, o padre que está atrás dele, bate em seu braço, a faca cai, ele abaixa para pegá-la, a polícia avança em cima dele, os capoeiristas avançam sobre os policiais e ouve-se um tiro. Todos correm até que percebem que a vítima foi *Zé- do- Burro*. Esse cai morto.

O povo coloca Zé sobre a cruz e o carrega em cortejo até o altar da Igreja.

Dias Gomes na sua Nota do Autor, explica:

“O Pagador de Promessas é a estória de um homem que não quis conceder – e foi destruído. Seu tema central é, assim, o mito da liberdade capitalista. Baseada no princípio da liberdade de escolha, a sociedade

⁴³ Essa mesma situação foi descrita na análise da dramaturgia de *Vizinhos do Fundo*, neste capítulo, na página 55.

burguesa não fornece ao indivíduo os meios necessários ao exercício dessa liberdade, tornando-a, portanto, ilusória”.(GOMES, D.1960)

Para Anatol Rosenfeld, o personagem de *Zé – do- Burro* é um “ verdadeiro herói trágico de certo cunho mítico”.

Em o *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis define esse tipo de herói, como:

“- o herói trágico concentra em si uma paixão e um desejo de ação que lhe serão fatais (Shakespeare)”. (PAVIS,P.1999,p. 193)

Mas, ao mesmo tempo em que a peça tem um desfecho dramático, é possível detectar nas falas de *Zé- do- Burro*, uma certa comicidade, por muitas vezes até irônica, como por exemplo, no seguinte trecho:

“ Rosa – (Olhando- o com raiva, vai sentar- se em um dos degraus. Tira o sapato) Estou com cada bolha d’água no pé que dá medo.

Zé – Eu também. (Contorce- se num rítus de dor. Despe uma das mangas do paletó) Acho que os meus ombros estão em carne viva.

Rosa – Bem feito. Você não quis botar almofadinhas, como eu disse.

Zé – (Convicto) Não era direito. Quando eu fiz a promessa, não falei em almofadinhas.

Rosa – Então: se você não falou, podia ter botado; a santa não ia dizer nada.

Zé – Não era direito. Eu prometi trazer a cruz nas costas, como Jesus. E Jesus não usou almofadinhas.

Rosa - Não usou porque não deixaram.

Zé - Não, esse negócio de milagres, é preciso ser honesto. Se a gente embrulha o santo, perde o crédito. De outra vez o santo olha, consulta lá os seus assentamentos e diz: - Ah, você é o Zé- do- Burro, aquele que já me passou a perna! E agora vem me fazer nova promessa. Pois vá fazer promessa pro diabo que o carregue, seu caloteiro duma figa! E tem mais: santo é como gringo, passou calote num, todos os outros ficam sabendo”.(GOMES,D.1961.P15 e 16).

Em relação à questão do cômico e do trágico, o crítico Yan Michalski, analisa a obra de Dias Gomes, do seguinte modo:

"(...) conta com um excepcional dom de observação das peculiaridades do caráter nacional, quer se trate do sertanejo perdido num interior quase medieval, do favelado exposto às agruras da selva do asfalto, ou do jovem intelectual que seqüestra um embaixador nos tempos da luta armada. Por outro lado, apesar de o teatro ser rico em personagens de forte carisma pessoal, ele evita consistentemente dar destaque prioritário a problemas individuais: seus verdadeiros protagonistas são sempre, com maior ou menor nitidez, corpos coletivos, cujos comportamentos se regem muito mais por condicionamentos de caráter social, cultural e político do que por motivações de realismo psicológico. Apesar da objetividade da crítica social que é a mola mestra do seu trabalho, ele não renega, mas pelo contrário explora generosamente, elementos de fantasia, misticismo e tradição lúdica popular; da mesma forma como não hesita em misturar toques de autêntica tragédia com um humor corrosivo que é uma presença constante nas suas peças".⁴⁴ (Michalski, Y. 1989)

Desenraizamento e /ou desinteriorização

Para entendermos melhor a questão do desenraizamento, servindo-se dessas três personagens, é preciso explicar o contexto em que ambas foram inseridas: num primeiro momento, a situação proposta pelo autor, descrita em cada uma das obras (vistas anteriormente) e a repercussão que cada um desses materiais causou no período em que foi criado.

A peça *A Moscheta* apresenta um *Ruzante* fora do seu habitat de origem, sendo a primeira vez que essa máscara é colocada no espaço urbano. Essa mudança de ambiente foi proposta por *Beolco*, porque nesse momento devido as guerras da Sereníssima República, os campos eram devastados, deixando os camponeses na miséria e por esse motivo, muitos migraram para as cidades em busca de emprego para sobreviver.

No caso dessa peça, fica evidente o quanto esse personagem é hostilizado pelos demais que estão em cena, pois esses abusam de sua ingenuidade. Ele não consegue entrar nesse meio porque é muito medroso, então a saída que ele encontra

⁴⁴ MICHALSKI, Yan. Dias Gomes. In: _____. PEQUENA Enciclopédia do Teatro Brasileiro Contemporâneo. Material inédito, elaborado em projeto para o CNPq. Rio de Janeiro, 1989.

é criar um mundo de fantasias onde ele reinventa sua realidade, a mesma que ele não consegue enfrentar. E é esse contraste do real com a fantasia que atribui a comicidade nos espetáculos de *Angelo Beolco* ao mesmo tempo em que comove, pois torna esse personagem muito humano.

A respeito disso, a pesquisadora Marlyse Meyer escreve:

“É essa humanidade, aliás, que não permite incluir *Ruzante* entre as máscaras cômicas, embora seja o herói de todas as comédias de *Beolco*. A aproximação só poderia ser feita se considerássemos as máscaras, não como as fixou a tradição, mas como deveriam ter sido na origem, isto é, ainda muito próximas dos modelos reais que as suscitaram. É a época em que o zanni de *Bérgamo*, *Arlequim*, ainda não remendou o seu traje branco esfarrapado símbolo concreto de uma miséria que o torna irmão de *Ruzante*”.(Meyer M.1991, p.18)

Assim como o italiano *Beolco* se serve de um acontecimento ocorrido no período presente de sua criação, a *Sereníssima República*, descrevendo as consequências sofridas pelos camponeses da época de uma forma bem humorada assim também o faz o nosso brasileiro *Mazzaropi*, que além de se aproveitar das características cômicas da realidade do sertanejo, cria essa personagem na década de 50.

Nesse período da história, sessenta e quatro por cento da população morava no campo. Na capital, grande parte dos moradores era recém chegada do campo (migrados), ou seja, a relação com a cidade ainda era muito recente e por isso nova, permeada por dificuldades de adaptação, financeiras, entre outras. Portanto, as situações vivenciadas por essa personagem eram muito próximas à realidade de seus espectadores e isso era o que garantia o sucesso dos filmes e a permanência dessa figura por tantos anos. O que acontecia era uma grande identificação da platéia com esse tipo representado por *Mazzaropi*.

Abreu descreve esse fenômeno de empatia do público em relação a esses filmes, da seguinte maneira:

“A platéia dos filmes de *Mazzaropi* é formada pelo contingente que migrou do campo para as cidades. A sua trajetória, nos anos 50 e 60, coincide com o processo de desenvolvimento urbano: modernização, industrialização, crescimento

econômico. Este processo tinha como invólucro o chamado desenvolvimentismo - chamada ideológica que significava queimar etapas para construir uma sociedade industrial "desenvolvida". O que significava também, negar o atraso. Tratar tudo o que tivesse aura de atrasado como algo a ser rejeitado.

*Neste contexto o rural surge como imagem do atrasado. Mazzaropi vem preencher este espaço: representar para as novas massas urbanas o conservadorismo*⁴⁵.

Já a personagem de *Zé- do- Burro* age de forma diferente. Esse não tem consciência da potência revolucionária de seus atos, muita menos do papel que passa a ter para os outros personagens da história, na medida em que esses o idealizam como uma espécie de "Salvador". Os valores desse personagem são outros, pertencem ao seu *lugar de origem* e por isso muito diferentes dos encontrados na cidade. Ele não consegue ser compreendido e é por isso que fracassa. Assim como, os heróis da tragédia grega, é a cegueira de Zé diante da realidade que o leva à ruína.

A partir da análise do *peão boiadeiro* e desses outros exemplos, pudemos constatar que a questão do desenraizamento pode ser representada de duas maneiras, a cômica e a dramática. Nesses quatro casos, nenhuma das duas se apresenta sozinha, ambas caminham juntas. Rimos da imagem do "caipira" no meio ao turbilhão da cidade, quando esse se encontra perdido na multidão. Mas quando esse é humilhado, quando não consegue adequar seus códigos aos códigos da cidade, nos identificamos com esse sujeito, com suas aflições, com seus medos, suas fragilidades. Afinal, não seria justamente essa "inadequação de códigos" o que nos isola e nos dá a dimensão de nossa solidão? Novamente nos identificamos com o lado humano desses personagens, o da solidão.

Esses *tipos sociais* que analisamos representam categorias sociais de uma forma exagerada e em situações extremas e são nesses momentos que o que estamos chamando de *humano* fica mais evidente, pelo simples fato de ser nesses instantes que nos questionamos, onde esse mundo fictício não nos parece tão distante.

⁴⁵ Abreu, Nuno Cesar. *O Jeca que não era tatu*. Revista Filme Cultura. Embrafilme. 1981, p.37. Retirado da web <http://www.museumazaropi.com.br/sucesso/suc19.htm>.

Lanço agora uma pergunta ao leitor que eu mesma fiz a mim durante o desenrolar desta pesquisa: “Quantas vezes já me senti ou me sinto estrangeira em meu próprio país, na cidade que eu moro, nas visitas em casa de parentes, na roda de amigos, na Academia?”. Respondo: Muitas. E o que me faz resistir? O desejo de me encontrar em cada um desses lugares, em cada uma das pessoas com as quais convivo todos os dias e que constroem um pouco da minha história, um pouco da minha dignidade e é por ela que eu resisto. E nessas descobertas, às vezes me pegando rindo, em outras chorando. Ah, essa ambigüidade que é a vida. Divagações...

Capítulo 3. – A mulher do campo e a Inclusão em mim.

“Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado para mulher,
Esta espécie ainda envergonhada...”
(PRADO, A. 2002)

3.3. O feminino e o campo

A proposta da pesquisa de campo era conhecer e observar mulheres assentadas do MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra) em Querência do Norte, PR, com o intuito de coletar material para o trabalho de *mimesis corpórea*, através das ações físicas e vocais.

Até esse momento, nossa pesquisa só discutia o trabalho que foi criado a partir do nosso olhar sobre moradores de rua de Campinas, como foi discutido no capítulo anterior. Desse olhar, nasceu a personagem *peão boiadeiro*, um homem que saiu do campo para a cidade. Nesse caso sublinhamos a característica de *desenraizamento* (p. 55).

Em contrapartida a isso, a experiência em Querência do Norte, caracterizava-se pelo *re-enraizamento* – são às mulheres, que “voltam” para a terra. Neste momento, foi nosso intuito refletir sobre o universo feminino, levando em consideração esse fenômeno de “re-enraizamento”.

É importante descrever o processo da pesquisa de campo, uma vez que a observação atenta dessa realidade foi o alicerce para a criação da nova personagem que está presente nos espetáculos *Gosto de Terra* e *Querência*, que serão relatados logo mais adiante.

O *universo feminino* e o *re-enraizamento* foram às palavras-chave para a pesquisa de campo. Para chegar ao destino do trabalho, fiz questão de traçar o seguinte itinerário: Campinas (cidade onde moro a nove anos), uma breve estada de dois dias por Goioerê (minha cidade natal) e enfim Querência, o fim da viagem e o início de tudo.

“Descobri que Querência é mais longe do que eu pensava... ou como o Ediney descreveu: ‘É o fim do mundo!’. Pois é, eu vim do fim do mundo”. *Diário de Campo, 09/02/2005.*

Esta foi a primeira impressão que tive ao entrar no ônibus de Goioerê a Querência do Norte, além da distância, o calor era insuportável, o que aumentava a minha ansiedade diante do que iria encontrar.

Mas antes, um pequeno histórico. O MST chegou em Querência do Norte há 18 anos, quando ocorreu a primeira invasão na fazenda do Pontal do Tigre. Hoje existem mais de 1200 famílias ligadas ao movimento, que correspondem a 11 assentamentos e um acampamento. A cidade era muito pouco desenvolvida e pobre antes das invasões. Com a chegada do movimento, grande parte da população local que não tinha trabalho, conseguiu um pedaço de terra para o próprio sustento da família.

Cheguei em Querência do Norte, Nina (integrante do MST) já estava me aguardando na pequena rodoviária. Como havíamos combinado por telefone, ela estava usando um boné do movimento, por isso foi fácil reconhecê-la. Logo que cheguei, ela me levou até a COANA⁴⁶, onde se armazenam ração para os animais, um pouco de produção de laticínio, doces caseiros e uma variedade de “tinturas” remédios produzidos pelas pessoas que fazem parte do Movimento.

Não precisou de muito tempo para que Nina, me contasse como foram os primeiros anos desde a invasão até o acampamento naquela região. Como na maioria dos assentamentos, esse processo foi bem delicado e demorado, devido aos confrontos entre os militantes e os fazendeiros, acompanhados de polícia, e as dificuldades com a população local, que no início, apavorada, fechava o comércio

⁴⁶ COANA-Cooperativa de Comercialização e Reforma Agrária Avante, que é a responsável por organizar a comercialização e dar valor à produção dos assentados.

proibindo a venda de materiais básicos para a sobrevivência daquelas famílias, temendo saques.

Esse tipo de situação com a população local é muito freqüente na vida dos trabalhadores rurais, assim que chegam nos locais determinados de terra improdutivo. Aos poucos, as pessoas da cidade onde acontece as invasões percebem que os trabalhadores rurais, ao invés de ameaça, são excelentes consumidores, uma vez em que quando se fala em MST, estamos falando em milhares de famílias. Esse fato foi possível ser constatado nas duas cidades onde realizamos a pesquisa de campo⁴⁷, pois é evidente o crescimento dessas duas cidades pós-invasão.

Sobre isso, o jornal paranaense “Brasil de Fato”, publicou a matéria “Noroeste do Paraná: a Prosperidade via assentamentos”⁴⁸, onde relata que com o avanço da reforma agrária na região de Querência do Norte, foi possível oferecer uma alternativa de desenvolvimento para a população dessa região que é muito pobre. A matéria diz:

“ O MST chegou em Querência do Norte, Noroeste do Paraná, há 18 anos, quando ocorreu a primeira ocupação, na fazenda Pontal do Tigre. Quando os sem-terra chegaram na região, a relação com a sociedade foi difícil, mas hoje o movimento é referência para os trabalhadores rurais e urbanos da região. (...)

Querência do Norte e Monte Castelo eram duas cidades muito pobres e pouco desenvolvidas. Com a chegada do movimento grande parte da população que não tinha trabalho, conseguiu um pedaço de terra para produzir o sustento da família”. (Engelmann, Solange. 2006)

No mesmo dia em que cheguei, fui apresentada a Alexandre Anghinoni, um dos militantes do movimento, que se ofereceu para ser meu guia durante minha estada. Em cima de sua moto, conheci cada pedaço de terra conquistado por eles. Foram dez dias intensos e mesmo assim, não deu tempo de conhecer tudo.

⁴⁷ Refiro-me aqui, ao assentamento “12 de Outubro” Horto do Vergel, localizado em em Mogi-Mirim, outro ponto da pesquisa de campo a ser relatado ainda nesse capítulo.

⁴⁸ Engelmann, Solange. “Noroeste do Paraná: a prosperidade via assentamentos”. Trecho de reportagem retirado no Jornal do Brasil. Curitiba/PR, 2006. Retirado da página da web: www.brasildefato.com.br/uo1/agência/nacional/new_item, em 15/06/2006

Em se tratando de uma locomoção feita em uma motocicleta, devo confessar o primeiro tropeço da viagem, a mala absurdamente pesada, uma câmera fotográfica, um rádio gravador e uma câmera de vídeo, ou seja, impossível de carregar tudo entre os deslocamentos de um lote a outro. Ao longo dos dias, fui deixando mais da metade da bagagem pelo caminho e só no último dia recuperei tudo. Alguns objetos foram inseparáveis, o material necessário para a documentação e um boné do movimento, presente de Nina, essencial para minha permanência lá, pois, durante o dia a temperatura era muito quente.

Nos dez dias em que estive hospedada nas casas de diversas mulheres, foi possível compartilhar com elas, seus afazeres cotidianos, seus problemas e suas expectativas em relação a esta “nova vida”.

“Marina preparou um café muito gostoso, com pão caseiro e pão de queijo. As meninas (Mylaine e Diane, filhas de Marina) me convidaram para pegar goiaba. Comemos algumas e voltamos. Marina estava assistindo ao programa do Raul Gil, sentei e fiz companhia para ela. Enquanto assistia, Marina me contou que foi adotada, que sua mãe verdadeira era argentina e que o pai era paraguaio. Disse também, que seus pais adotivos a tratavam como empregada, ela era obrigada a cuidar dos filhos do casal”. *Diário de Campo: 12/02/2005*

“Acordei bem cedo e acompanhei Alice e Miriam tirarem o leite da vaca com seus maridos. É um trabalho realizado em conjunto, os homens trazem as vacas e os bezerros, chamando-os por um nome, cada um tem o seu. Eles se aproximam quando são chamados e só então as mulheres tiram o leite com as máquinas. Alice me contou que o cheque do pagamento do leite vem no nome das mulheres”. *Diário de Campo: 15/02/2005*

Vale destacar, que quando cheguei, já existia uma combinação das casas em que iria ficar hospedada durante todo o período. Nos primeiros dias, achei curioso, o fato de todas as mulheres que me receberam serem totalmente envolvidas com as ações do movimento dos trabalhadores rurais. Perguntei a Alexandre como havia sido a escolha das casas onde ficaria hospedada e ele me disse que tinham selecionado as mulheres que participavam ativamente do movimento. Neste momento, percebi que a pesquisa não poderia avançar muito, porque meu interesse não era o MST, digo, não

apenas as militantes, mas as mulheres que não exercem uma função clara dentro da organização, e que também vivem no assentamento.

Argumentei com Alexandre que gostaria de entrar em contato com mulheres que exercessem diferentes funções no movimento. Alexandre entendeu minhas palavras e todo o itinerário foi mudado. A partir daí, foi possível observar e ouvir histórias de muitas mulheres: crianças, jovens, idosas, viúvas, órfãs, mães de família, militantes do Movimento e donas de casa. O que torna o material coletado através dos depoimentos de uma riqueza sem tamanho, devido à sua diversidade.

Através dos relatos é possível visualizar diversas situações, tais como, fome, abandono, medo, perda, que foram enfrentadas por essas pessoas durante a luta pela tão sonhada terra⁴⁹. A seguir, descrevo minhas impressões após uma das conversas que realizei:

“Hoje conheci Roseane, ela tem 19 anos. Sua família ingressou no MST há muitos anos, disse que seu pai foi um dos primeiros líderes do Movimento. Em 1997, eles saíram de Ampére (PR) e foram para Água da Prata (PR), onde os trabalhadores rurais estavam concentrados, chegando lá, não foram despejados, mas tiveram que sair emigrar para outra ocupação chamada Jabour, onde estavam concentradas, sessenta famílias acampadas.

O maior problema que encontraram lá, foi a falta de serviço, ela disse que é muito difícil fazendeiro dar emprego para sem-terra.

Além disso, enfrentaram alguns problemas com a moradia precária (barracos de lona), pois, quando chovia, a água entrava dentro e molhava os colchões, as roupas,... Algumas vezes, isso também acontecia na escola do acampamento e por isso, as crianças também não podiam frequentá-la em dia de chuva”. *Diário de Campo, 16/02/2005.*

O convívio durante esses dias também nos mostrou a condição familiar em que se encontram essas mulheres, muitas submissas aos seus maridos ou pais. Poucas são as mulheres que conseguem estudar e adquirir uma profissão que não a “do lar”.

Para compreendermos melhor, as diferenças encontradas nessa primeira comunicação, dividiremos as mulheres com as quais tivemos contato, em quatro grupos:

⁴⁹ *Diário de Campo, 16/02/2005.*

- Mulheres do Pontal do Tigre (30 a 60 anos)- assentadas há dezesseis anos;
- Grupo de mulheres da COPACO (Cooperativa dos trabalhadores rurais)- já moram há oito anos, que se reúnem semanalmente, na escola do assentamento;
- Mulheres do Acampamento (que estão à espera da terra) - participam do movimento há dois anos;
- Jovens do Movimento (até 30 anos)- meninas e moças que nasceram quando a família já havia conquistado seu pedaço de terra ou que acabaram de chegar a Organização.

Optamos por essa classificação, porque a diferença entre esses grupos se dá pelo tempo de permanência dentro do movimento e pela idade.

As mulheres com as quais tivemos contato no “Pontal do Tigre”, foram as primeiras a chegarem, ao lado de seus maridos e filhos ou seguindo seus pais. Essa área foi a primeira a ser invadida, por sugestão do então governador do Paraná, na época, Jaime Lerner, que alegou ser esta uma terra pertencente a uma empresa que neste período tinha uma dívida enorme com o governo.

Além dos confrontos com a polícia e os fazendeiros, outra dificuldade encontrada foi a falta de água e a ausência de energia elétrica. Como dissemos anteriormente, não existia nenhuma aproximação no início entre os comerciantes locais e as famílias, então a comida também se tornou um problema.

Não existia uma estrutura mínima, tudo precisou ser levantado, foram oito anos de acampamento, porém mesmo com as dificuldades, pudemos perceber nos depoimentos uma certa saudade daquele tempo. As famílias viviam muito próximas neste período, tudo era dividido entre todos, a pouca comida, as tarefas, e mais do que isso era importante estarem juntos, até porque muitas famílias reunidas eram sinônimo de força e proteção.

A maioria das mulheres com quem conversamos no “Pontal”, disseram que apesar das dificuldades, nessa época existia também, muita alegria, festa, bailes e casamentos.

Hoje, cada família possui de 8 a 15 hectares, o que provoca uma distância muito grande espacialmente, facilitando assim o isolamento dessas pessoas. Muitas reclamaram da falta de oportunidade de se encontrarem com as demais mulheres e realizarem algum tipo de atividade juntas. A maioria das mulheres do “Pontal” são donas de casa.

Já com as mulheres da COPACO, que se reúnem semanalmente na escola do assentamento com o intuito de criarem um espaço para a realização de suas atividades de artesanato e culinária. A idéia desse grupo é criar uma associação que possibilite alguma renda extra para a família.

As famílias que integram essa cooperativa possuem uma grande vantagem que é a proximidade de suas casas, todas foram construídas uma ao lado da outra, o que facilita o diálogo entre elas. Aqui, pude perceber um espaço de intimidade e familiaridade, os filhos são amigos, estudam juntos e o trabalho é dividido igualmente, cada um tem uma função específica dentro da cooperativa. Os papéis do homem e da mulher são bem claros e divididos igualmente, sem distinção.

As mulheres da COPACO desempenham as seguintes funções dentro da cooperativa: alimentam os animais e também ajudam na lavoura, cada dia de trabalho é remunerado e integra a renda familiar.

Pude participar de uma reunião, onde foi possível verificar um grupo bem organizado e articulado. O grupo de mulheres inicia suas reuniões, estendendo uma bandeira do movimento numa mesa e lendo algum trecho de texto escolhido especialmente para aquela ocasião. Neste dia, foi lida uma poesia. Possuem uma lista de presença e um pequeno “caixa” para manutenção de suas atividades. Algumas das questões abordadas nesse dia foram: a construção de uma cozinha industrial (uma vez que elas já possuem o equipamento necessário para a criação da mesma e assim poderem dar início a uma nova atividade com fins lucrativos) e uma feira de artesanato para divulgar o trabalho de algumas artesãs do grupo.

Pudemos perceber, neste grupo em particular, um desejo muito grande de desempenhar outros papéis dentro do Movimento e uma grande vontade de realização profissional.

Outra realidade feminina é aquela encontrada no acampamento que existe há dois anos. Com o apoio dos assentados daquela região, muito dos acampados são filhos dos mesmos e agora também querem conquistar um pedaço de terra que seja seu. Existem, inclusive muitos casais jovens que estão começando a vida desta maneira.

As mulheres que estão no acampamento apresentam características bem diferentes entre si. Até então, dentro dos grupos era possível detectar uma certa homogeneidade, mas este grupo era muito heterogêneo: umas destacavam-se pela força da luta, outras estavam assustadas com esse “novo lar”. Nesta nova realidade, algumas pessimistas, impacientes e outras ao contrário, sonhadoras e esperançosas.

Neste grupo, as idades variavam muito e a proximidade dos barracos de lona, possibilitavam a relação entre elas e ao mesmo tempo mais brigas também, pude perceber isso no conteúdo dos depoimentos que girava muito em torno de fofocas.

Optamos por não dividir as jovens do MST, porque é possível detectar nesses quatro grupos de mulheres citados acima, algumas características muito semelhantes entre elas, que serviram de grande inspiração para a criação da personagem *Nina*.

Revendo minhas anotações, pude perceber que uma dessas características é o fato de todas as meninas e moças observadas serem filhas de famílias que pertencem ao Movimento. Muitas vieram acompanhando seus pais desde bebê e outras nasceram quando a família já estava instalada em seu lote.

A relação do MST com os jovens é muito hierárquica, em alguns momentos pude presenciar uma discussão entre mãe e filho, onde este afirmava seu interesse em deixar a roça e estudar Biologia e sua mãe discordava da idéia, afirmando que ao invés dele pensar em estudar ele deveria se preocupar em ajudar seus pais na roça.

Atualmente, pela minha observação nesse curto período, percebi que existe um desinteresse em continuar na luta pela terra, tão defendida por seus pais, e um outro desejo: estudar e escolher uma outra profissão que não a de trabalhador rural.

Dentro do movimento estão sendo criadas possibilidades de formação nas áreas de saúde e direito, muitas parcerias com cursos técnicos e universidades estão

sendo realizadas, o que por um lado é muito bom. Por outro pude constatar que esse campo ainda é pequeno e limitado, uma vez que para o Movimento, esse investimento da formação deve de alguma forma dar algum retorno para o próprio Movimento, como um círculo vicioso, onde o único espaço de ação deve ser o próprio assentamento.

Se para os rapazes, essa realidade já é difícil, para as moças, praticamente impossível. Neste pequeno contato, ficou evidente a influência patriarcal. Algumas garotas compartilharam o desejo de estudar e se formarem numa universidade, porém logo depois da expressão desse desejo, era possível ouvir, bem baixinho o comentário das mães “Até parece que o seu pai vai deixar”.

Em alguns depoimentos, algumas jovens negavam o termo “sem terra”, alegando que quando nasceram os pais já tinham sua própria terra. Para os militantes, ser “sem terra”, é uma questão de ideologia, então esse tipo de comentário demonstra as dificuldades que o Movimento enfrenta de repassar seus valores aos mais novos. Valores esses que prezam a dignidade reconquistada por essas famílias, a importância da terra como fonte de trabalho e sustento e principalmente da luta pela reforma agrária.

Por outro lado, eu também era observada. Mais do que fazer perguntas, respondi muitas. Senti que minha independência encantava as moças e assustava as mais velhas. Esses dez dias possibilitaram encontros muito gostosos, de muita cumplicidade. Pude notar muitas semelhanças entre essas mulheres e as mulheres de minha família, que em sua maioria ainda vivem em cidades muito pequenas e de zona rural.

Todo o material coletado neste período permitiria a criação de muitos espetáculos, tanto pela sua diversidade e riqueza humana dos depoimentos quanto pelo impacto que tiveram sobre minha maneira de pensar o feminino e a terra. Por esse motivo, realizamos uma seleção do mesmo. Numa primeira seleção, o material foi utilizado para a criação da personagem que está presente no espetáculo Gosto de Terra e que depois reaparece no espetáculo Querência.

3.3.1 Criação do espetáculo “Gosto de Terra”

Como dissemos anteriormente, o Grupo Matula Teatro existe há seis anos e tem como proposta discutir em seus espetáculos e ações comunitárias a questão da exclusão social em grandes cidades. Todos os espetáculos do repertório, Pedra de Coração, Vizinho do Fundo e Versão Vida Cruel, tratam desse tema através dos depoimentos coletados com moradores de rua de Campinas.

No último ano nos chamou a atenção a exclusão que também ocorre nas zonas rurais, principalmente pelo crescimento de movimentos sociais organizados pelos trabalhadores. Para tanto, o grupo elegeu a palavra “terra” como ponto de partida para a criação de um novo espetáculo. Coube a cada ator durante o período das oficinas de danças brasileiras e capoeira, dirigidas pela Mcs. Lara Rodrigues Machado (professora titular do Departamento de Artes Corporais), criar uma personagem que fizesse parte deste universo que queríamos retratar. O processo de criação para esse espetáculo durou dois meses e a estréia aconteceu no fim de junho de 2005.

Uma vez que a pesquisa de campo em Querência do Norte já havia sido realizada, utilizei este material coletado para a criação de uma personagem inspirada nas mulheres assentadas. O resultado foi o surgimento da personagem *Nina*.

Durante os primeiros laboratórios, percebi em minhas anotações de campo que algumas ações das mulheres que foram observadas, se repetiam, tais como:

- Olhos para baixo enquanto fala;
- Mexe as mãos apertando forte uma na outra;
- Braços cruzados, ao mesmo tempo em que uma das mãos apoia o queixo;
- Uma das mãos também esconde a boca, principalmente quando ri;
- Costas um pouco encurvadas.

Ao invés de codificar as ações de cada uma das mulheres individualmente como fiz num primeiro momento, para criar o personagem *Peão*, em Vizinhos do

Fundo⁵⁰, optei, por misturar essas ações comuns, que descrevemos acima, com o objetivo de compor esta personagem, partindo desta “mesma energia” que foi detectada nas observações realizadas na viagem de campo.

Os laboratórios conduzidos por Lara, eram divididos em dois momentos: no primeiro trabalhávamos algumas ações de enraizamento dos pés e passos de danças brasileiras e, motivados por músicas, começávamos a dançar (sem nenhum juízo de estética, quanto a beleza dos passos) apenas respeitando o desejo do próprio corpo. Vale destacar que a utilização da música nos nossos trabalhos foi uma grande novidade, pois, até então, a música só participava da criação quando essa já estava quase pronta, a fim de contribuir com a finalização das cenas. Foi muito importante a realização desse recurso, para sensibilizar o nosso corpo.

No segundo momento, a diretora nos questionava durante o processo de criação: “Quem é essa personagem? De onde ela vem? Ela já está nesse lugar ou está chegando pela primeira vez? Quantos anos têm? Ela vive sozinha? Desenvolve alguma atividade? Tem família?...” o que nos auxiliava muito na composição das novas personagens.

Aos poucos, as personagens iam se definindo e ganhando forma no espaço. Esta forma, também foi trabalhada sob um novo aspecto, a dança. Se num primeiro instante, as ações eram codificadas e imitadas da mesma forma que foram observadas, desta vez elas ganhavam movimento, eram as mesmas ações observadas, só que dançadas, como numa coreografia. Permitindo maior liberdade na manipulação do material coletado e também maior subjetividade na sua utilização expressiva.

Uma vez “dançadas” as ações, acrescentei na composição dessa personagem um elemento que foi muito importante para determinar a idade da mesma: o andar. Para isso busquei em minhas anotações, a descrição de Diane, uma das adolescentes que conheci e que me despertou curiosidade durante o trabalho de observação:

⁵⁰ Este processo foi descrito no primeiro capítulo, página 48.

“A Diane tem um olhar maroto, um sorriso bonito, um andar de quem está descobrindo o mundo. Dá uns pulinhos quando caminha. Fala o português correto: aonde, portanto”.(Diário de Campo, 12/02/2005).

A maioria das meninas que conheci usavam saia e tinham cabelos compridos, e isso contribuiu para a composição do figurino da personagem. Além disso, acrescentei uma pequena bolsa com diversos apetrechos infantis da menina. Incluí também uma “caixa do divino”, instrumento de percussão que toco há algum tempo, com fins teatrais e uma peneira com espigas de milho seca.

O universo de *Nina* era muito pequeno, apenas sua casa e o quintal, por isso seus objetos tomavam uma importância muito grande na relação dela com o mundo: a bolsa continha seus segredos (as miniaturas de uma boneca, um boneco e santinhos), a “caixa” era o seu amigo, seu confidente. Já a peneira permitia em seus afazeres cotidianos (dar comida para as galinhas imaginárias) o espaço dos sonhos, onde ela idealizava seu amado. Todos esses elementos contribuíam para a construção do universo da menina.

A escolha do nome *Nina* possui dois significados: primeiramente uma homenagem à moça que conheci e que me recebeu em Querência do Norte, e que em pouco tempo ganhou minha admiração e outro, porque *Nina*, durante os ensaios era sinônimo de menina.

O próximo desafio é que também define as características dessa personagem é a relação entre ela e o material elaborado pelos demais atores do grupo, a partir do repertório pessoal de cada um, desenvolvido nos laboratórios⁵¹.

Durante as primeiras improvisações, surgiram: a *Mulher*, o *Homem*, o *Menino* e o *Andarilho*. Nos laboratórios pudemos ir definindo as características de cada uma delas. A *Mulher*, o *Homem* e *Nina* chegavam juntos, numa carroça e ambos faziam parte da mesma família.

A *Mulher* era a mãe de *Nina*, apresentava-se serena e forte, ao mesmo tempo em que demonstrava sensualidade. Isso ficava bem claro no envolvimento dela com o *Homem* e depois com o *Andarilho*. Na estrutura do espetáculo, é uma personagem que sabe o que quer. Junto com *Nina*, expulsavam o *Homem* de sua

⁵¹

A pesquisa de campo só havia sido realizada por mim.

casa. Aos poucos, com a entrada do *Andarilho*, esta personagem acaba se revelando uma espécie de “feiticeira”. Ela tira a dor dele e logo em seguida, ajuda a filha a se livrar da tristeza que aos poucos a invade quando o amado que ela tanto espera não aparece.

O *Homem* era o pai de *Nina*. Este se mostrava amargo e sempre com raiva, acompanhado de uma garrafa de pinga, sempre muito agressivo. Quando é expulso, desaparece.

O *Andarilho* rodeava a casa. Trazia com ele muita dor e tristeza. Sua esposa o abandonou e levou com ela seus filhos. Ele sente muito a falta deles. Carregava com ele uma rabeça, “seu bebê” (é assim que a tratava durante o espetáculo). Porém, só volta a tocá-la depois que se envolve com a *Mulher*. Mesmo depois dessa relação, ele permanece um tempo na casa e depois opta por ir embora e seguir seu destino.

O *Menino aparece* no sonho de *Nina*, é parte do seu imaginário, ele entra em cena e a beija, logo depois desaparece quando ela desperta.

O espetáculo não possuía uma dramaturgia linear, com começo, meio e fim, embora os quadros fossem ligados entre si, cada cena se resolvia por si só, ou seja, em cada quadro era possível detectar quem eram as personagens, o que queriam e ali mesmo era definido uma espécie de conclusão. Os quadros poderiam ser apresentados independentemente dos outros. Esse resultado final dramaturgicamente (em forma de quadros) e espetacular, é muito semelhante ao que resultou no espetáculo *Versão Vida Cruel*, que vimos no segundo capítulo. O primeiro tendo a dança como eixo, e o segundo tendo as canções.

O último elemento a ser utilizado nessa criação, foi o Cavalo Marinho, dança típica do Nordeste⁵². Um dos motivos que nos levou a buscar esse recurso, é o fato dessa dança ter sido criada por trabalhadores rurais. No fim do espetáculo, as personagens voltavam e dançavam os trupés umas com as outras, representando pequenos “flashes” de cada um dos quadros apresentados.

⁵² O Matula pesquisou o cavalo marinho, durante um ano para um processo de espetáculo, que tinha orientação de Ana Cristina Colla, atriz-pesquisadora do LUME, por isso já tínhamos uma certa familiaridade com os passos.

O espetáculo foi apresentado algumas vezes, em Campinas e Maringá, mas infelizmente com a saída de dois atores, não pudemos amadurecer o conteúdo da peça.⁵³ Mesmo assim, o material que foi desenvolvido nesse período serviu de suporte para a elaboração do novo espetáculo, *Querência*, que será analisado ainda nesse capítulo e que desenvolve a personagem *Nina* em uma outra estética.

3.3.2. A pesquisa de Campo realizada no Assentamento Horto do Vergel de Mogi-Mirim/SP

O Grupo Matula Teatro passou por modificações no seu formato, com a saída de alguns colegas, como foi dito anteriormente. Ficaram no grupo apenas mulheres. A partir dessa nova realidade, ao invés de um trabalho solo, como era previsto no início desta pesquisa, optamos pela interação de três outras atrizes-pesquisadoras na criação do espetáculo. São elas: Maria Alice Possani (que atuou nos espetáculos *Vizinhos do Fundo* e *Versão Vida Cruel*) e Laura Argento (que também atuou em *Vizinhos do Fundo*, que foi inclusive o resultado prático de sua iniciação científica, que citei na página 13) e Carolina Romano de Andrade, recém chegada no grupo e que é formada na Faculdade de Artes Corporais, da UNICAMP.

A partir desse trabalho, iniciamos um mergulho na questão do feminino, tendo como foco principal, o papel que a mulher desempenha nos movimentos sociais, transformando posteriormente esse conteúdo em material cênico. Para a realização do espetáculo, Alice decidiu criar uma personagem partindo da mesma temática, Laura assumiu o papel da direção sob as orientações de Verônica Fabrini, e Carolina cuidou da preparação corporal do elenco.

Para dar suporte à Alice, quanto à questão da coleta de material, optamos por estender a pesquisa de campo no assentamento “12 de Outubro” do Horto do Vergel, de Mogi Mirim, próximo à Campinas. Num primeiro momento, realizamos essa

⁵³ Em anexo ao corpo dessa dissertação, estão alguns artigos publicados na Revista *Contra Regra*, da Ong Teatro de Tábuas, com a qual o Matula realizou uma parceria em 2005. Estes artigos relatam um pouco dessa experiência.

pesquisa juntas, depois visto que eu já tinha uma enorme quantidade de depoimentos e ações, Alice deu continuidade às visitas e incluiu em seu roteiro, uma visita ao acampamento “Milton Santos”, localizados entre os municípios de Americana e Sumaré/SP. O material coletado por Alice somou-se ao material de Querência do Norte e essa junção está culminando no espetáculo Querência (que será abordado mais adiante).

A escolha deste lugar deve-se a dois motivos: primeiro a localização⁵⁴, e segundo porque há alguns anos atrás, fui convidada para oferecer algumas aulas de teatro aos jovens que lá moravam. Devido a esse contato anterior, nossa interação com essas famílias tornava-se mais fácil.

A organização do grupo do Vergel nasceu da participação de associações de bairro, da periferia de Campinas, Hortolândia, Mogi-Mirim, Mogi Guaçu e Conchal (todas cidades do interior de SP). A escolha do Horto do Vergel foi política, por estar entre dois centros urbanos (Mogi Mirim e Itapira) e também por ser propriedade do Governo do Estado de São Paulo. Este espaço havia pertencido à Cia. Mogiana de Estradas de Ferro, que em 1971 foi incorporada pela FEPASA- Ferrovias Paulista S.A. A ocupação aconteceu no dia 12 de outubro de 1997, onde 250 famílias ocuparam a área. A legalização desse terreno ocorreu de forma rápida, por causa de interesses políticos, ano de campanha eleitoral.

Esse grupo, diferente de Querência do Norte, teve a orientação e suporte logístico da CUT-CONTAG e de associações de moradores de algumas cidades da região de Campinas. Também se inspirou nas experiências dos assentamentos de Sumaré I e II, mas só contou com o apoio de alguns líderes do MST, na fase inicial de sua organização.

Houve muitas desistências, hoje existem 74 famílias, dessas apenas 26 são dedicadas ao agro-negócio. O motivo do abandono foi a própria dificuldade encontrada no início da ocupação, onde as condições de higiene e lazer eram precárias. Mônica Maria Barbosa Leiva de Luca⁵⁵, em seu artigo “Histórias e Identidades no

⁵⁴ O fato de esse assentamento ser próximo a Campinas facilitava nosso deslocamento.

⁵⁵ Pedagoga e integrante do GEMDEC- Grupo de Estudos Movimentos Sociais, Demandas Educacionais e Cidadania. Artigo consultado na página da web: [http:// www.bibli.fae.unicamp.Br/etd/AR02](http://www.bibli.fae.unicamp.Br/etd/AR02), em 12/05/2006.

Assentamento Vergel”, relata-nos o desenvolvimento dessa comunidade, dentro de um “paradigma urbano”. Ela exemplifica essa idéia, citando exemplos de como cada gênero se relacionou com esse novo espaço, logo depois da invasão.

Para as crianças e os jovens:

“As crianças e os jovens vieram da realidade da periferia urbana. Embora convivendo em comunidades pobres, estavam acostumadas a um certo tipo de conforto que é oferecido na cidade - a eletricidade e seus benesses: o chuveiro, o banho quente, a tv, o som, a geladeira...

Além disso, havia a escola do bairro, o transporte, o lazer... nos primeiros meses da ocupação, entretanto, as condições de higiene, conforto e principalmente lazer em Vergel eram extremamente precárias.

Essas pessoas foram ‘retiradas’ do meio. Em suas comunidades de origem participavam de grupos sociais, no bairro, na igreja, na escola, no trabalho...

Elas foram conduzidas a um horto: imensamente verde, chão de terra, longe de eletricidade, da cidade, dos amigos. Rejeitaram naturalmente, a vida rural, por não terem quaisquer vínculos com a terra. Por falta de cultura rural, expressaram essa rejeição de várias formas. As crianças, por exemplo, catavam as frutas ainda verdes das árvores para brincar de atirar, matavam passarinhos e pequenos animais, sujavam a água e o convívio em geral”. (LUCA, M. 2001 p.22)

Para os adultos:

“(...) Entretanto, para essa maioria adulta, a verdadeira motivação para participar do processo de ocupação no Vergel, não foi política, ou de voltas as origens. Os processos de precarização de sua condição social no meio urbano, pela perda de empregos, a experiência da exclusão do mundo do trabalho, foram decisivos para essa escolha”. (LUCA, M. 2001.p 26)

Para os velhos (a autora emprega esse termo, porém, argumenta que o mesmo não é entendido no “Vergel” como representação da idade):

“É neste segmento da comunidade: na velhice, que se percebe mais claramente um desejo de ingressar no movimento como uma possibilidade de volta às origens. Algumas dessas pessoas vieram para o movimento para retomar, em sua trajetória de vida, o trabalho no campo. Ao retornar à terra, o homem e a mulher idosos buscam seu passado, sua lembrança de um tempo que ficou inscrito na memória e que lhes fornecem

certas referências estabilizadoras então construídas: tradição, a família, o trabalho e a moral". (LUCA, M. 2001)

Hoje, a realidade dessas pessoas já se modificou bastante. Tanto nas observadas no artigo da autora, como em nossas visitas, é visível o processo de enraizamento. Se antes acontecia um estranhamento deste território, atualmente essas famílias já se acostumaram com esse espaço, já não se sentem mais tão invasoras. Muitas casas já foram construídas, e as famílias já se conhecem. O que antes era novo, agora se tornou referência de "lar", tanto na questão de moradia, como o significado de família.

Ainda sobre as diferenças entre velhos e jovens, pudemos presenciar uma situação muito engraçada em uma de nossas visitas, onde conversávamos com uma jovem e uma senhora que moram no Vergel, mas que não possuem nenhuma relação familiar entre elas. Perguntadas sobre o que achavam de morar no Vergel, a jovem disse:

"Se eu pudesse, eu ia embora. Eu e o meu marido, se a gente pudesse, a gente ia embora. Aqui não acontece nada, é sempre a mesma coisa, se eu pudesse...". Já a senhora: "Ai menina, eu fico perturbada na cidade. Eu sinto até perturbação quando eu ando numa rua que tem prédios dos dois lados eu sinto falta de ar. Até aqui, às vezes eu fico dentro de casa, sinto falta de ar, preciso sair, tomar um pouco de ar". Para uma aquele espaço era uma prisão, para outra representava a sensação de liberdade. (*Diário de Campo, 23/03/2006*)

Em um mês foi possível realizarmos juntas, 10 visitas. Neste curto período pudemos conversar com dois grupos distintos de mulheres, um que realiza atividades de artesanato e outro que está começando a desenvolver uma cultura de produtos orgânicos. Assim como acontece com as mulheres da COPACO, de Querência do Norte, o objetivo desses dois grupos também é gerar renda extra para a família. Pudemos perceber também, que essas atividades servem de pretexto para que elas possam manter contato umas com as outras, evitando assim o isolamento.

As famílias do Vergel, não enfrentaram conflitos com a polícia e fazendeiros como os trabalhadores rurais de Querência do Norte, mas assim como esses, a dificuldade foi iniciar uma relação com as pessoas da cidade. Com o passar do tempo essa realidade foi se modificando, o comércio cresceu e se desenvolveu, as crianças e jovens passaram a estudar e também trabalhar na cidade. Hoje, essas famílias buscam afirmar-se com uma identidade própria.

O material coletado nessa pesquisa de campo foi codificado e foi utilizado no processo de criação do espetáculo Querência. As duas pesquisas de campo foram se misturando, uma vez que não existe uma propriedade sobre esse material. Alice se serve das histórias que eu ouvi em Querência do Norte e eu me sirvo das histórias que ela ouviu no Vergel. Desses cruzamentos, muitos encontros e descobertas que ternos desafiado a construir através desse enlace, uma nova dramaturgia.

3.3.3 Querência- De volta ao lugar de origem!

Antes de analisarmos a proposta cênica de “Querência”, é importante frisar que esse ainda se encontra em processo de criação. Por esse motivo, optamos por relatar o modo como a personagem *Nina* dialoga com essa nova proposta de espetáculo.

No primeiro espetáculo, como descrevemos na página 94 do segundo capítulo, *Nina* inventa seu pequeno mundo através de seus objetos e do sonho de um dia encontrar a pessoa que aparece em sua imaginação, o seu amado. Por fim durante o desenrolar do espetáculo, esta figura não aparece concretamente e ela tem que obrigatoriamente, lidar com essa ausência.

Todavia, nesse segundo espetáculo, a personagem aparece novamente com as mesmas características: sonhadora, apaixonada e um pouco ingênua com seu jeito de menina. Ela continua vivendo no plano do sonho, onde tudo é visto de uma maneira doce e bonita, até as maiores dificuldades são vistas com alegria. *Nina* continua esperando por seu amado, porém dessa vez, ele está a caminho, vindo nun

caminhão com os outros homens e é dessa espera que a personagem se desenvolve no espetáculo.

Ela não está sozinha, está acompanhada de sua irmã *Francisca (Chica)*, que traz junto dela um bebê. Toda a trajetória dramática é realizada e desenhada por essas duas mulheres e é a partir dessa relação que estabelecemos a comicidade. Se por um lado temos uma que vive num plano que é movido pelo sonho e pelo lúdico, por outro temos a outra que se desenvolve no plano real, onde tudo é concreto e por muitas vezes cruel.

Chica e *Nina* estão sozinhas em cena, elas chegam primeiro, depois de uma longa caminhada ao local que foi combinado com os demais de seu grupo. Pelos olhos de *Nina* o que se vê é um lugar maravilhoso, onde tudo pode ser construído, já pelos olhos de *Chica*, o que se percebe é uma grande desolação, o local significa a falta, o vazio, uma terra de ninguém, onde não se pode nascer nada.

Estão numa espécie de deserto, a situação é precária, sem as mínimas condições de higiene, além disso, elas têm que lidar com a falta de comida e a falta de água. Nada parece fácil, enquanto uma aproveita o momento da espera para alimentar e cuidar de sua filha, a outra projeta neste espaço, o modo como vai construir seu “castelo”, assim que chegar seu “príncipe”.

A situação em que elas se encontram é retratada de forma bem dramática, estão isoladas, sem nenhuma perspectiva, os companheiros não chegam, o pouco de comida que ainda lhes restam vai terminando, mesmo assim elas decidem armar a barraca, pois precisam de certo abrigo, principalmente por causa do bebê.

O que causa o contraste nas cenas é a reação de cada uma das personagens diante dessa nova realidade, pois, ambas demonstram suas impressões de maneira bem diferente uma da outra e é justamente nesses momentos que exploramos as quebras cômicas.

Se colocássemos essas figuras sozinhas no espaço não atingiríamos esse objetivo de explorar o risível. Assim como o que acontece nos jogos entre as máscaras de *commedia dell'Arte*, é através da relação entre os tipos que o cômico acontece. Por exemplo, o que assegura o traço cômico de Arlequino é o modo como Brighela vê

e age sobre essa personagem⁵⁶. Ora, Arlequino é um servo ingênuo, preguiçoso e Brighela, ao contrário é um servo muito esperto e por esse motivo se aproveita do outro quando bem entende, só para tirar vantagem sobre alguma coisa. No nosso caso, é a partir do que *Chica* pensa e age diante das colocações de *Nina* que brincamos com esse contraste e é dele que nasce a comicidade. A comicidade está na relação entre o personagem e a situação.

Outro ponto que buscamos explorar é a expressão facial e a inclinação dos corpos, melhor dizendo, o deslocamento do eixo do corpo, que tentamos diferenciar nessas duas personagens, exatamente para reforçar a diferença em cada uma delas. *Chica* é mais prática e organizada, por isso aprofundamos a objetividade no caminhar e no deslocamento dessa figura, ela desenha linhas retas no espaço. Já *Nina*, não tem muito foco, não sabe direito para onde caminhar, então trabalhamos linhas irregulares, seu caminhar é mais sinuoso, seu trajeto é feito em curvas, uma mistura de seguir em frente e voltar para trás.

Estamos nos servindo de mais dois recursos muito usados nas comédias que são: os *lazzi* e a triangulação com a platéia.

Os *lazzi* eram muito utilizados pelos *cômicos dell' arte* em suas apresentações, tratava-se de pequenas cenas individuais criadas por cada ator independentes do *canovacchio*⁵⁷. Em *Querência*, buscamos eleger diversos momentos em que as personagens procuram desenvolver pequenos instantes paralelos à história, um exemplo disso é a desarrumação das trouxas:

*“Em meio a desarrumação das trouxas, Chica e Nina, retiram seus pertences a fim de organizar a barraca, enquanto retira os objetos da sacola, Chica percebe que Nina só trouxe coisas supérfluas (boneca, vestidos, enfeites para decorar) e é por esta razão que a bolsa pesava tanto. Chica fica irritada, e começa a arrumar a lona, enquanto Nina dispõe os utensílios de maneira esquisita no espaço ao contrário do que Chica já havia arrumado”.*⁵⁸

⁵⁶ Arlequino e Brighela são duas máscaras de *commedia dell' arte*, que fazem parte da ala dos servos.

⁵⁷ O *canovacchio* é um elemento comum a todos os atores (um roteiro) que, apoiados nele, podem improvisar a construção do espetáculo diante do espectador.

⁵⁸ Esta cena surgiu numa improvisação e agora faz parte da dramaturgia do espetáculo.

Nesses pequenos lazzi (no plural), também estamos experimentando o máximo do absurdo de cada uma dessas pequenas situações com o intuito de revelar o humano de cada uma dessas personagens. Aqui, podemos citar o exemplo do Lazzo (no singular) do Piolho, uma das cenas do espetáculo:

Chica está desembaraçando seu cabelo, Nina pede que a irmã que desembarace os seus, pois está muito quente. Enquanto Chica passa o pente nos cabelos de Nina, percebe que a cabeça desta está cheia de piolhos, diz isso a ela, e acrescenta que vai cortar seus cabelos.

Nina, desesperada, encosta num canto e conversa com seus piolhos, até que eles começam a se multiplicar e a fazer muito barulho, ela briga com eles, diz que são muito barulhentos e que por esse motivo não consegue mais ouvir seus pensamentos. Até que Nina começa a chorar, assustada, afirmando que “com o barulho deles, ela não consegue sequer ouvir sua alma”.⁵⁹

É através do diálogo com os piolhos (cena potencialmente cômica) que Nina se dá conta do que está acontecendo com ela (recurso potencialmente dramático), e assim vai despertando sua consciência sobre a realidade em que se encontra. Quando percebe o grau de sua ingenuidade é que ela começa a humanizar seu lado cômico. Quando toma consciência de tudo que é “fixo” em seu comportamento, ela se humaniza.

Porém, o teatro é vivo e transformado a cada novo contato com o público, respondendo com muita plasticidade a novos estímulos.

A criação de *Nina* difere da criação do peão. Este teve como chave para o trabalho de ator, a mimesis corpórea e o pano de fundo dos tipos da *Commedia dell'Arte*. Já a criação de *Nina*, fez um uso mais flexível das observações coletadas, permitindo um vôo maior no plano subjetivo, no plano das memórias pessoais. Nas duas composições, investigamos processos de humanização do cômico, partindo das situações de *desenraizamento/enraizamento*. Em ambas, o olhar atento e crítico sobre a relação do ator com a comunidade e com sua história pessoal como um material importante na criação cênica.

⁵⁹ Outra cena que surgiu de uma improvisação e que agora faz parte da dramaturgia do espetáculo.

A criação do espetáculo Querência, que está sendo realizada graças ao apoio da FAPESP ainda está em processo, seguimos, trabalhando as questões que citamos acima e ao mesmo tempo, refletindo sobre o que estamos criando. Apoiados em toda a pesquisa de campo, nos depoimentos ouvidos e nas imagens com as quais nos deparamos, decidimos num primeiro instante, não usarmos os argumentos relativos ao MST, pois nosso interesse não é discutir politicamente as idéias do Movimento, mas sim de alguma forma aprofundamos a questão da exclusão social presente também no campo, e assim discutirmos, a questão da terra e as condições de sobrevivência das pessoas que fazem parte dessa luta.

Na criação de Querência, a dramaturgia se faz em conjunto com as experimentações. Ainda não sabemos, como no processo de escrita da peça, se os homens irão chegar e por quanto tempo essas mulheres ainda vão esperá-los. O que podemos perceber, é que o fenômeno de *re-enraizamento* não é mais simples que o do *desenraizamento*, a busca da origem também supõe perdas e com elas danos. Porém, como artistas, acreditamos que quando tudo parece perdido, algo novo acontece, não se trata de uma moral da história e sim de um desejo de encontrar uma saída, se essa será boa ou ruim, cabe ao espectador decidir sobre aquilo que ele verá.

4. Considerações Finais

O projeto inicial recebia o nome “Ver através da máscara”. Porém no decorrer da pesquisa fui percebendo que para olhar *através de*, eu teria que enxergar o mundo pelas impressões das pessoas que observei, ou seja, ver o mundo pelos olhos de um morador de rua, de um ex- peão boiadeiro e de uma mulher assentada.

Infelizmente, isso jamais seria possível, pois o que os meus olhos vêem são *além de*. Nunca morei na rua, não tenho nenhuma relação com rodeios e também não escolhi morar no campo. Mas, esses *além de* me possibilitam estar em todos esses lugares, sem ignorá-los e ao mesmo tempo deixo que eles façam parte de mim. Às vezes, penso que somos de mundos muito diferentes e às vezes, que estamos no mesmo “buraco”.

As diferentes realidades me tocam, me afetam, não consigo ignorá-las, ao passo que suas histórias me instigam, me emocionam, me divertem e por isso as empresto com o único intuito de passar a diante, de tornar conhecido, de tornar visto.

Ver e ser visto, tornar real, tornar poético aquele que não tem raiz ou aquele que por algum motivo se perdeu, mas que continua lutando para se encontrar ou ainda, aquele que se reencontrou e se re-enraizou, conquistando seu espaço no mundo e lidando com as novas descobertas.

Há poucos dias, li uma citação que me chamou muito a atenção, na verdade trata-se de um conselho dado por Arthur Miller a Jorge Andrade, quando esse ainda estudava dramaturgia, diz assim:

“Volte para seu país e procure descobrir porque os homens são o que são e não o que gostariam de ser, e, escreva sobre a diferença”⁶⁰.

É essa diferença que gosto de colocar em cena, o que se tem e o que se quer e do diálogo entre essas duas idéias, descobrir suas infinitas possibilidades.

A idéia de buscar na vida cotidiana a inspiração para minhas criações artísticas não me obriga a reproduzir a vida assim como ela é, mas permite mais do que isso, questionar o que está ao redor. Isso serve tanto para nós artistas, como

⁶⁰ Esta citação se encontra no programa do espetáculo “Rastro Atrás”, com direção de Márcio Tadeu.

também aos espectadores, pois, questionando as situações reais, eles abandonam seu estado contemplativo uma vez que foram provocados. Essa provocação não se limita apenas à inquietação ou revolta, mas nas sensações.

“Ver além da máscara”, pressupõe tudo isto. Por trás de todo o trabalho que o Grupo Matula Teatro realiza desde 2000, do qual eu faço parte desde a sua fundação, sempre resgatamos nosso ponto de partida, a origem do nosso trabalho, que foi a relação que desenvolvemos com os moradores de rua, da *Casa dos Amigos de São Francisco de Assis*. Por isso, não conseguimos nos desvencilhar dos amigos que lá fizemos e isso está presente nos espetáculos *Vizinhos do Fundo* e *Versão Vida Cruel*. Assim, como agora com as mulheres assentadas, onde presenciamos muita força, muita dignidade e muita vontade, é com respeito que utilizamos esse material na criação dos espetáculos “Gosto de Terra” e “Querência”, pois é dele que refletimos a vida e também o nosso fazer artístico.

Quando abordamos a exclusão social que ocorre no meio rural, por meio de mulheres assentadas, nossa montagem procura mais do que documentar a situação dessas mulheres. Buscamos extrapolar esse universo observado, explorando o sentido pela busca da terra, entendendo-o em seus aspectos mais simbólicos: a terra como desejo de pertencimento, a casa como o próprio indivíduo, o amor como espaço de transcendência e a procriação como impulso vital de sobrevivência.

Dessas vivências práticas: o contato através da pesquisa de campo e o resultado dos espetáculos, a melhor resposta que encontro está nas palavras do educador Edgar Morim, que diz que a sociedade está para o indivíduo, assim como o indivíduo está para a sociedade.

“(…) todo desenvolvimento verdadeiro humano significa o desenvolvimento conjunto das autonomias individuais, das participações comunitárias e do sentimento de pertencer à espécie humana”. (MORIM, E. 2000, p.55)

E é nessa busca que tento relacionar o ético e o poético nas minhas criações e desse modo espero dessa forma, desempenhar bem a função social de ser atriz, procurando, como diz Dostoiévski, sempre “cantar a minha aldeia”.

5. Bibliografia

ACHCAR, Ana. *Caderno de Textos sobre a máscara*. (Investigação e Documentação Teatral). Depto. de Extensão, Uni RIO.RJ: 2001.

ARGENTO, Laura. *Teatralização de Repertório de Matrizes Miméticas*. Relatório de Iniciação Científica, 2001.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Tecnoprint, Ediouro, s. d. Coleção Universidade de Bolso.

_____. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Guimaraes, s.d.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira de Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987.

BARNE, Roberta. *Commedia dell' Arte: Uma proposta de tradução*. Tese de Mestrado em Letras Modernas, Universidade de São Paulo: 1998.

BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo/Campinas: Hucitec/ Edunicamp, 1991.

_____. *A Canoa de Papel: tratado de Antropologia Teatral*. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. Trad. Luis Otávio Burnier. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. Civilização Brasileira, 1999. 2ª Edição.

BORNHEIM, Gerda. *O sentido e a máscara*. Ed. Perspectiva, 2ª Edição.

BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira- Temas e situações*. Editora Ática, 2002.

BUNIER, Luis Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, Pontifca Universidade Católica. São Paulo: 1994.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro - Estudo histórico- crítico, dos gregos à atualidade; tradução de Gilson César Cardoso de Souza*.- São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

CHECHOV, Michael. *Para o ator*. Trad. Álvaro Cabral; revisão técnica Juca de Oliveira; revisão da tradução Vadim Valentinovitch Nikitin. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.

COLLA, Ana Cristina. *Da minha janela vejo...Relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no LUME*. Tese de Mestrado em Artes, Universidade de Campinas:2003.

CRUCIANI, Fabrizio; Falletti, Clelia. *Teatro de Rua*. Tradução de Roberta Baarni. São Paulo:1999.

DUCHARTRE, Pierre Louis. *The Italian Comedy*. Canada: General Publishing Company Ltda, 1996.

FERRACINI, Renato. *A arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do ator*. Tese de Mestrado em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 1998.

FO, Dario. *Manual Mínimo do ator*. Trad. Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. São Paulo: Editora SENAC, 1998.

GOHN, Maria da Glória (org.). *Movimentos Sociais no início do século XXI- Antigos e novos atores sociais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

GOMES, Alfredo Dias. *O Pagador de Promessas*. Livraria Agir Editora. Rio de Janeiro, 1961.

GROTOWSKI, Jerzy. "Conferência em Santo Arcângelo", em el 18 de julio de 1988. (Transcrição de uma gravação, em francês, traduzida por Dinah Kleve). Inédita.

_____. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. *A Voz*. Palestra (feita em maio de 1969 para estagiários estrangeiros do Teater Laboratório de Worclaw). Le Théâtre, 1971-1, cahier dirigés par Arrabal. Christian Bourgois Editeurs, Paris, 1971, pp 87 - 131. (tradução de Luiz Roberto Galizia), 1971.

GUINSBURG, Jacó. *Da cena em cena*. -São Paulo: Ed.Perspectiva, 2001.

HIRSON, Raquel Scotti. *Tal qual apanhei do pé*. Tese de Mestrado em Artes, Universidade de Campinas:2003.

- LABAN, R. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- LANGER, Susannek. *Sentimento e Forma- Uma Teoria de Arte desenvolvida a partir de Filosofia em Nova Chave*. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1953.
- LECOQ, Jacques. *O Jogo da Máscara (in Le Théâtre du geste)*. Trad. Tiche Vianna. (Cópia xerocada direto com a tradutora)
- LUCA, Mônica Maria Barbosa Leiva de. *Histórias e identidades no assentamento de Vergel*, SP, 2001.
- MARIN, José Augusto Lima. *Arlequim na Dramaturgia Performativa de Dario Fo*. Tese de Mestrado em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo: 2002.
- MEYER, Marlyse. *Pirineus, Caiçaras...Da commedia dell'Arte ao Bumba- meu – boi*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.
- MEYERHOLD, V. *Comunicación: textos teóricos*. 2º volume. Trad. José Fernandes. Madri: Alberto Corazón, 1972.
- MICHALSKI, Yan. Dias Gomes. IN : _____ *Pequena Enciclopédia do Teatro Brasileiro Contemporâneo*. Material Inédito, elaborado em projeto para o CNPQ. Rio de Janeiro, 1989.
- MNOUCHKINE, Ariane. *Le Masque, du Rite au Théâtre*. V. Trad. Odette Aslam e Denis Bablet. Paris, Editions CNRS, Paris, 1991.
- MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à Educação do Futuro*; trad.de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya; revisão técnica de Edgar de Assis Carvalho.- São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2000.
- NICHOLS, Sallie. *Jung e o Tarô – Uma jornada arquetípica*. Trad. Octavio Mendes Cajado. Editora Cultrix. São Paulo. 1995 – 8ª edição.
- OKAMOTO, Eduardo. *“Acham mesmo que não valia a pena? - Imitação de Corporeidades observadas em moradores de rua*. Relatório de Iniciação Científica. 2001.
- OIDA, Yoshi. *Um ator errante*. Produções Culturais, São Paulo:1999.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PRADO, Adélia. *Bagagem*. São Paulo, 2003.

PRADO, Décio de Almeida Prado. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

PROPP, Vladímir. *Comicidade e Riso*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

RENAULT, Mary. *A máscara de Apolo*; trad. De Waltensir Dutra. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino- Pesquisador- Intérprete: processo de formação/ Graziela Rodrigues*.- Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico* .- São Paulo: Ed. Perspectiva S.A, 1997.

ROUBINE, Jean – Jacques. *A Arte do Ator*. Trad. Yan Michalski/ Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor:1985.

ROUBINE, Jean – Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

RUDLIN, John. *Commedia dell'Arte Na Actor's Handbook*. London and New York: Ed. Routledge(Taylor & Francis Group), 1994.

STANISLAVSKI, Konstantin. *A Criação de um papel*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. *Mi vida en el arte*. Argentina, Quetzal, 1981.

_____. *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

VENEZIANO, Neyde de Castro. *A Cena de Dario Fo: O exercício da imaginação*. São Paulo: Códex, 2002.

Referências Bibliográficas:

ABREU, Luís Alberto de *A personagem contemporânea: uma hipótese*, Revista Sala Preta, Universidade de São Paulo, São Paulo, junho de 2001.

ARGENTO, Laura. *Teatralização de Repertório de Matrizes Miméticas*. Relatório de Iniciação Científica, 2001.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. Civilização Brasileira, 1999.2ª Edição.

BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira- Temas e situações*. Editora Ática, 2002.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem – palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

FERRACINI, Renato. *A arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do ator*. Tese de Mestrado em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 1998.

GOMES, Alfredo Dias. *O Pagador de Promessas*. Livraria Agir Editora. Rio de Janeiro, 1961.

LUCA, Mônica Maria Barbosa Leiva de. *Histórias e identidades no assentamento de Vergel*, SP, 2001.

MEYER, Marlyse. *Pirineus, Caiçaras...Da commedia dell'Arte ao Bumba- meu – boi*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.

MICHALSKI, Yan. Dias Gomes. IN : _____ Pequena Enciclopédia do Teatro Brasileiro Contemporâneo. Material Inédito, elaborado em projeto para o CNPQ. Rio de Janeiro, 1989.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à Educação do Futuro*; trad.de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya; revisão técnica de Edgar de Assis Carvalho.- São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2000.

NICHOLS, Sallie. *Jung e o Tarô – Uma jornada arquetípica*. Trad. Octavio Mendes Cajado. Editora Cultrix. São Paulo. 1995 – 8ª edição.

OKAMOTO, Eduardo. *“Acham mesmo que não valia a pena? - Imitação de Corporeidades observadas em moradores de rua*. Relatório de Iniciação Científica. 2001.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRADO, Adélia. *Bagagem*. São Paulo, 2003.

PRADO, Décio de Almeida Prado. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

Consultas em Site

ABREU, Nuno César. O Jeca que não era tatu. Revista Filme Cultura Embrasilme. 1981.p,37. <http://www.museumazzaropi.com.Br/sucesso/suc19.htm>.

ENGELMANN, Solange. "Noroeste do Paraná: a prosperidade na assentamentos". http://www.brasildefato.com.Br/uo1/agencia/nacional/new_item.

FIDALGO, Janaina. *Matula Teatro leva realidade das ruas ao Largo de Curitiba*. 26/03/2004. <http://www1.folha.uol.com.Br/folha/ilustrada/ult90u42678.shtml>.

LUCA, Mônica Maria Barbosa Leiva de. *Histórias e Identidades no Assentamento de Vergel, SP*, 2001. <http://biblie.fae.unicamp.Br/etd/AR02>.

MILZ, Tom. *Jeca Tatu o "piolho da terra"*. Maio de 2001. <http://www.caiman.de/jecapo.html>.