



Universidade de Brasília
Instituto de Artes – IDA
Programa de Pós-Graduação Profissional em Artes – Profartes

**Processo Colaborativo em diálogo com o Teatro
Político e suas estéticas na construção do
espetáculo “Alvo”**

RICARDO CÉSAR GOMES DA SILVA

Brasília

2020



Universidade de Brasília

Instituto de Artes – IDA

Programa de Pós-Graduação Profissional em Artes – Profartes

**Processo Colaborativo em diálogo com o Teatro
Político e suas estéticas na construção do
espetáculo “Alvo”**

RICARDO CÉSAR GOMES DA SILVA

Dissertação apresentada ao Mestrado Profissional em Artes, área de concentração Artes Cênicas, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.
Orientador: Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas

Brasília

2020

Ficha catalográfica elaborada automaticamente, com os dados fornecidos pelo autor.

GG633p
Gomes da Silva, Ricardo César
Processo Colaborativo em diálogo com o Teatro Político e suas estéticas na construção do espetáculo "Alvo" / Ricardo César Gomes da Silva; orientador Rafael Litvin Vilas Bôas . -- Brasília, 2020.
100 p.
Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes) -- Universidade de Brasília, 2020.
1. Teatro Colaborativo . 2. Teatro Político . I. Vilas Bôas , Rafael Litvin, orient. II. Título

Ricardo César Gomes da Silva

Processo Colaborativo em diálogo com o Teatro Político e suas Estéticas na
construção do espetáculo “Alvo”

Dissertação apresentada ao Mestrado Profissional em
Artes, área de concentração Artes Cênicas, como
requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.
Orientador: Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas

Banca Examinadora

Orientador: Prof. Dr. Rafael Litvin Villas Bôas Universidade de Brasília – UnB

Prof. Dr. Paulo Sérgio de Andrade Bareicha Universidade de Brasília – UnB

Profa. Dra. Sulian Vieira Pacheco Universidade de Brasília – UnB

Brasília

2020

Resumo

O presente trabalho investiga o processo de criação colaborativa posto em prática pela Cia Semente e as estéticas do Teatro Político no processo de montagem do espetáculo “Alvo”. Para tanto adotou-se a pesquisa-ação como metodologia de pesquisa. Como célula motivacional foram levantadas as seguintes questões: o que pode ser traçado de paralelo entre o período da ditadura militar e o golpe de 2016? Existem relações de causalidade entre a ditadura iniciada nos anos 1960 e a guinada autoritária que estamos vivendo agora? Será que alguma coisa mudou? A construção do espetáculo “Alvo” permitiu explorar estas questões, não fornecendo respostas exatamente, mas inaugurando um campo de reflexão dentro do Espaço Semente, localizado na periferia urbana do Distrito Federal. Para isso, recorreremos às tradições do teatro político como: agitprop, teatro épico e Teatro do Oprimido, dialogando principalmente com obras de Anatol Rosenfeld, Iná Camargo e Santiago Garcia. Conclui-se que o processo colaborativo apresenta desafios de diversas naturezas (interpessoal, profissional, diferenças de experiência, etc.) e, no âmbito deste trabalho, o entendimento da hierarquia estabelecida dentro deste processo de criação e suas implicações por parte dos intérpretes representou o maior obstáculo.

Palavras-Chave: Espaço Semente; Teatro Político; Teatro Colaborativo; Agitprop; Ditadura Militar; Teatro Épico.

Abstract

The present work investigates the collaborative creation process put into practice by Cia Semente and the aesthetics of Teatro Político in the process of assembling the “Alvo” show. To that end, action research was adopted as a research methodology. As a motivational cell, the following questions were raised: what can be drawn between the military dictatorship and the 2016 coup? Are there causal relations between the dictatorship that started in the 1960s and the authoritarian turn that we are experiencing now? Has anything changed? The construction of the “Target” show allowed us to explore these questions, not exactly providing answers, but opening a field of reflection within Espaço Semente, located in the urban periphery of the Federal District. For this, we resort to political theater traditions such as: agitprop, epic theater and Teatro do Oprimido, dialoguing mainly with works by Anatol Rosenfeld, Iná Camargo and Santiago Garcia. It is concluded that the collaborative process presents challenges of different natures (interpersonal, professional, differences of experience, etc.) and, within the scope of this work, the understanding of the hierarchy established within this creation process and its implications by the interpreters represented the biggest obstacle.

Key words: Espaço Semente; Political Theater; Collaborative Theater; Agitprop; Military dictatorship; Epic Theater.

Agradecimentos

Em primeiro lugar agradeço a toda minha ancestralidade, Exu, Oxóssi e Oyá.

Agradeço à minha Mãe, Dona Zezé Guerreira, que não desistiu de mim. Ao meu pai, Francisco Gomes, pela educação.

Às companheiras e companheiros do elenco do “Alvo” e do Espaço Semente.

André Justino Omisilê, Jackeline Omilewa e Werick Banzo, pela força e incentivo para fazer esse mestrado.

Ao meu orientador por toda dedicação, carinho, zelo e paciência, Rafael minha mais profunda gratidão.

Cleiton Leite, Daniel Lemes e Ereni, meus amigos de trabalho que entenderam os momentos de ausência.

A duas mulheres maravilhosas que me acompanham e embarcam nas minhas loucuras de cena, Jussy Nascimento e Jullya Graciella.

Aos amigos do Teatro Candango que fazem parte da minha trajetória artística.

Martin Filho, meu amor, gratidão pela caminhada junto comigo nesta empreitada acadêmica, ouvindo, sugerindo e compartilhando ideias.

Ao meu amigo Valdeci Moreira, por me colocar nesta enrascada deliciosa. Força na peruca.

LISTA DE SIGLAS

AGITPROP – Agitação e Propaganda

AI-5 – Ato Institucional número 5

CCC – Comando de Caça aos Comunistas (CCC)

CPC – Centro Popular de Cultura

EAD – Escola de Arte Dramática (EAD)

MCP – Movimento de Cultura Popular

TBC – Teatro Brasileiro de Comédia

TPE – Teatro Paulista de Estudantes

UNE – União Nacional dos Estudantes

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 1 – Semente Cia de Teatro, Gama - DF.....	14
FIGURA 2 – Cartaz do espetáculo “Morte e Vida Severina”.....	18
FIGURA 3 – Cartaz do espetáculo “Miguilim Inacabado”.....	19
FIGURA 4 – Espetáculo “Miguilim Inacabado”.....	19
FIGURA 5 – Cartaz do espetáculo “Macunaíma”.....	20
FIGURA 6 – Espetáculo “Macunaíma”.....	21
FIGURA 7 – “O Grito”, Evard Munch (1893).....	37
FIGURA 8 – O pensador, de Rodin (1917).....	42
FIGURA 9 – Jean-Baptiste Debret: Botocudos, Puris, Pataxós e Maxacalis (1834); Os índios (1768).....	44
FIGURA 10 – Personagens do espetáculo “Alvo”.....	48
FIGURA 11 – Processo de ensaio do espetáculo “Alvo”.....	54
FIGURA 12 – Cena do espetáculo “Alvo”.....	59
FIGURA 13 – Processo de ensaio do espetáculo “Alvo”.....	61
FIGURA 14 – Cena do espetáculo “Alvo”.....	70
FIGURA 15 – Alguns instrumentos presentes no espetáculo “Alvo”.....	71
FIGURA 16 – Cena do espetáculo “Alvo”.....	72
FIGURA 17 – Cartaz do espetáculo “Alvo”.....	77

Sumário

1. INTRODUÇÃO	10
2. HISTÓRIA E MÉTODO DO PROCESSO COLABORATIVO DA SEMENTE CIA DE TEATRO.....	13
2.1 A importância do Espaço Semente para a periferia	13
2.2 Histórico da Semente Companhia de Teatro	15
2.3 Criação Coletiva da Semente Companhia de Teatro	24
2.4 A confusão de um iniciante no teatro coletivo: breve histórico individual	26
3. “ALVO”: INFLUÊNCIAS E PROCESSO COLABORATIVO DE CONSTRUÇÃO.....	30
3.1 A influência do agitprop no teatro brasileiro	30
3.2 Teatro Épico: um ingrediente a mais no Alvo.....	33
3.3 Quem bebe da água do teatro de grupo não morre de sede de criação	35
3.4 Tentando acertar o “Alvo”	36
3.5 O grito	37
3.6 O pensador.....	41
3.7 O Inferno.....	52
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	78
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS.....	81
ANEXO.....	82

1. INTRODUÇÃO

O objetivo desta pesquisa é investigar o processo de criação colaborativa desenvolvido pelo Espaço Semente tendo como objeto de análise o espetáculo “Alvo”, sob minha direção. A partir dele, pretendemos explorar as consequências da ditadura militar brasileira – que durou de 1964 a 1985 – e seus desdobramentos e possíveis paralelos com a atualidade, que serviram de alicerce para o golpe de 2016, investigando a criação cênica da Semente Companhia de teatro.

Analisar a montagem do espetáculo “Alvo” através de uma produção colaborativa, que investiga o tema da ditadura militar, pode ser fundamental para estabelecer conexões sobre a história passada e atual do Brasil. Ao refletir a realidade do contexto no qual é produzida, a arte se torna um relevante documento histórico e instrumento de pesquisa. Entender a construção do processo colaborativo é importante pelo enriquecimento teórico que é produzido ao longo do fazer prático na sala de ensaio. A reflexão sobre possíveis paralelos históricos – uma suposta ameaça comunista, o controle de massas por meio da religiosidade, o cerceamento das liberdades das expressões artísticas, a reafirmação do patriarcado manifestada via machismo, homofobia e racismo – pode ser relevante tanto ao entendimento e ao registro dos eventos da atualidade quanto à edificação de estéticas que se realizam nesta montagem.

A Semente Companhia de Teatro investiga o Brasil por meio de obras da nossa literatura, tendo usado estéticas afro-brasileiras nos seus trabalhos. Como “Morte e Vida Severina” (2010), de João Cabral de Melo Neto, que investigou a saga do homem do agreste nordestino em busca de uma vida menos severa; “Miguelin Inacabado” (2015), nesta montagem a Semente mergulhou no universo de Guimarães Rosa e descobriu a poesia do sertão mineiro. “Macunaíma” (2017), escrito por Mário de Andrade abordou a cultura brasileira e sua identidade, trazendo uma abordagem crítica e cômica.

Todas essas montagens partiram da curiosidade de conhecer a cultura nacional. Quem somos? O que nos faz ser um povo diferenciado em aspectos físicos, culturais e artísticos? Escolhemos sempre textos que nos possibilitaram dialogar com as tradições populares e a partir delas construir uma encenação mais

brasileira possível. Em consonância com isso, a Semente Companhia de Teatro se debruçou sobre esse período tão crítico da história brasileira que foi a ditadura militar, e tentou explorar esse tema como subsídio para o objeto pesquisado que é o processo colaborativo.

Durante a ditadura militar algumas criações coletivas tiveram destaque justamente pelo forte apelo de militância, criações como “Se ficar o bicho pega, se correr o bicho come” (1966) de Oduvaldo Viana Filho e Ferreira Gullar e “Show Opinião” (1968) assinado por Armando Costa, Paulo Pontes e Vianinha. Alguns textos de cunho político já haviam sido encenados antes mesmo do golpe de 1964 por grupos como o Arena, de Augusto Boal, em São Paulo, com temáticas mais próximas da realidade do brasileiro. “Eles não usam black-tie” (1958), de Gianfrancesco Guarnieri e “Revolução na América do Sul” (1960), de Augusto Boal, ambos discutiam a vida do trabalhador operário e suas questões sociais.

Importantes grupos de teatro nasceram na contramão ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que buscava temas relacionados ao universo burguês.

Nessa efervescência, dos movimentos de resistência e como forma de se contrapor ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que vinha cada vez mais se colocando aliado aos interesses da burguesia. O grupo de Teatro Oficina nasceu no Centro Acadêmico 11 de Agosto do Largo São Francisco em 1958. Com a ideia de inovação, com a de romper com a lógica posta. Conta com diversos atores importantes e que seguem referência no teatro como Zé Celso. O grupo bastante inspirado por Sartre no início, mas também Brecht... Também como forma de resistência, surgiram grupos como o Opinião, criado pelo Centro Popular de Cultura, da UNE. No *Shopping Center Copacabana*, em dezembro de 1964, artistas como Nara Leão “Opinião”, de direção de Boal, show-manifesto de resistência com referências disfarçadas em músicas de protesto, de forma a driblar a censura. Assim, “Opinião” se tornou emblemático na história brasileira. Outros espetáculos continuaram a desafiar o governo militar, como “Liberdade, Liberdade” (1965) de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. Em 1968, a peça “Roda Viva”, com texto de Chico Buarque, foi brutalmente censurada. O Comando de Caça aos Comunistas invadiu o teatro onde a peça era encenada, em São Paulo, espancaram atores, destruíram o cenário e obrigaram os atores Marília Pêra e Rodrigo Santiago a passarem por uma espécie de corredor polonês na rua, nus (GONÇALVES, 2017).

O estudo e pesquisa sobre o período da ditadura militar forneceu sustentação teórica e histórica para o objetivo geral desta dissertação que é investigar o processo colaborativo na montagem do espetáculo “Alvo”. Para tanto, adota-se aqui o método pesquisa-ação, que consiste em uma forma de investigação baseada em uma autorreflexão coletiva empreendida pelos participantes de um

grupo social (KEMMIS; Mc TAGGART, 1988 *apud* ELIA; SAMPAIO, 2001, p. 248). Ainda conforme os autores, apenas projetos de pesquisa de cunho colaborativo se enquadram neste método. São também adotados neste projeto os diários de bordo, que de acordo com a pesquisadora Marina Marcondes Machado, é “um recurso filosófico e metalinguístico para o pesquisador-criador, cuja finalidade principal seria a ampliação de um espaço meditativo da experiência vivida” (2002, p. 263).

Como provocação para motivar a criação de uma dramaturgia e um espetáculo colaborativo foram lançados alguns questionamentos: o que pode ser traçado de paralelo entre o período da ditadura militar e o golpe de 2016? Existem relações de causalidade entre a ditadura iniciada nos anos 1960 e a guinada autoritária que estamos vivendo agora? Será que alguma coisa mudou? Esses são apenas alguns dos questionamentos que motivam a montagem do espetáculo e as reflexões levantadas em forma de cena durante o processo, para os quais as respostas vêm (ou não) em forma de improvisação, poesia, pesquisa e vivência.

Penso que o teatro não deveria ser tão somente entretenimento, mas também ser capaz de articular formação cultural ao exercício da crítica, com vistas a construir uma identidade social e política para o país. Porém, a questão é que uma das consequências do processo da ditadura foi o isolamento da arte e da política. Com a criação dos órgãos de censura, o Estado passou a fiscalizar quais assuntos a arte podia abordar. Assim foram coibidas as temáticas de cunho político e social com objetivo de transformar a arte em uma mercadoria como outra qualquer. A questão é perceber como se perpetuou a tradição do teatro político, que pouco a pouco vem se fortalecendo nas periferias e em escolas, universidades e movimentos sociais, com exemplos do teatro em comunidade.

2. HISTÓRIA E MÉTODO DO PROCESSO COLABORATIVO DA SEMENTE CIA DE TEATRO

Conta a história que os gregos entendiam o teatro como elemento curativo da alma, em doenças como a falta de compaixão que é tratável, mas provoca grandes dores e gera perversões, inclusive sociais. Conta à história que os médicos receitavam a ida ao teatro junto a poções. As poções só se processariam quimicamente no corpo quando no espírito também se operasse uma transformação. O teatro trazia à cena temas que moviam o espírito da humanidade. O teatro entrava em contato direto com o que era comum à natureza interior e investigava-se. Os espetáculos vivificavam a grandeza de cada um.
(Denise Stoklos).

2.1 A importância do Espaço Semente para a periferia

Em 13 de abril de 1960, a Região Administrativa¹ do Gama nasceu pela demanda de se criar espaços de moradia para os grupos sociais mais pobres da nova Capital Federal. Assim como nas demais cidades criadas ao redor da Capital, a população do Gama era composta por trabalhadores que vieram construir Brasília. Inicialmente estas cidades tinham um perfil de cidade dormitório, onde boa parte de seus moradores exerciam suas atividades profissionais no centro da Nova Capital, e retornavam a suas residências para dormir. Ao longo das décadas seguintes, o comércio e economia local se desenvolveram tornando-a independente. Desta forma sua população é um grupo social misto composto por servidores públicos, profissionais liberais, e uma camada social mais carente. Em razão deste grupo populacional heterogêneo o Gama possui características de centro urbano e de periferia.

A dissertação “Espaço Semente: O teatro comunitário como agente transformador na periferia” (SOUZA, 2018), abordou a trajetória do Espaço Semente, assim como sua metodologia de trabalho no ensino do teatro, e o impacto que o processo de produção do espetáculo “Macunaíma” exerceu na vida dos alunos participantes.

¹ Informações coletadas em PDAD 2015. Disponível em: <<http://www.codeplan.df.gov.br/wp-content/uploads/2018/02/PDAD-Gama-1.pdf>>. Acesso em

Mesmo desenvolvendo um trabalho de considerável relevância social desde 2007, e sendo reconhecido pela Universidade de Brasília, tornando-se em 2018, ponto de extensão acadêmica, o Espaço Semente, que é um local de ebulição criativa, não recebe atenção da imprensa local, que concentra seu olhar nos trabalhos do grande centro do Distrito Federal.

Figura 1 – Semente Cia de Teatro, Gama-DF.



Fonte: acervo pessoal de João de Camargo Pimentel (2016)

A necessidade de se fazer teatro na periferia para curar a alma e trazer a tona o cidadão adormecido pela opressão dos grandes centros urbanos faz do Espaço Semente um ponto de ebulição e criação artística para tratar questões sociais pertinentes ao local onde ele está inserido.

Segundo Milton Santos (2007), geógrafo, quando Brasília foi construída, tudo era um Centro. Os trabalhadores que não tinham condições financeiras eram colocados à margem, ou seja: o marginal que vive no grande centro urbano, e faz essa Cultura se desenvolver, porém, não pode consumir o que é produzido.

O trabalho desenvolvido no Espaço Semente entra em acordo com o pensamento de Denise Stoklos, atriz e performer reconhecida mundialmente com o seu Teatro Essencial. O “fazer teatral” ou “consumir” é necessário em todos os lugares para, metaforicamente, colocado por ela, curar a alma e levar o cidadão a sair do lugar de adormecimento e investigar o que, de fato, o faz vivo enquanto corpo-pensante, que se limpa de preconceitos, amarras e o submerge em descobertas éticas e morais para depois emergir um ser crítico capaz de se colocar

no espaço-tempo-local. Não que todo fazer teatral tenha essa mesma finalidade, o que não o faz menor.

O Espaço Semente propõe um encontro entre seus artistas e seu público, e tenta promover a efervescência e criatividade artística e cultural na sua cidade. É neste espaço propício a investigação do humano que os participantes, sejam eles atores, ou espectadores, descobrem-se como protagonistas das suas vidas e do seu espaço-periférico, produzem pensamentos a respeito do que lhes é de direito e dever enquanto cidadãos que se afetam e lançam afetações para reverberar em sua comunidade.

No teatro, podemos nos mirar e enxergar as mazelas produzidas por uma sociedade doente. Partindo dessa colocação, o fazer ou consumir teatral é importante para construção de pensamentos. Hoje grupos de teatro do país estão deixando os Centros Urbanos e partindo para as localidades mais carentes. O Espaço Semente vem fazendo também o inverso: levando seus pensamentos, sua cultura e suas reflexões para os grandes Centros.

A preocupação é formar público para consumir, alimentar e embriagar-se da arte, com o compromisso de devolver em atitudes, posicionamento e participação político-social. Esta é a ideia inicial na criação do Espaço Semente.

Não há como negar que essas iniciativas de teatro comunitário, como o Espaço Semente, trazem melhorias para a qualidade de vida da população local, despertando o seu interesse para atividades criativas e saudáveis. Formar para consumir? E por que não formar para também produzir?

Outro objetivo do trabalho desenvolvido no Espaço Semente é dar ferramentas intelectuais e estéticas aos participantes das oficinas. Hoje, ocupar um espaço público que outrora era ponto de venda e consumo de drogas e redirecionar este local ao fazer artístico, ao espectador do Gama, faz o Semente cumprir um de seus papéis – troca construtiva de ações humanas.

O Espaço Semente abriga um templo da cultura, uma extensão da casa de Dioniso, deus patrono do teatro oriundo da mitologia Grega. Ir ao Espaço Semente é pisar em solo sagrado, respirar o encanto da alma.

2.2 Histórico da Semente Companhia de Teatro

A companhia de teatro Semente foi criada pelo professor da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal Valdeci Moreira de Souza, no ano de 2007. Localizada na Região Administrativa do Gama, cidade de nascimento do seu idealizador, começou a funcionar em um espaço alugado, subsolo de um prédio comercial. Convidado a participar das ações artísticas desde o início, demos o nome de Semente Companhia de Teatro.

Na concepção original da ideia, a Semente seria tão somente um grupo de artistas para produzir espetáculos para a comunidade, mas a caminhada árdua foi nos conduzindo a algo muito mais amplo e significativo. Árdua porque foram muitos os desafios para se trabalhar com atores/atrizes já formados e preparados para a vida artística, uma delas é a falta de uma remuneração fixa, que impunha grandes dificuldades na execução dos nossos projetos e o que nos levou a repensar como poderíamos produzir as atividades artísticas. Outro fator é que não queríamos apenas trabalhar com textos prontos, queríamos também criar dramaturgia em sala de ensaio a partir do que era produzido via exercícios.

Vale destacar alguns trabalhos do Espaço Semente e da Semente Companhia de Teatro oferecendo oficinas de iniciação teatral gratuita e aberta para a comunidade do Gama/Entorno-DF, que resultaria nas montagens de espetáculos como: “Morte e Vida Severina” (2010), baseado na obra de João Cabral de Melo Neto; “Doces Lembranças de Nós Mesmos” (2012), baseado na obra de Tennessee William, Ricardo Torres e Harold Pinter; “Baú de Histórias” (2012/2013), baseado na obra “O Sabiá Encantado” de Rubens Alves; “Infinito Vazio” (2013), baseado na obra de Caio Fernando Abreu, Sids Oliveira e o próprio elenco; “A revolta do Livro” (2014) baseado na obra de Aldo Domingos Santos; “Miguilim Inacabado” (2015), releitura de “Campo Geral”, conto de Guimarães Rosa; “Faça-se Luz” (2016) criação colaborativa e “Macunaíma” (2017), adaptado da obra homônima de Mário de Andrade. Este último foi objeto de recente pesquisa de mestrado², que também investigou o teatro comunitário feito no Espaço Semente. “Macunaíma” foi fruto de uma extensa pesquisa da cultura nacional e trouxe, de uma forma cômica e eletrizante, debates pertinentes sobre o que é o Brasil e sobre a diversidade inegável do ser brasileiro.

² Ver SOUZA, V. M.. Espaço Semente: O teatro comunitário como agente transformador na periferia. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. 2018.

Dentre todos os processos e espetáculos da história da companhia, nota-se uma linha teórica e investigativa que une as suas ações. Desde seu começo, a Semente tem se debruçado nas múltiplas realidades brasileiras, em seus problemas, em suas glórias e em suas histórias em uma constante busca por descobrir os diversos “brasis” que há em cada brasileiro, o que nos faz ser totalmente diferente de outros povos. Fazendo isso principalmente através das obras da literatura nacional, que são uma grande fonte de inspiração, reflexão e crítica para criação artística que nos propusemos a realizar.

Estamos acostumados a falar em cultura brasileira, assim, no singular como se existisse uma unidade prévia que aglutinasse todas as manifestações materiais e espirituais do povo brasileiro. Mas é claro que uma tal unidade ou uniformidade parece não existir em sociedade alguma e, menos ainda, em uma sociedade de classes. Talvez se possa falar em cultura bororo ou cultura nhambiquara tendo por referente a vida material e simbólica desses grupos antes de sofrerem a invasão e aculturação do branco. Mas depois, e na medida em que há frações no interior do grupo a cultura tende também a rachar-se, a criar tensões a perder a sua primitiva fisionomia que, ao menos para nós parece homogênea (BOSI, 1992, p. 308).

Tentar compreender o que há de ancestral, único e comum em nós dentro desse processo antropofágico é uma busca infinita nos encontros criativos da Semente. As culturas desta nação que se formou e vem sendo formada em uma mistura na qual tudo que é colocado dentro se processa e vira uma massa de sabor, cor, cheiro e textura mais interessante que o original, sempre tem estado presente nos trabalhos da companhia, às vezes como foco principal, como em “Macunaíma”, que teve sua estreia no ano de 2017, e outras vezes como pano de fundo.

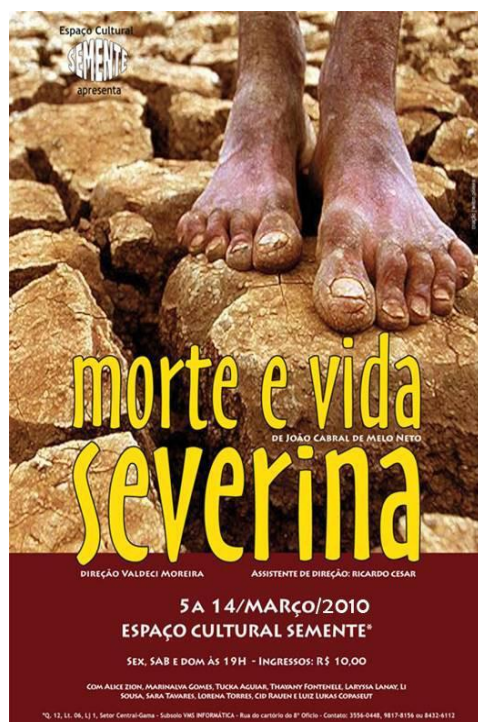
No Espaço Semente tudo é nosso, toda cultura dos povos originários, toda força dos povos africanos que forçosamente foram trazidos aqui e toda branquitude europeia, tudo é combustível para erguermos uma arte que busca fortalecer e transformar. Para isso precisamos reinventar, recriar e matar a nós mesmos todos os dias no exercício de nossa reflexão artística e teatral, na busca pelo entendimento de quem somos enquanto povo brasileiro. E esse questionamento tem tudo a ver com os objetivos do Espaço Semente enquanto agente cultural.

Das montagens da Cia Semente, destaco três justamente pela abordagem das culturas brasileiras:

“Morte e Vida Severina” (2010), inspirado na obra de João Cabral de Melo Neto, é a descoberta do retirante nordestino Severino, que viaja pelo sertão em

busca de melhores condições de vida. Uma obra que aponta para o descaso que o próprio Estado tem para com um povo que sucumbe por falta de água, que tragicamente nasce na miséria e que faz desta miséria uma forma de vida, ainda que não seja a melhor opção. Porém, com tudo isso o nordestino do sertão sobrevive com orgulho do seu povo, da sua história, da sua descendência e na sua fé em crer que tudo vai melhorar.

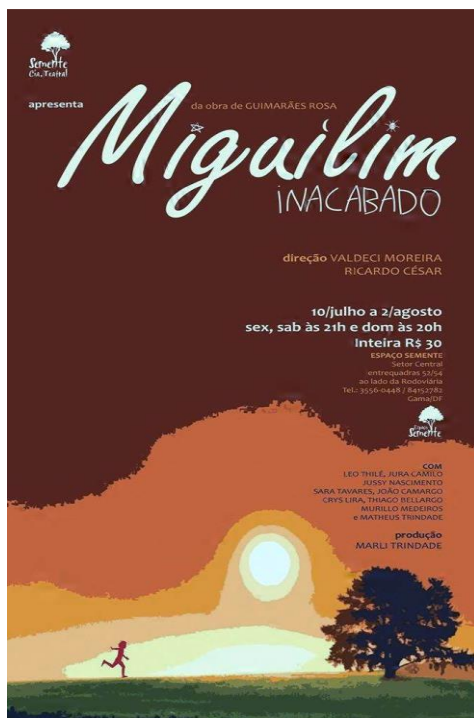
Figura 2 – Cartaz do espetáculo “Morte e Vida Severina”



Fonte: Acervo Semente Cia de Teatro

“Miguilim Inacabado” da obra de João Guimarães Rosa, estreado em 2015, debruça-se sobre o povo sertanejo, traz a visão da criança sobre um Brasil e sua gente que poucos conhecem. É a contação de história de gente comum que é tão rica e bela em cultura, que nos faz viajar em um país que diz que é possível vivermos bem e com simplicidade e respeitando as diferenças.

Figura 3 – Cartaz do espetáculo “Miguilim Inacabado”.



Fonte: Acervo Semente Cia de Teatro

Figura 4 - Espetáculo “Miguilim Inacabado”.



Fonte: Acervo pessoal de Wagner Santos (2015).

“Macunaíma”, 2017, adaptação do livro de Mário de Andrade, é fruto de um processo que teve como objetivo revirar o que há de mais belo e mais grotesco na nossa gente, ingerir e regurgitar na forma de um espetáculo que é cômico, carnavalesco e eletrizante, mas não menos trágico. “Macunaíma” traz as influências

dos povos indígenas e africanos para o primeiro plano, coroando a nossa cultura miscigenada. É o espelho da Yara/Oxum que te faz enxergar que somos essa mistura antropofágica sem volta e que aceitar essa orgia cultural é o caminho para nos tornarmos uma nação empoderada.

Figura 5 - Cartaz do espetáculo “Macunaíma”



Fonte: Acervo Semente Cia de Teatro

Figura 6 - Espetáculo “Macunaíma”.



Fonte: Acervo pessoal. Ogã Luiz Alves (2017).

Os espetáculos da Cia Semente são produzidos a partir das oficinas. A oficina talvez seja a mais tradicional das muitas oportunidades de acesso à cultura e formação artística que o Espaço Semente oferece a sua comunidade. Elas acontecem de forma gratuita, anualmente, desde 2009, e atendem um público de jovens, adultos e idosos. A partir dos 16 anos de idade todos podem participar sem nenhuma restrição.

No geral, as oficinas de iniciação teatral duram de um ano e meio a dois, em encontros semanais, começando com uma vez por semana aos sábados e se intensificando ao longo do tempo com dois ou mais encontros até atingir um grau de amadurecimento do processo de investigação do tema proposto e um espetáculo ou leitura dramática como resultado final. Elas são ministradas por mim, pelo professor Valdeci Moreira, e em alguns momentos com contribuição de voluntários qualificados em algumas áreas artísticas, como música, vídeo, dança e artes visuais. A estrutura de currículo das aulas ministradas segue uma grade geral comum a todos os processos da companhia. Basicamente trabalho corporal, vocal e jogos de improviso. As oficinas sempre começam muito cheias e naturalmente alguns participantes vão se afastando, muitas vezes, pelo fator tempo de duração e pela aplicabilidade de um processo investigativo onde todos terão muito que ler e discutir. Os que persistem acabam muitas das vezes ficando para além da montagem e compondo o núcleo central da Companhia.

Durante seus mais de dez anos de história, a ideia lançada germinou e aos poucos começou a crescer e a dar alguns frutos, que, por sua vez, se transformaram

em outras sementes a serem plantadas. O Semente passou a ser um lugar de acolhimento, troca e produção. Com isso, foi agregando amigos da comunidade das mais diversas áreas, artistas ou não, como músicos, poetas, escritores, pedreiros, ferreiros, marceneiros e curiosos que passaram a ajudar nas produções culturais.

Este espaço de encontro, troca, pesquisa, produção e treinamento é direcionado a não atores/atrizes, sendo o público alvo adolescentes, adultos e idosos da periferia de Brasília e das cidades do entorno do Distrito Federal. Surgido com a vontade de transformação social e de democratização da arte e da cultura, o Espaço Semente realiza um trabalho focado na formação artística e intelectual dos seus aprendizes/interpretes de forma crítica e engajada com os problemas que enfrentam enquanto cidadãos. Em troca, cobra-se apenas compromisso e responsabilidade e que cada participante esteja sempre estudando, pesquisando e cuidando do espaço que lhes acolhe. Aliás, cuidar do Espaço Semente é um dos primeiros exercícios cobrados, pois acreditamos que esse espaço de afeto e de resistência deve ser preservado.

Mas o que é um espaço? Como se constrói? Segundo o professor e geógrafo Yi – Fu Tuan, o espaço:

[...] é um símbolo comum de liberdade no mundo ocidental. O espaço permanece aberto; sugere futuro e convida à ação. Do lado negativo, espaço e liberdade são uma ameaça. Um dos sentidos etimológicos do termo bad (mau) é “aberto”. Ser aberto e livre é estar exposto e vulnerável. O espaço aberto não tem caminhos trilhados nem sinalização. Não tem padrões estabelecidos que revelem algo, é como uma folha em branco na qual se pode imprimir qualquer significado (2013, p. 72).

Se partirmos desse prisma de Yi-Fu Tuan, o Espaço Semente se constrói com base na dualidade do aberto-fechado, do saber sem saber e do sempre buscar descobrir-se. Todo conhecimento é bem-vindo e discutido, analisado, somado e misturado, estéticas corporais e pensamentos se entrelaçam a cada olhar, abraço, respiro e suor provocados por longos exercícios a fim de desconstruir o corpo cotidiano, e reconstruí-lo como um corpo preparado e alerta para atuação. Procuramos também criar condições por meio de estudos para que os alunos possam contestar a retórica alienadora que nos bombardeia por canais de televisão e redes sociais cotidianamente e que não servem para nada além de manter as estruturas simbólicas que nos aprisionam em nossa condição social.

A alienação acaba por gerar o seu contraveneno, a desalienação. O homem alienado é como se lhe houvessem manietado, para roubar-lhe a ação, e imposto barreiras à visão, para cegá-lo. Seus olhos são fechados para a essência das coisas. Mas nenhum ser humano se contenta com a simples aparência. A busca da essência é a sua contradição fundamental, um movimento sem fim que inclui o sujeito em um processo dialético e o restitui a si mesmo. Aí a aparência dilui sua feição claro-escuro, e nesse processo sofrido, porque atinge a profundidade do ser, a essência do homem se revigora. Quando a aparência se dissolve, é a essência que começa a se impor à sensibilidade. Essa mutação é reveladora porque permite abandonar o mundo do fenômeno e abordar o universo das significações. É assim que renasce o homem livre (SANTOS, 2007, p. 72).

Todos nós, através de vários exercícios cênicos, somos confrontados com padrões sociais que violentam e segregam o indivíduo e que são impostos por nossa sociedade e muitas vezes introjetados na nossa subjetividade sem que percebamos, na forma correta de falar, na noção de belo e de feio, na postura corporal e no modo como nos vestimos. Parar para discutir sobre o que estamos produzindo no Espaço é uma atividade rotineira e essencial para crescimento pessoal e o desenvolvimento de cada montagem. A princípio, é um exercício constante de liberdade, expressão e revisão de conceitos pré-estabelecidos que nos são ofertados diariamente e nos conduzem a uma alienação.

Pode-se dizer que o processo construído ao longo de meses dentro do Espaço Semente é mais interessante que o espetáculo, produto final da oficina, em si. Pois é nele que ocorre a evolução e a transformação individual e do grupo que, essa sim desemboca em uma dramaturgia, uma cenografia e nas atuações dos participantes. Durante o processo tentamos suavizar a já citada alienação e desenvolver novos horizontes de pensamento crítico para aquelas pessoas que se dispõem a enfrentar, em conjunto e a partir desse processo teatral a ação prolongada de uma alienação imposta dia a dia.

Em depoimento dado durante uma roda de conversa logo após um exercício, a participante Lara disse:

São múltiplas as energias que direcionam o corpo nesse espaço. Vira o corpo do avesso. A dor contrai, mas não mata, matar é pouco. Aqui morrer é liberdade e liberdade nunca foi prato servido a mesa. Na mesa se come o que se serve, entranha atrás de entranha.

Em um primeiro momento da chegada dos participantes é feito um trabalho de desinibição com exercícios lúdicos. É uma construção lenta de confiança e entrega. Essa base é primordial para definir como será a relação do participante da

oficina com o espaço. Eles precisam acreditar que neste lugar poderão trabalhar o senso crítico livremente, sem nenhum tipo de censura, crer em um espaço aberto ao desenvolvimento pessoal e ao descobrir-se constante. Apoiado nisso, o Espaço Semente torna-se um local de troca de experiências.

A experiência é constituída de sentimentos e pensamentos. [...] É uma tendência comum referir-se ao sentimento e pensamento como opostos, um registrando estados subjetivos, o outro, reportando-se à realidade objetiva. De fato, estão próximos às duas extremidades de um continuum experiencial, e ambos são maneiras de conhecer (TUAN, 2013, p. 19).

As memórias e o conhecimento individuais são sempre valorizados, pois acreditamos que todo e qualquer sujeito é intelectualmente capaz, criativo, e tem muito a ensinar. Sendo mais do que um simples executor ou reproduzidor de certo papel ou falas dentro de um espetáculo, ele participa de uma construção ativa e coletiva no processo do Semente. Além disso, o pertencimento exercitado no compartilhar de histórias particulares que se relacionam com a discussão proposta é necessário para compor a montagem proposta.

O Espaço Semente como agente transformador pode ser vislumbrado de forma mais completa na leitura do trabalho acadêmico do Professor Valdeci Moreira de Souza, um dos diretores da companhia, que o tomou como objeto de investigação em sua dissertação de Mestrado Profissional em Artes pela Universidade de Brasília, no ano de 2018. O trabalho Espaço Semente: o Teatro Comunitário como agente transformador na periferia (SOUZA, 2018), trouxe um olhar sobre o processo de montagem do espetáculo “Macunaíma” e da metodologia posta em prática pela Semente, ressaltando o caráter de construção comunitária e de uma arte engajada nas questões sociais.

2.3 Criação Coletiva da Semente Companhia de Teatro

O Espaço Semente se propõe a enxergar seu aluno em um todo, tanto objetivamente quanto subjetivamente. A intenção é desenvolver uma aprendizagem baseada tanto nos princípios pedagógicos propostos pelo Educador Paulo Freire, quanto na realidade social, política, econômica, cultural na qual estamos inseridos,

para tanto, o facilitador precisa se ater à realidade pessoal do sujeito que busca aquele conhecimento, no caso, a prática teatral.

Neste sentido, é importante enxergar, perceber a realidade do indivíduo que se interessa pelo projeto. Isto porque é preciso identificar as necessidades, as vivências do participante, pois, tendo ciência destas questões é possível objetivar melhor os recursos pedagógicos para o desenvolvimento desta pessoa e assim assegurar seu interesse no processo de aprendizagem. Com isso, percebe-se a influência do teatro na concepção das ideias e conceitos dos participantes, gerando um autoconhecimento capaz de expandir a consciência e o potencial do cidadão afim de que este possa se tornar mais atuante nas questões sociais que o envolve.

Esta ideia se baseia nos ensinamentos de Paulo Freire, da forma utilizada na “Pedagogia do Oprimido”, práticas também adotadas por Augusto Boal, no “Teatro do Oprimido”. Neste sentido, conforme Marina Henriques Coutinho:

[...] Enquanto na educação, Paulo Freire questionou a situação passiva do educando diante da prática da educação bancária e propôs uma pedagogia na qual o aluno assumisse seu papel de sujeito no processo ensino-aprendizagem, no teatro, Augusto Boal (1980) subverteu a situação da plateia, propondo um teatro no qual o espectador se transforma de ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática (2012, p. 138).

É necessário hoje colocar o sujeito no centro de todos os conhecimentos, ciência, saberes e perceber atentamente nossa ação mediadora, verificando como a evolução do seu desenvolvimento expressivo pode nos ajudar a entender melhor o grupo que está a nossa frente. Como aprender com os acertos e desacertos? Como alimentar a paixão que gerou a opção profissional para enfrentar os desafios, o cansaço e a dificuldade na aproximação com alguns grupos? Como enlaçar todas essas ações como as propostas pedagógicas e conteúdo que estamos trabalhando no Espaço Semente?

Analisando os reais benefícios da prática teatral na vida de qualquer indivíduo, tenho como objetivo na minha prática pedagógica demonstrar como o ensino e a participação da comunidade no teatro é extremamente evolutivo. A comunidade se aproxima. As pessoas se aproximam. O indivíduo desenvolve um pensamento crítico e torna-se ativo dentro da sociedade.

As práticas pedagógicas-teatrais se justificam pelo fato de promover a isenção social dos artistas-participantes e dos espectadores na dita “sociedade pós-moderna”, o que contribui de forma expressiva para a

construção e a percepção da cidadania e possibilita a divulgação para a sociedade de uma versão do cotidiano dessas comunidades que represente a voz dos excluídos, calada e manipulada pela mídia e pelos poderes instituídos (PEREIRA, LIGIÉRO e TELLES, 2009, p.129).

Nesse sentido, a pedagogia³ aplicada ao ensino do teatro em sala de aula deve se modernizar, deve sair da caixa, não pode se limitar. O teatro e a cultura devem ser acessíveis para todas as pessoas. Para tanto, nós, docentes-artistas, devemos nos aproximar dos alunos, conhecer suas realidades, lhes oferecer condições de combater seus medos e lhes dar munições para enfrentá-los, superá-los e modificá-los.

É sabido que o teatro tem condições de renovar um sujeito, transformá-lo. Pessoas cheias de medo, dificuldades de se expressar, depressivas ou até mesmo pessoas limitadas por razões de saúde, conseguem, através da prática teatral, modificar-se. Desenvolver uma expressão corporal, segurança, autoestima, características que são primordiais para o desenvolvimento intelectual e podendo também, tornarem-se indivíduos atuantes na sociedade, pois são capazes de ler a realidade, identificar as questões sociais, enfrentá-las e participar ativamente do processo de mudança.

O Espaço Semente busca incessantemente esta integração, no intuito de tornar o indivíduo um ser melhor, mais desenvolvido, pessoalmente, socialmente, intelectualmente e culturalmente.

2.4 A confusão de um iniciante no teatro coletivo: breve histórico individual

A minha entrada na vida artística no teatro inicia-se justamente em experiências com processos desta natureza. No final da década de 1980, fui convidado a integrar e fundar o que viria a ser o primeiro grupo de teatro da cidade de Pirapora que fica ao norte de Minas Gerais. Um nome um tanto quanto estranho aos meus olhos hoje: Kanos e Cilêncios (a grafia era incorreta intencionalmente, os membros do grupo decidiram por esta grafia para chamar a atenção da pequena cidade), um grupo de comunidade que reuniu quinze jovens com vontade de fazer teatro e de alguma forma subverter a ordem, quebrar paradigmas e preconceitos.

³ Para mais consultar Desgranges (2011).

O primeiro trabalho do grupo foi o espetáculo “NÓS” (1988), feito em bares, praças, pizzarias, salão paroquial e colégios, abordava temas como homossexualidade, prostituição, trabalho infantil e loucura. Mesmo com a retomada da democracia no ano de 1985 e a nova constituição brasileira de 1988, ainda carregávamos resquícios da ditadura militar de 1964 que durou 21 anos. Como erámos jovens, desejávamos falar sobre a liberdade de existir. A construção deste trabalho se deu de maneira coletiva.

Embora eu fosse muito jovem, algo já me incomodava neste fazer teatral (ainda que na época não soubesse identificar o que me causava este incômodo). Segui na carreira artística e enveredei pela formação superior. Ingressei no ano de 1995 na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, no curso de Bacharelado em Artes Cênicas Licenciatura em Interpretação Teatral, e foi no período acadêmico que comecei a me interessar na vertente de direção teatral. Na faculdade comecei a me atrever a dirigir algumas leituras dramáticas e esboçar pequenos espetáculos. É justamente no fazer teatral na função de diretor que começo a indagar qual o papel do intérprete além de dar vida a personagens dentro de um processo de montagem.

Ver a direção ditar geometria espacial para serem executadas pelo intérprete como se fosse um robô me deixava angustiado, pois defendia que tanto um quanto o outro tem que aguçar a criação e investigar como se dá o processo de uma montagem com mais densidade. Aos meus olhos, a direção tem que ser um provocador.

Em 2003, lanço-me como diretor profissional com a montagem “Ajalá: o fazedor de cabeças” na sala Plínio Marcos do Complexo da Funarte em Brasília – DF. A construção deste trabalho parte da ideia de contar o surgimento do mundo segundo a mitologia ioruba. Como não havia um texto escrito, apenas as lendas, reuni um grupo de intérpretes que mais uma vez se desdobrariam em exercer mais de uma função dentro deste processo, ainda estava muito marcado e impregnado por um trabalho de criação coletiva. O resultado foi um trabalho fraco, sem aprofundamento teórico e com uma estética totalmente equivocada tendo em vista que se tratava de africanidade, e que por influência de um teatro eurocêntrico reproduzi em cena um espetáculo *clean*, ou seja, frio em suas cores, desprovido de ritmo e corporeidade afro, apenas reproduzindo preconceitos e estereótipos.

Ainda no processo de criação coletiva dirigi mais dois espetáculos, “Entre! Sinta-se em casa” (2005) e “Eu não me arrependo de você” (2007), esses dois como

experimentos cênicos de uma estética europeia, que me negava enquanto afrodescendente.

No ano de 2007 ajudei a fundar a Cia Semente, paralelamente dirigia outros trabalhos e entre uma montagem e outra destaco o processo de montagem do espetáculo “Vestida de Mar”.

“Vestida de Mar” (2011) foi um divisor de águas, pois consegui sair das criações coletivas⁴ e passei a navegar no processo colaborativo. Então onde se encontra a distinção entre os dois fazeres de criação?

Mas no que então ela se distinguiria da criação coletiva? A principal diferença se encontra na manutenção das funções artísticas. Se a criação coletiva pretendia uma diluição ou até uma erradicação destes papéis, no processo colaborativo a sua existência passa a ser garantida. Dentro dele, existiria sim, um dramaturgo, um diretor, um iluminador etc. (ou no limite, uma equipe de dramaturgia, de encenação, de luz etc.), que sintetizariam as diversas sugestões para uma determinada área, propondo-lhe um conceito estruturador. Além disso, diante de algum impasse insolúvel, teriam direito à palavra final concernente àquele aspecto da criação (ARAÚJO, 2002, p. 130).

O que faz a diferença é justamente ter cada pessoa nas suas respectivas funções sem acúmulo de papéis. E o mais importante de tudo é a figura que irá desenvolver a dramaturgia estar presente na sala de ensaio, papel fundamental para que o processo não fique à deriva.

A pessoa responsável pela função dramaturgia na contemporaneidade sai do escritório e adentra no espaço sagrado da criação, observando, provocando, construindo uma agenda de estudos, organizando o roteiro e fazendo críticas internas às cenas que são sugeridas pelos intérpretes.

Dentro da Cia Semente, destaco alguns trabalhos que passam pela transformação de criação coletiva para colaborativa, porém com tropeços, principalmente no que tange a participação do intérprete no processo.

Entender que a função dramaturgia, interpretação e direção são as principais dentro do processo de colaboração faz total diferença para que a ideia que motivou a reunião de criadores seja desenvolvida de forma competente e responsável.

Depois de alguns anos dentro da Cia Semente, ressalto três montagens que obtivemos um resultado estético muito interessante do ponto de vista da criação: “Infinito Vazio” de 2012, investiga o vazio existencial tendo como aporte textos

⁴ Ver Sasha (2007).

literários de Caio Fernando Abreu. Nesta montagem, ainda que timidamente, experimentou-se a relação do intérprete com espaço urbano. Uma relação que voltou a se estabelecer com mais profundidade e pesquisa no espetáculo “Alvo”. As outras duas montagens “Miguillim Inacabado” e “Macunaíma” dispensam comentários, pois já foram citadas no início desta dissertação.

Citar estas montagens tanto da minha caminhada individual quanto da minha trajetória com a Cia Semente se faz necessário para entender como se dá o processo de criação dentro deste espaço de efervescência criativa.

3. “ALVO”: INFLUÊNCIAS E PROCESSO COLABORATIVO DE CONSTRUÇÃO

3.1 A influência do agitprop no teatro brasileiro

O agitprop soviético nasceu com uma função política, de levar conhecimento e informação ao proletariado e camponeses, no intuito fortalecer o movimento que culminou na Revolução Soviética, em 1917. Em seu contexto de nascimento “o recurso ao teatro como meio de propaganda política chega a ser quase óbvio, até porque o índice de analfabetismo ainda era muito alto, sobretudo entre os camponeses” (COSTA, 2015, p. 36). Em sua essência o objetivo do agitprop neste contexto foi: ensinar as camadas mais pobres da sociedade a partir de um ideal socialista e criar um sistema de propaganda e mobilização das ideias da Revolução Soviética, tanto no período que a antecedeu como em seu período posterior.

Fazer chegar à linguagem teatral as camadas mais necessitadas como as periferias das grandes cidades e comunidades rurais não se encontra dentro das políticas públicas de desenvolvimento do Brasil, talvez por entenderem a força transformadora que esta linguagem atinge. O teatro surgiu em sua essência do povo para o povo e, com o passar dos tempos, se transformou em uma particularidade, em uma mera mercadoria, de uma elite burguesa.

Uma característica interessante do teatro de agitprop é o processo de criação coletiva, semelhante em alguns aspectos ao teatro posto em prática pela Cia Semente, mas com a diferença de que no caso do primeiro há uma associação político e partidária para educação, visando estratégias e articulações políticas na sociedade de forma mais geral, e na Cia Semente a educação tem caráter apenas político.

O agitprop, juntamente com outras estéticas de um teatro mais voltado para o social influenciaram vários grupos de teatro mundo a fora.

A partir principalmente do início da década de 1960 o Brasil começou atravessar momentos de forte agitação política com a renúncia de Jânio Quadros, presidente populista e a posse de seu vice, João Goulart, político de esquerda e sensível às causas populares como a reforma agrária e outras reformas de base.

Os anos que precedem o golpe militar e empresarial de 1964 são caracterizados por alguns pesquisadores como único contexto pré-revolucionário da história brasileira. Dentre as propostas das reformas de base encampadas pelas forças populares de esquerda, a reforma agrária era considerada a principal ameaça pela estrutura de poder conservadora e era a que contava com a pressão do movimento social mais radical do período, as Ligas Camponesas (VILLAS BÔAS e PEREIRA, 2015, p. 43).

Com a posse de Goulart, grupos conservadores começam a se articular para aplicar um golpe parlamentarista e diminuir o poder do então presidente. Neste contexto, o Brasil vivencia uma crise política que culmina em 1º de abril de 1964 no golpe civil-militar, que toma o poder do Brasil com a justificativa de impedir uma suposta ameaça comunista que, na prática, nunca existiu. É neste contexto que movimentos de teatro político começam a se fortalecer no país.

De acordo com Borges (2015), no cenário cultural do Brasil a partir da década de 1950, houve mudanças significativas no ponto de vista das abordagens de temas. Começa nesta época um olhar para os temas nacionalistas. Destaque para o grupo amador Teatro Paulista de Estudantes (TPE), criado em 1955, por militantes do Partido Comunista, com a ideia de popularização do teatro entre estudantes, universitários e trabalhadores. Teve a frente como fundadores Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho e Vera Gertel. Seis anos após sua fundação, o TPE se une ao Teatro de Arena de São Paulo e dão início a uma imersão em temas nacionalistas de cunho político e social.

O Teatro de Arena, criado em 1953, por José Renato, teve recorrentes crises financeiras e foi a falta de recursos que gerou transformações significativas no grupo. Uma delas foi o convênio com o Teatro Paulista do Estudante (TPE), outra, a montagem de Eles não Usam Black-tie, primeira peça de Gianfrancesco Guarnieri. O TPE, do qual faziam parte Guarnieri, Vianinha, Chico de Assis, Nelson Xavier, entre outros, entendia o teatro como a possibilidade de discussão social e de organização (BORGES, 2015, p. 62).

Em 1962, nasce o Centro de Cultura Popular (CPC) ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE), neste mesmo ano o CPC redigiu um anteprojeto manifesto, um dos poucos documentos que sobrou pós-incêndio na sede da UNE, onde ficavam guardados os documentos do grupo. Por meio deste texto é possível verificar questões acerca do modelo de arte assumido pelos artistas, bem como a função dos mesmos no projeto político-cultural (TORRES, 2006).

Logo no seu início, o CPC usou do agitprop para propagar suas ideias e alcançar as massas populares, tal qual a origem desta tradição na Rússia feita pelos revolucionários após a vitória bolchevique em 1917, onde difundiam e propagavam suas ideias sócio-políticas. “O experimento mais radicalmente brechtiano possível no início da década de 1960 no Brasil motivou o aparecimento da nossa primeira organização de agitprop no sentido próprio, o Centro Popular de Cultura (CPC)” (COSTA, 2012, p. 121).

Uma das peças mais famosas do CPC foi o “Auto dos 99%” em escrita coletiva por Carlos Fontoura, Amando Costa, Carlos Estevam Martins, Cecil Thiré, Marcos Aurélio Garcia e Oduvaldo Vianna Filho, apresentada pela primeira vez no II Seminário Nacional da Reforma Universitária. Este auto satirizava os problemas das universidades brasileiras com o objetivo de politizar os estudantes sobre a necessidade de uma reforma no ensino superior. Com o golpe civil-militar de 1964 o CPC foi extinto.

O Movimento de Cultura Popular (MCP) que surgiu em 1959 em Pernambuco também bebia do agitprop e teve como expoentes artistas e intelectuais com a finalidade de levar aos estudantes e proletariados uma consciência de classe. Utilizaram de publicações de jornais, revistas, livros de poesia e música, a gravação de discos, organização de festivais e debates (BERLINCK, 1984).

Outro movimento bastante organizado e político é o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), que surgiu no ano de 1984, em Cascavel, no Paraná, com a perspectiva de mobilizar a população sobre a conscientização da Reforma Agrária, um movimento que comunga da ideologia das Ligas Camponesas.

Com doze anos de experiência, o dobro da experiência de vida do CPC, permanecem desafios internos e externos para o fortalecimento do trabalho teatral do MST: ampliar a compreensão do trabalho teatral como um processo de formação e pesquisa e construir as condições para que os grupos possam se dedicar ao trabalho (evitando que o grupo se pautar apenas pela rotina de pautas da conjuntura imediata de luta); construindo peças de qualidade para o conjunto da organização e para fazer a relação com a sociedade; ao mesmo tempo, consolidar as brigadas de agitprop para potencializar as intervenções e o trabalho de base e agitação e propaganda por meio de diversas linguagens, pois o trabalho com teatro épico ganha em qualidade com o aprendizado dos limites e da força das ações de agitprop; retomar o empenho em prol da construção de uma rede, ou associação, ou federação, nacional ou latino-americana de teatro político (VILLAS BÓAS e PEREIRA, 2015, p. 56).

Nas produções culturais do MST, denominadas “místicas”, encontramos características estéticas do agitprop. A Mística é um movimento das linguagens artísticas e tradições populares que são apresentadas em assembleias, passeatas e manifestações políticas com o intuito de levar a informação, sensibilizar e instruir politicamente os participantes e população como um todo.

A ponte entre dois tempos históricos não foi, ainda, devidamente construída, porque o contato com a dramaturgia do teatro político não promovido a ponto de ser assimilado por uma nova geração de produtores. Ainda sim, a linguagem teatral voltou a ser explorada em suas múltiplas potencialidades a partir das demandas do MST: como arte, como tática de contra comunicação, como método de formação, como linguagem vigorosa no processo de alfabetização pela dinâmica dos múltiplos letramentos, como arma de combate em ações diretivas massivas ou de brigadas compactas por meio das diversas formas de agitprop, como forma estética que permite um olhar distanciado e autoavaliativo para os limites da organização por meio do Teatro Imagem como método de avaliação em cursos de formação de militantes, como entretenimento produzido com critérios próprios, sem o riso violento que demonstra a pretensão de superioridade de quem ri, mas como experiência rara de igualdade social no reconhecimento da inteligência do piadista capaz de rir até de si mesmo (VILLAS BÔAS e PEREIRA, 2015, p. 54).

A Semente Companhia de Teatro em seu espetáculo “Alvo” investigou essa tradição teatral e o seu conceito de fazer política através do teatro para ajudar na composição cênica com resultados bastante satisfatórios do ponto de vista estético.

3.2 Teatro Épico: um ingrediente a mais no Alvo

Seria uma irresponsabilidade intelectual e artística se propor a fazer um trabalho cênico de cunho político e não tentar entender um gênero tão bem sucedido em sua origem como o teatro épico.

Essa forma de fazer teatro encontra-se desde a origem das artes cênicas na antiga Grécia tanto nas tragédias e comédias, onde o coro seria um personagem narrador do que acontecia ou que estava por vir acontecer ou ainda uma manifestação do autor interrompendo o diálogo das personagens ou ação ou mesmo fazendo comentários e reflexões colocando-se em um distanciamento, ou seja, narrando um estado de alma de outros seres que perpassam pela narrativa. Um contador de histórias que procura envolver seu público conduzindo-o ao mundo, aos acontecimentos e ações das personagens que povoam a história narrada. Do exposto também segue que o narrador, distanciado do mundo narrado, não finge

estar fundido com os personagens de que narra os destinos (ROSENFELD, 1985, p. 25).

A estética de encenação épica passeia pela própria história do teatro universal em momentos diferentes. Encontra-se referências deste estilo no teatro litúrgico medieval, nas missas em latim, no renascimento dentro das tragédias shakespearianas dentre outros, como sugestão de investigação sobre um estilo tão vasto sugiro a leitura do livro “O teatro épico” de Anatol Rosenfeld (1985). No momento vou me ater ao dramaturgo e poeta Bertolt Brecht.

Brecht nasceu em 1898 na Alemanha, filho de um pai católico e autoritário e de uma mãe protestante, teve como base a influência cristã. Estudou medicina e trabalhou como enfermeiro em um hospital em Munique durante a Primeira Guerra Mundial (PEIXOTO, 1974). Foi Brecht⁵ que teve uma grande dedicação ao teatro épico como uma forma de teatro que poderia trazer transformação social. Considerado um autor e diretor importante do século XX pelo seu trabalho por um teatro dialético, pedagógico e didático. Criador do estranhamento cênico, método que coloca o intérprete como um agente da ação, consciente do seu fazer e que a todo o momento lembra a plateia que o que eles estão vendo é um jogo teatral e que sendo assim devem participar ativamente, saindo de um estado de contemplação e passando a uma reflexão sobre o que estão observando.

Para Brecht toda a encenação já deve promover este distanciamento. A ilusão cênica deve e precisa ser quebrada para lembrar ao público de que ele se encontra em um teatro. Tanto a cenografia, figurinos, sons, cartazes, voz em *off*, slides, efeitos sonoros tudo tem que ter a preocupação de ajudar neste distanciamento, porém, o agente principal desta mecânica é o intérprete.

Para Brecht, o palco é um lugar de embate de desnudamento onde é importante um diálogo profundo sobre o que se está observando. A plateia não pode ficar inerte ao acontecido, algo tem que ser feito para que este diálogo transpareça antes, durante e depois do efeito teatral. Esse embate de ideias e pensamentos acerca do tema que está sendo observado precisa existir para que haja uma transformação pessoal e social.

⁵ BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política, p. 78.

O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações. Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de “tábuas que significam o mundo” (ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas cujas exigências ele precisa satisfazer (BENJAMIM, 1987, p. 79).

Esse foi um dos temas debatidos a exaustão dentro da construção do espetáculo “Alvo” Como construir um espetáculo que ao mesmo tempo sensibilize a plateia e partindo desta sensibilização consiga trazer luz ao tema, consequências da ditadura militar de 1964, através de uma profunda reflexão? Isso é possível dentro da tradição do teatro épico?

3.3 Quem bebe da água do teatro de grupo não morre de sede de criação

O Espaço e a Semente Companhia de Teatro desde sua origem vêm por meio de suas montagens teatrais, mergulhando em um processo que desenvolve e amplia a capacidade de criação a todos os envolvidos, do ator ao diretor, do cenógrafo ao iluminador, todos sem exceção são importantes na concepção e gestão da ideia que será levada à cena. Procuramos, com as oficinas, investigar o processo de colaboração na fomentação de ideias para construir cena a cena do que será apresentado ao público.

Inúmeros erros e equívocos, aspectos comuns a todo processo de experimentação e aprendizagem, foram cometidos ao longo dos anos, desde a primeira montagem da Companhia. No entanto, o intuito de realizar um teatro mais próprio nos fez continuar.

Foi em 2007 que ouvi pela primeira vez a expressão “processo colaborativo”, digamos que uma evolução do teatro de criação coletiva, uma tradição que tem início na década de 1970, na América Latina, com o objetivo de suprir a ausência de uma dramaturgia que dialogasse com os problemas político-sociais da época, e que falasse sobre injustiça social e dominação de classe, e que a linguagem teatral fosse colocada em contato direto com as massas (ARY, 2011).

Esta forma de fazer teatro surgiu como resposta à repressão dos regimes totalitários, e com o objetivo de enfrentar regimes autoritários que no referido

período avançaram na América do Sul, inclusive no Brasil, que vivia a ditadura militar desde 1964.

O processo colaborativo também é um procedimento de coletividade, ambos têm na figura do ator o instrumento de irradiação sob os comandos da improvisação para levantamento de material cênico. Sobre isso, temos como exemplo a Cia do Latão (SP), dirigida pelo professor Sérgio de Carvalho.

Todas as peças que escrevi até hoje foram baseadas no que se costuma chamar de *processo colaborativo*. A rigor é o mesmo procedimento que no passado foi chamado de *criação coletiva*, sendo que diferenças conceituais só podem ser estabelecidas caso a caso. São tantas as formas de criação coletiva quanto os grupos que as praticam. O que há de comum, se eu não estiver enganado, é o fato de que o material dramático, as personagens e o conjunto das relações ficcionais e estéticas surgem na sala de ensaio, com base nas improvisações dos atores e nos debates do grupo sobre um tema ou projeto formal (CARVALHO, 2009, p. 67).

3.4 Tentando acertar o “Alvo”

Pois bem: “Alvo” é o resultado de uma pesquisa sobre o processo de criação colaborativa dentro do Espaço Semente.

No ano de 2018, no mês de fevereiro, os membros da Cia se reúnem em mais uma proposta de oficina e investigação sobre a linguagem teatral e as possibilidades de estéticas de um teatro feito por um grupo de jovens periféricos.

O interesse da Cia Semente de Teatro desde sua origem é fazer teatro na periferia, com a periferia e para a periferia, dentro de um coletivo que se proponha a pesquisar a linguagem teatral. Porém, a Companhia ficou anos após anos produzindo montagens sem registrar os processos pelos quais passaram. Contudo, começamos a observar que a Semente, ainda que intuitivamente, através dos seus fundadores começou a conduzir empiricamente os processos de montagem.

Na construção do espetáculo “Alvo” o grupo parou para refletir e analisar o processo colaborativo⁶ do grupo e que nos leva a ter resultados de boa qualidade estética.

No intuito de deixar a escrita mais fluida sobre o processo de criação desenvolvido pela Semente, proponho dividir as fases de criação em nomes de

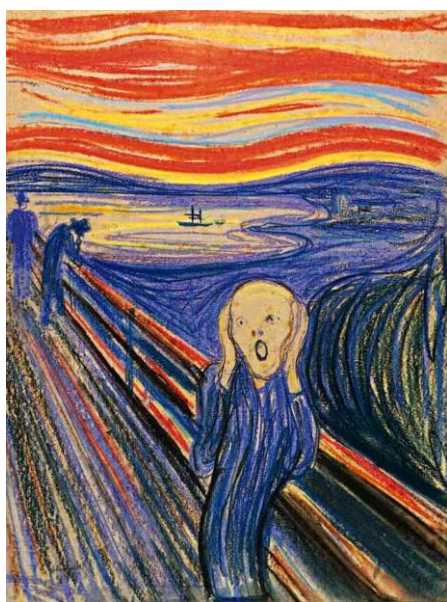
⁶ Ver também: ALBERTO, Luís de Abreu. Processo Colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. Cadernos da ELT, número 2, junho de 2004.

obras de arte, trabalhando assim, com analogias que expressam, de modo geral, o sentimento do grupo em relação a cada fase do processo.

3.5 O grito

Neste processo da criação do espetáculo “Alvo”, “O Grito” foi o primeiro momento aplicado ao grupo. É uma fase de provocação inicial através da obra prima do norueguês Edvard Munch, pintada em 1893, e que marca o início do expressionismo (movimento modernista da primeira parte do século XX). O quadro de Munch simboliza o sentimento de angústia do ser humano, e é através desta imagem que conceituamos esse primeiro momento de acolhimento aos novos e veteranos participantes que chegam à oficina.

Figura 7 – “O Grito”, Evard Munch (1893)



Fonte: Domínio Público.

Quando abrimos as oficinas de teatro ao público não temos em mente nenhum texto ou ideia para ser encenada, pois acreditamos nas riquezas individuais que cada participante levará.

No teatro do grupo “La Candelária”, em Bogotá, na Colômbia, esse momento é entendido conceitualmente como a busca pelo tema a ser investigado. Tal qual a visão que a Semente tem em relação ao início da oficina. Acredito que chegar com

algo já pronto pode trazer certa frustração nos participantes, a depender da expectativa, e com isso tolher um processo que poderia ser mais rico criativamente e democraticamente mais interessante do ponto de vista de um trabalho em grupo.

No processo, este 'tema' vai aparecendo paulatinamente na medida em que são descobertas suas diferentes camadas através das improvisações. De modo que no início do trabalho o tema é sumamente vago, às vezes obscuro. É através da elaboração da forma que se vai esclarecendo, se definindo o tema (GARCÍA, 1988, p. 25).

Essa fase inicial é de descobertas e o tempo de duração é em média oito meses de muitos exercícios: corporal, vocal, de desinibição e improvisos. Tudo para promover a liberação mais autêntica do que está nebuloso ou confuso para servir de tema. É uma gama de exercícios que foram testados ao longo de outros processos individuais pelos quais eu participei e que contribuem muito para o trabalho expressivo e criativo dos intérpretes. Alguns destes exercícios são aplicados religiosamente, pois a eficácia só acontece com a repetição.

Seguem os principais exercícios aplicados na oficina:

1 - Trabalho de corpo: o trabalho de corpo oferecido nas oficinas do Espaço Semente busca como ponto principal a desconstrução do corpo cotidiano e programado dos participantes. Durante meses de oficina são oferecidos exercícios corporais que ajudam aos atuantes da oficina a entenderem o mecanismo do seu corpo, seus limites, suas potencialidades e a criação de um corpo empoderado e poético. Para isso buscamos trabalhar com o conceito do teatro Grotowskiano à exaustão.

Segundo o polonês Jerzy Grotowski e seu "Teatro Pobre", o ator deve ser o centro da cena. Para isso ele trabalha a exaustão corporal como forma de provocação criativa fluida. Basta entendermos que exercícios que levam o intérprete da cena a confrontar seus limites fisiológicos e psíquicos cria mecanismos para fazer com que o mesmo passe a criar novas condições para se manter ativo no processo.

É no exercício da exaustão que o ator começa a limpar os primeiros pensamentos que surgem, pois são frutos da manifestação consciente ao passo que na intensificação começa-se a produzir pensamentos mais puros e elaborados que vão sendo projetados em um corpo exaurido, porém mais verdadeiro na sua imagem presente.

Mas antes da aplicabilidade dos exercícios é preciso explicar alguns passos sobre o corpo para que este possa ser mais bem explorado. Tais como:

- Os planos que o corpo pode explorar: plano baixo, plano médio, plano alto;
- Divisão corpórea: cabeça, máscara facial, braços, mãos, dedos, cintura, sexos, pernas, pés e dedos dos pés;
- Ritmo corporal: muito rápido, rápido, normal, lento, muito lento;
- Movimento corporal: retração e expansão;
- Execução do movimento: precisão e reticências;
- Deslocamento corpo/espço: em círculo, em retas, em desordem.

Quando o intérprete entende que o espaço é uma tela e que seu corpo em movimento pinta essa tela em diferentes estágios seguindo as orientações acima começam a perceber que o próprio corpo e dos que com ele estão a dividir o espaço montam um mosaico de variadas e ricas criações físicas para um processo criativo mais autêntico. Existe também uma série de brincadeiras lúdicas que estimulam e pontuam habilidades mais que necessárias para avançar na elaboração criativa. O destravamento corporal, foco, projeção corporal e energia são alguns pontos a serem desenvolvidos.

2 – Trabalho vocal: a voz é um dos principais instrumentos da cena teatral para uma boa comunicação da narrativa. Para isso cuidar e preparar o aparelho fonador é fundamental para um bom uso. Exercícios no decorrer da oficina são oferecidos sempre para promover uma investigação de superação de limites criativos. Mas assim como no trabalho corporal aplicado no Espaço Semente existe um caminho a ser percorrido para preparar o corpo, na voz não é diferente. Entender como funciona a emissão do som humano e como podemos fazer uso deste é de suma importância.

Eis os passos da voz:

- Fisiologia da voz: conhecer todo aparelho fonador e suas funções;
- Exercícios de respiração: bucal, nasal e misto;
- Articulação: destravamento da mandíbula;
- Dicção: Maleabilidade dos lábios e da língua;
- Reconstrução fonética: lugar de ressonância da vogal;
- Criação vocal e criação de som: onomatopeias e variação rítmica;

- Palavra: elasticidade da sonoridade da palavra na produção da intenção desejada.

Trabalhar uma voz mais potente para presença cênica através de um trabalho “insistente-criativo”. Ou seja: não descansar na busca sonora ideal para construir a partitura vocal do projeto ao qual se investiga.

Toda elaboração de exercícios e sua aplicação é na tentativa de levar o oficinairo a descobrir e a criar partituras vocais e corporais mais sinceras para o desenvolvimento da ideia que será levada a cena.

A preparação dos intérpretes é tão importante quanto à encenação que será proposta para uma futura montagem. São eles, os atores/atrizes, que darão vida e fluidez a tudo que pode compor a cena do espetáculo teatral.

Sempre provocamos os participantes com as perguntas: Por que você quer fazer teatro? O que te angustia? Essas duas perguntas nos fornecem um norte sobre o que vamos abordar.

É claro que essas indagações sempre voltam nas rodas de conversa, pois observamos que a primeira vez que os participantes são questionados, as respostas são muito inconsistentes. Uma grande maioria diz que desejam ir para televisão, outros tantos que querem se expressar, chocar o público, outros por depressão, problemas afetivos, por fuga de problemas com a família e outros motivos similares.

O fato é que temos que estar atentos para todas as respostas e, ao longo da oficina, ir extraindo de toda essa subjetividade que os movem, o que os levam naquele momento de vida buscar o fazer teatral. Para isso exercícios de improvisos são sugeridos ao grupo. Nesta fase estes improvisos são soltos, livres de orientações específicas para algum tema.

É preciso que eles se lancem no espaço com seus desejos, vontades e medos. É como se eles, os participantes, se despissem para revelar o pulsar existencial de cada um. Quando se escuta apenas o comando de partirem para um jogo de improviso, eles se deparam dentro de um espaço que amplifica e revela seus mais profundos anseios e as perguntas iniciais são respondidas com outros questionamentos e desta forma o que estava encoberto por motivos pessoais vão se colocando no jogo do palco.

Quem sou eu? Por que estou aqui? Por que ser quem sou?

O jogo começa a mergulhar nestas questões e conseguimos tirar as cortinas de fumaça do que realmente estes participantes desejam falar aos outros. Gritar é apenas uma metáfora do que está oculto, velado e confuso nas percepções do mundo, do Eu, do Outro, do lugar que está inserido e das relações que alimentam a vida. Dar voz, corpo e emoção em forma organizada e estética as descobertas destas angústias é o alimento primordial ao fazer teatral da Cia Semente.

Vale salientar que embora o teatro tenha também como finalidade cicatrizar feridas internas, não conduzimos os processos propostos pela Semente como terapia de grupo. A nossa preocupação é com o trabalho de qualidade artística. Qual é a estética que colocaremos em cena. É antes de tudo ter prazer no fazer teatral e como os produtos que nos chegam serão lapidados para ir à cena.

O embrião de todo o processo é a pesquisa sobre o que queremos falar. Refletir sobre cada descoberta cênica para que o material a ser apreciado tente de alguma maneira provocar reflexões nos expectadores acerca da ideia que motivou ela/ele estar no lugar de observado.

Finalizado esse momento de preparo de intérpretes e busca por uma ideia a ser explorada, inicia-se a próxima fase que consiste, principalmente, em pesquisa teórica para subsídio de material a fim de embasar os momentos de criação cênica.

Quem és tu que queres julgar, com vista que só alcança um
palmo, coisas que estão a mil milhas?
Dante Alighieri

3.6 O pensador

Este momento do processo de criação tem o nome de “O Pensador” que faz uma analogia à escultura do artista francês Auguste Rodin. Essa escultura faz parte de uma composição chamada “A Porta do Inferno”, que foi inspirado no poema, “Divina Comédia” de Dante Alighieri (1979). A obra foi iniciada em 1880, mas só foi totalmente finalizada em 1917.

“O Pensador” retrata um homem nu, sentado e apoiando a cabeça em uma das mãos, enquanto a outra descansa sobre o joelho levando à ideia de uma meditação profunda ao mesmo tempo em que o corpo forte do homem retratado passa a noção que ele pode tomar uma grande ação.

Figura 8 – O pensador, de Rodin (1917).



Fonte: Disponível em <<http://profellingtonalexandre.blogspot.com/2012/09/o-pensador-augusto-rodin.html>>. Acesso em 26 de Novembro de 2019.

Foi neste momento, durante o processo de criação, que paramos para pensar em como poderíamos conduzir uma das fases mais importantes: a investigação da ideia principal que norteou a criação das cenas do espetáculo. Na construção do “Alvo” esse momento se deu didaticamente com elaboração de palestras, seminários e uma imersão teórica sobre os assuntos que emergiram durante o primeiro momento do processo.

O Grupo levantou três temas que consideravam importantes serem abordados cenicamente: LGBTfobia, racismo e misoginia.

Partindo desses temas sugeri dividir o grupo em núcleos menores para que cada um dos pequenos grupos apresentasse um seminário sobre os temas sugeridos. A princípio elaborei um roteiro para esses seminários, mas poderia sofrer alterações ou acréscimos dependendo da necessidade de cada grupo.

Neste roteiro constava: quando surgiu historicamente o tema, dados atuais e personagens que se destacam dentro do assunto abordado, situação atual, pesquisadores relevantes sobre o assunto e considerações do grupo.

Cada seminário teve a duração de noventa a cento e vinte minutos. Ao término das apresentações ficou claro para todos que seria necessário termos uma aula de História do Brasil, pois precisávamos entender como foi a formação do povo brasileiro para entendermos como nos tornamos um povo racista, misógino e LGBTfóbico. Sentimos a necessidade de investigar e aprofundar mais nestes temas. Era preciso desvendar as sutilezas e o perigo da violência velada, no dia a dia, e a

convivência dos pares que não se manifestam, apenas se indignam. Queríamos mais para esgotar o assunto e para termos um material teórico rico, que fosse um ponto de partida para irmos à sala de ensaio desenvolver o produto cênico dessas investigações.

Percebemos que refletir a respeito do processo histórico e analisar aspectos gerais dos eventos da linha do tempo do Brasil seriam essenciais dentro do processo de gestação de um espetáculo como este, que aborda momentos específicos da história do país, e traça paralelos entre a história recente e a contemporaneidade. Para este aprofundamento teórico, foi realizada no dia 29 de setembro de 2018 uma aula de história ministrada pelo professor e historiador Martin Filho, um dos colaboradores do Espaço Semente.

A aula iniciou com uma reflexão sobre a concepção de uma família tradicional brasileira, para isto, foram utilizadas imagens de famílias dos povos originários (indígenas) produzidas por Jean Batist Debret, a fim de confrontar a ideia conservadora cristã, que foi base para eventos cruciais na história do Brasil, como a "Macha da família com Deus pela liberdade" ocorrida no primeiro semestre do ano de 1964, e que tem ligação direta com as questões relativas à LGBTfobia, ao racismo e a misoginia. Foi observado que os primeiros grupos familiares radicados em território brasileiro, composto pelos povos originários, tinham estrutura bem diferente da estrutura tradicional eleita pelo pensamento conservador cristão eurocêntrico, e que essa estrutura foi trazida para cá pelos invasores europeus, que além de usurpar as terras indígenas, roubaram a liberdade religiosa e impuseram um modo social concebido por eles e que destoava das práticas culturais e religiosas dos povos originários e seus ancestrais.

O professor Martin, ressaltou que para além da violência praticada pelos colonizadores/invasores, a literatura e historiografia clássicas também reforçaram o conceito tradicional e excludente de família, e como exemplo citou a obra "Casa Grande & Senzala" (2019 [1933]), de Gilberto Freyre, que romantiza e reforça a ideia da família patriarcal no nordeste açucareiro. O sociólogo Antônio Cândido, ressalta o caráter dualista da obra de Freyre.

Antônio Cândido (1993, 1995), por exemplo, foi um dos críticos a dar mais ênfase a uma interpretação dualista de Gilberto Freyre. Tanto no famoso prefácio a Raízes do Brasil, quanto no artigo "Aquele Gilberto", publicado à época da morte de Freyre e depois republicado em recortes, Cândido

constrói um esquema dualista para entender Freyre. Para ele, o autor de Casa Grande & Senzala seria um escritor que ainda detinha visão senhorial e aristocrática da história brasileira e que, no entanto, também havia sido um inovador capaz de ter seus momentos progressistas e trazer no bojo de sua interpretação do Brasil elementos que problematizavam a visão senhorial do país (MELO, 2009, p. 280).

Este modelo de família patriarcal, representa uma das primeiras raízes da misoginia e LGBTfobia, vivenciados no Brasil ao longo dos séculos, uma vez que o mesmo não aceita outro tipo de orientação sexual que não seja a heterossexualidade e coloca o homem como uma figura de autoridade no centro do núcleo familiar.

Figura 9 - Jean-Baptiste Debret: Botocudos, Puris, Pataxós e Maxacalis(1834); Os índios (1768)



Fonte: Domínio Público.

O professor seguiu analisando imagens produzidas por Debret que retratam europeus colonizadores, e africanos que foram trazidos ao Brasil para serem explorados como escravos. A partir daí foi discutida a miscigenação e a violência pela forma como isto ocorreu, por meio do estupro e assassinato tanto de mulheres indígenas, como de africanas, bem como a romantização das relações entre os personagens coloniais (indígenas, europeus e africanos), perpetuadas por obras como a já citada “Casa Grande & Senzala”, de Gilberto Freyre. Porém, é importante ressaltar o contexto histórico no qual Freyre produziu a sua obra, para evitar o risco de se incorrer em anacronismo, uma vez que, como já citado, apesar de possuir traços conservadores, o discurso de “Casa Grande & Senzala” tem momentos progressistas ao apresentar o negro em uma posição diferente da posição de inferioridade tão comum à época.

A violência sofrida pelos africanos escravizados tem raízes similares a que a sofrida pelos povos originários, foi usurpada a liberdade física, religiosa, de

pensamento e existencial, as divindades cultuadas pelos africanos foram demonizadas, o corpo negro foi violentado, objetificado, hipersexualizado e inferiorizado, considerado sujo e pecaminoso, a intelectualidade do negro foi questionada e ridicularizada, a escravidão foi justificada por meio de uma passagem bíblica. Assim, a religiosidade europeia serviu como instrumento de respaldo para o nascimento do racismo que permeia todos os âmbitos de nossa sociedade até hoje.

Foi realizada explanação a respeito dos períodos históricos do Brasil seguindo a estrutura da tradicional linha do tempo: Brasil colônia, ciclo do pau brasil, ciclo da cana de açúcar e ciclo do ouro.

Durante a fala do professor percebemos também o início de todo o processo sobre a questão da reforma agrária. Compreendemos que o início da violência pela terra se deu por volta de 1535, quando foi implantado o sistema das Capitâneas Hereditárias, que consistiu na divisão do território litorâneo em 15 faixas de terras, que foram entregues a capitães – donatários que teriam por missão promover o povoamento e proteção das terras contra as invasões de outros europeus.

A história da formação do Brasil é marcada pela invasão do território indígena, pela escravidão e pela produção do território capitalista. Nesse processo de formação de nosso país, a luta de resistência começou com a chegada do colonizador europeu, há 500 anos, desde quando os povos indígenas resistem ao genocídio histórico. Começaram, então, as lutas contra os cativados, contra a exploração e, por conseguinte, contra o cativo da terra, contra a expropriação, contra a expulsão e contra a exclusão, que marcaram a história dos trabalhadores desde a luta dos escravos, da luta dos imigrantes, da formação das lutas camponesas. Lutas e guerras, uma após a outra ou ao mesmo tempo, sem cessar, no enfrentamento constante contra o capitalismo. Essa é a memória que nos ajuda a compreender o processo de formação do MST (FERNANDES, 1999, p. 15).

É necessária profunda e ampla reflexão e pesquisa para se entender as raízes do racismo no Brasil, e isto se torna impossível usando o tempo de uma aula apenas, por este motivo o professor que conduziu a palestra e as discussões optou por realizar algumas provocações seguidas de breves dados, a fim de que o grupo levasse consigo informações e as digerissem ao longo do período das oficinas. Para isso nos foi apresentado trechos do texto da bula *Romanus Pontifex*, promulgada em 1455, que trata de uma maldição lançada pelo personagem bíblico Noé sobre seu filho Cam. O texto bíblico que referencia esta maldição narra um evento no qual Noé se embriagou e se despiu, ao ver a nudez de seu pai, Cam riu ao invés de ampara-

lo. Seus dois irmãos, Sem e Jafé, assumiram uma postura diferente e cobriram a nudez do pai, por este motivo Cam e toda sua descendência teriam sido condenados a servir a seus irmãos e a descendência de seus irmãos. A Igreja e a coroa portuguesa se utilizaram desta bula para justificar e naturalizar a escravização e dominação de povos africanos, uma vez que se afirmava que os africanos seriam descendentes do filho amaldiçoado, e herdeiros da maldição. Portanto, submetê-los à escravidão seria um ato de amor, uma vez que isto faria com que seu destino bíblico fosse cumprido e que suas almas fossem resgatadas.

Historiadores como Walter Passos afirmam, por meio de suas pesquisas, que a maldição de Cam é uma mentira inventada pelos europeus a fim de justificar a violência e os abusos praticados contra o continente africano e seus povos. Mesmo sendo uma teoria superada, muitos representantes do cristianismo ainda se apoiam nesta história para respaldar e justificar o racismo dentro das igrejas, exemplo disto é o então deputado pastor Marco Feliciano, que citou a referida maldição em algumas entrevistas para minimizar as dificuldades que o continente africano enfrenta. O religioso em questão tentou em seu discurso reduzir e transferir o resultado do processo histórico colonialista e neocolonialista a questões de ordem espiritual e mística. Este tipo de afirmativa, além de ser profundamente racista e perpetuar ideias violentas, ainda exime os países europeus da responsabilidade dos atos que foram cometidos por eles em África, como o desenho geopolítico que juntou grupos rivais em um mesmo país, resultando em violentas guerras civis que se arrastam ao longo de décadas.

Durante toda a palestra o professor pontuou teoricamente as várias fases da história brasileira, porém o período que nos chamou mais atenção foi o surgimento do Brasil República.

Segundo o professor Martin, o historiador Murilo de Carvalho em sua obra “Os Bestializados” (1987), diz que em 15 de novembro de 1889, acontece por meio de um golpe militar a Proclamação da República e que teve a participação da aristocracia da época e que não houve participação popular. O autor destaca que algumas pessoas acompanharam o cortejo militar que comemorou a proclamação da república, imaginando se tratar de uma parada militar comum.

A república brasileira nasce com algumas heranças negativas do período monárquico, sendo um país latino que teve sua independência proclamada por um príncipe europeu, e que teve sua independência por meio de um golpe militar. O

período imperial foi permeado por revoltas populares, todavia os rumos políticos do país foram controlados pelas elites.

No campo social, o Brasil vivenciou, entre 1889 e 1964, várias lutas de grupos preteridos socialmente. Dentre estas lutas, destacam-se a resistência dos negros para se inserirem socialmente no contexto pós-abolição e ao longo dos anos que se seguiram, a luta das mulheres por mais independência e liberdade e pelo direito ao voto, e a luta dos camponeses pelo direito a terras e a reforma agrária. As dificuldades destes grupos ficaram ainda mais evidentes a partir de 1964, nos 21 anos de ditadura militar que o Brasil enfrentou.

Em 01 de abril de 1964, o Brasil sofreu o golpe militar⁷. Os militares destituíram o presidente João Goulart e assumiram o poder com o objetivo de “salvar” o país de uma suposta ameaça comunista. Historiadores afirmam que o presidente deposto sofreu uma campanha massiva de desestabilização apoiada pela Igreja, empresários, imprensa e pelo governo dos Estados Unidos. A Marcha da Família com Deus pela Liberdade representa bem este apoio, organizada com o apoio da Igreja, de segmentos da classe média e com cobertura massiva da mídia, a referida marcha foi criada em resposta ao anúncio das reformas de base que o presidente João Goulart fez em comício, em março de 1964.

Durante 21 anos, o Brasil enfrentou um período de repressão, onde as liberdades civis foram coibidas e a liberdade de expressão foi cerceada, quem se opôs ao governo foi silenciado com prisão, tortura, morte ou exílio. Artistas e líderes de movimentos sociais foram perseguidos e declarados inimigos do Estado, os atos institucionais se sobrepunham a Constituição e imputava cada vez mais poder aos presidentes ditadores, ao todo foram promulgados 17 atos, destes se destaca o AI-5.

Promulgado em 1968, o AI-5 foi composto por 12 artigos, sua resolução concedia poderes máximos ao presidente da república, determinava o recesso das atividades do Congresso Nacional e imputou ao presidente o poder legislativo. Este ato também autorizou o chefe do executivo a intervir em estados e municípios, suspender direitos políticos de qualquer pessoa, suspender o *habeas corpus* aos crimes políticos, censurar a imprensa e exilar artistas e intelectuais.

⁷ Leitura Sugerida: De Toledo (2009).

Neste momento da discussão, o grupo percebeu um paralelo entre o período da ditadura compreendido entre 1964 e 1985, com os acontecimentos políticos iniciados com as manifestações de 2013 no país. Assim como em 1964, grupos de pessoas de classe média, religiosos e da mídia se uniram a fim de desestabilizar o governo e elegê-lo como um inimigo comum em função de uma suposta ameaça comunista. Outro aspecto que chama atenção é o apoio e influência dos Estados Unidos, tanto no processo iniciado em 1964, como no iniciado em 2013. Estas similaridades nos despertaram o interesse de aprofundar a pesquisa sobre estes paralelos e abordar isto no espetáculo que seria criado.

Sob o prisma destes paralelos, entre os períodos discorridos e o Brasil atual, buscou-se ressaltar origens e raízes de problemas que o Brasil enfrenta, como o racismo, a desigualdade social, a má distribuição de terras e as heranças fascistas relacionadas a valores religiosos tradicionais e a simbiose entre as igrejas cristãs e a política partidária.

Foi à luz dessa aula que conseguimos entender como se deu a construção do povo brasileiro e esses valores distorcidos e em qual momento da história brasileira se intensificou e foi legitimado pelo Estado. O grupo concluiu que foi justamente durante a Ditadura Militar de 1964, que durou 21 anos, onde toda a violência e formas de tortura contra essa minoria foi institucionalizada. Essa conclusão chegou justamente ao analisar o AI-5, publicado em 13 de dezembro de 1968, pelo então Presidente Militar Artur da Costa e Silva.

Figura 10 – Personagens do espetáculo “Alvo”.



Fonte: acervo pessoal Ogã Luiz Alves (2020).

O Ato Institucional de número cinco foi o mais duro ato publicado durante a ditadura militar. Com ele, o Congresso Nacional foi fechado, foram cassados mandatos políticos, foi instaurada a censura e autorizada a tortura a presos políticos ou qualquer pessoa que, aos olhos dos agentes do Estado, fossem consideradas subversivas.

Durante as palestras e seminários descobrimos que não tínhamos um tema para o espetáculo, mas um questionamento foi levantado: quais são as consequências do golpe de 1964 e sua relação com o golpe de 2016?

A história da Cia Semente em montagens teatrais quase sempre foi pautada por uma base literária para construção dos espetáculos, com exceção da peça “Faça-se luz”. “Alvo” passou a ser nosso segundo espetáculo ancorado em uma hipótese, porém, ao contrário do primeiro, que trabalhou no campo ficcional, “Alvo” tinha uma responsabilidade com a história oficial do país e precisaria trabalhar com argumentos firmados em uma pesquisa séria e em dados confiáveis. O diretor Santiago García do grupo colombiano La Candelária afirma que:

Esta é uma etapa em que o grupo deve adotar uma posição científica. Diferentemente da anterior, onde os valores subjetivos, intuitivos, são fundamentais, aqui pesam, em primeiro lugar, os valores objetivos (GARCÍA, 1988, p. 29).

É preciso deixar claro que, durante o período que iniciou a oficina e que começamos a buscar por um assunto a ser tratado pela Companhia, todas as fases do processo de trabalho se apresentam em ordem nesta pesquisa, esse é o papel que tento desempenhar como pesquisador, porém, na prática, as fases se misturavam umas com as outras conforme a necessidade do processo de criação. O trabalho em processo colaborativo nunca se repete da mesma forma de um para outro. Toda construção coletiva se modifica conforme suas necessidades.

No dia 12 de abril de 2019, o Grupo Semente reuniu-se em um momento de imersão. Sentíamos que precisávamos nos aproximar mais, nos conhecermos mais e conhecer e estudar a estética que queríamos para nosso espetáculo. Ficamos dois dias na casa do professor Valdeci Moreira de Souza, mergulhados em atividades de estudos que acreditamos alimentar o nosso intelecto com informações e análises preciosas.

Comecei o dia com a música “Samba da Utopia”, uma composição de Ceumar e Jonathan Silva. Uma letra que nos proporciona uma reflexão sobre o atual momento em que estávamos vivendo no nosso país, a ascensão do fascismo, que teve seu marco com um golpe civil, dois anos após as eleições de 2014. Em uma campanha difamatória, contra as ideias esquerdistas e tendo como símbolo destas ideias o Partido dos Trabalhadores (PT), através da mídia impressa, televisiva e virtual, orquestrada por um bloco de partidos radicais de direita, em 2016, o Congresso Nacional promoveu o impeachment da Presidente Dilma Rousseff, que fora eleita em processo legítimo e democrático. No dia 17 de abril de 2016, a Câmara dos Deputados autorizou, com 367 votos a favor e 137 contra, a abertura do processo de impeachment da primeira mulher presidenta do Brasil. Entre as várias falas dos parlamentares a mais emblemática foi a do então Deputado Jair Messias Bolsonaro, que homenageou um dos, senão o maior, torturador durante a Ditadura Militar Carlos Alberto Brilhante Ustra, e que foi um dos agentes que violentamente praticou torturas contra a presidenta durante o regime ditatorial de 1964. “Samba da Utopia” nos provoca a resistir através das artes nos momentos duros.

Logo após a leitura e escuta da música, começamos as apresentações dos seminários. Os seminários tinham como tema: Agitprop, Teatro Épico, de Brecht, e o Teatro do Oprimido⁸, de Augusto Boal. A necessidade em se estudar estas estéticas e formas teatrais se deu em discussão com o grupo para entendermos como fazer um teatro político.

Qual seria a forma da dramaturgia deste novo trabalho? Como poderia ser a estética e poesia cênica deste novo espetáculo? Ao longo da imersão, vários questionamentos surgiram: o que queríamos com este espetáculo? O que significava o espaço Semente para a periferia? Qual público queríamos atingir?

À medida que o processo de construção do espetáculo foi avançando pude observar que estas indagações auxiliaram na forma dramaturgica. Contudo, este último questionamento foi considerado o mais importante pelo grupo, pois chegamos à conclusão que fazer um teatro assumidamente político para falar de assuntos tão complexos e importantes não deveria ser para um público que já comunga do pensamento e ideia da companhia. Era preciso construir uma ponte estética a fim de

⁸ BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e outras poéticas. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1980.

atingirmos pessoas que não têm acesso ou hábito de ir ao teatro. Como identificá-las? Como chegar a essas pessoas? Entendemos que a melhor forma de alcançar esse público seria levar o espetáculo para as ruas, praças e rodovias.

Com este espetáculo e o panorama político que se formava no país entendemos a importância de uma companhia de teatro de periferia e seu papel na comunidade. Não dá para fazer um teatro de farmácia, ou seja, um teatro que apenas remedia seus poucos espectadores com placebos. Talvez estivéssemos sendo utópicos, mas não é a utopia que alimenta o artista? O teatro comunitário se relaciona com a comunidade para além da sala de ensaio. Ele cria vínculos com a comunidade, e é assim que ele transforma realidades: colocando-a como protagonista. Aproximar as massas das produções da Semente, dialogar com nosso espectador, sua vivência e realidade.

Enquanto não tínhamos a resposta para esses questionamentos seguimos a imersão com outras atividades. Assistimos três documentários que foram previamente selecionados por mim para análise posterior: “O dia que durou 21 anos” (2012) de Flávio Tavares; “Vou contar para os meus filhos” (2012), de Tuca Siqueira e “Os militares da democracia: os militares que disseram não” (2014), de Silvio Tendler.

Durante o dia ainda tivemos uma palestra com o historiador e professor da UnB, Hugo Studart que nos apresentou o seu livro “Borboletas e Lobisomens” (2018), que trata da guerrilha do Araguaia. O professor nos colocou em um processo de reflexão sobre este ato de resistência armada durante a ditadura e até que ponto seria necessário, na contemporaneidade, que pegássemos em armas para defendermos uma democracia tão fragilizada após o golpe de 2016.

Em uma imersão quase nunca saímos com respostas, as perguntas são sempre reverberadas ao longo do processo de criação e são justamente as perguntas que vão movimentar os improvisos nas salas de ensaio. Aliás, pensar, investigar e refletir sobre o assunto a ser abordado nos traz uma segurança e confiabilidade no trabalho de improviso, pois temos a certeza da qualidade e prontidão na elaboração cênica partindo das provocações certas.

Durante o período de estudos chegamos à conclusão que, ao contrário do primeiro momento, o “Grito”, quando colocamos os intérpretes a improvisar sem nenhum direcionamento específico, ou seja, mais livres, o improviso nesta segunda

fase do processo colaborativo nunca parte do nada. É preciso ter uma base de informação e preparo intelectual muito sólido para saber como improvisar.

A improvisação é, portanto, o principal meio pelo qual o ator se apropria da pesquisa e pelo qual o dramaturgo trava conhecimento com um entendimento prático do material. Existem, porém, muitas formas de se improvisar no teatro. Aí surge uma questão: qual é o tipo de improvisação que vai ser feita para que a peça (diante de seu projeto crítico) seja gerada? (CARVALHO, 2009, p. 69).

Essa indagação do Sérgio de Carvalho, da Cia do Latão, de São Paulo, talvez seja uma das questões mais delicadas do processo de criação colaborativa, pois as provocações colocadas ao grupo que irão gerar o material cênico devem ser muito bem pensadas, elaboradas, para que não exista um desgaste desnecessário ao longo do processo e acabe por desestimular todo o grupo.

O aprofundamento crítico nas respostas cênicas proposto pelos improvisos é um ponto a ser discutido no próximo tópico, pois é a discussão saudável sobre o material cênico entregue que dará subsídio ao dramaturgo na lapidação das cenas e, por consequência, uma linha dramática criativa.

3.7 O Inferno

Este é o momento em que as ideias passam a criar forma no espaço cênico. Conteúdo e forma precisam se materializar nos corpos dos intérpretes, na construção dramática e na criação da encenação.

Tratarei este tópico do processo colaborativo em uma alusão metafórica à literatura de Dante Alighieri (1979) escrita no início do século XIV, Divina Comédia, especificamente a primeira parte intitulada “O inferno”.

Nesta primeira parte do livro, Dante faz uma viagem em tom alegórico sobre o conceito medieval de inferno. O inferno criado por Dante é uma imagem de nove círculos de sofrimento dentro da terra, em formato de funil.

Ter essa imagem para falar sobre esse momento de criação pode nos revelar o grau de dificuldade em se trabalhar em um processo tão complexo. Por outro lado é preciso mais que falar sobre os êxitos de um processo colaborativo e suas benesses para criação, assunto já muito bem explorado e dissecado em várias

literaturas acadêmicas. O que pode ser de relevante aqui para entender um processo colaborativo são os equívocos cometidos, e que podem ser evitados, para otimizar o tempo de elaboração do espetáculo e futuros desconfortos nas relações interpessoais.

“Alvo” foi um processo de criação que começou errado na sua condução e no entendimento, por parte de todos, do que é um processo de colaboração para construção de um espetáculo.

Um fator importante dentro de um coletivo que se propõe a trabalhar em processo colaborativo é o sistema hierárquico que será instaurado durante o tempo de criação. É fato que esse processo traz uma sensação de pertencimento a todos os envolvidos e que, por isso, é comum que os participantes queiram emitir suas opiniões a todo momento e, muitas vezes, exercer funções contrárias as que lhes foram designadas, provocando um cabo de guerra na tentativa de afirmar que a opinião de A ou de B é mais importante, merecendo ser mais considerada. É neste momento que todos os envolvidos têm que perceber que, para uma construção coletiva em processo de colaboração, existe uma hierarquia a seguir.

Dentro da Cia Semente, a hierarquia é estabelecida em formato diferenciado aos modelos que já existem em algumas formas de fazer teatro. Nem em forma vertical e nem horizontal. O modelo mais próximo usado pelo coletivo e que dialoga muito bem é o Teatro da Vertigem de São Paulo.

Rafael Luiz, em sua dissertação, debruça-se sobre a função dramaturgia em processos colaborativos usando como objeto de análise o grupo Teatro da Vertigem (SP), em sua apreciação sobre a hierarquia desenvolvida no grupo, ele escreve:

Ao invés de uma total ausência entre as funções, o conceito foi atualizado para noção de hierarquias flutuantes, que parece expor uma impressão mais realista do que acontece em sala de ensaio e desmantela uma possível ideia utópica de igualdade perene ocorrendo durante o processo. O conceito demonstra que em cada fase do processo, uma função pode vir a ter maior peso hierárquico, para que a dinâmica de criação avance. Nessas etapas é possível perceber o que de mais específico existe em cada função. A competência exigida para exercer a função impulsiona o coletivo ao aprendizado (ARY, 2011, p. 60).

O grupo de Teatro da Vertigem⁹ foi um dos pioneiros na retomada do teatro de grupo, no início da década de 1990, que usavam processos de criação coletiva

⁹ Araújo (2019).

em contraponto aos encenadores que marcaram o fazer teatral nos anos oitenta do século XX.

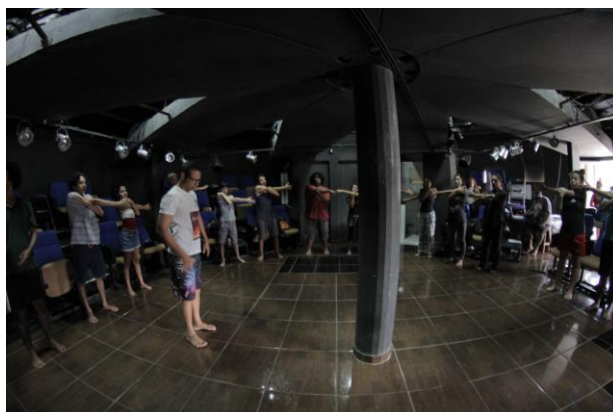
A Cia Semente, embora dialogue com esse conceito, avança ainda mais, propondo dentro da Companhia uma hierarquia construída na imagem circular das giras sagradas das religiões afro-brasileiras, em específico o candomblé.

As rodas do candomblé são formadas de acordo com a idade de iniciação no culto às divindades africanas. O mais novo sempre vem atrás do mais velho, girando em sentido anti-horário, o que nos remete a uma volta ao passado, aos ancestrais que aqui chegaram primeiro. É por meio desta imagem que todos os participantes em montagens de espetáculo na Cia Semente, via processo colaborativo, são chamados a esse acordo hierárquico durante sua imersão no processo.

No candomblé, o respeito aos mais velhos é fundamental para a proteção e manutenção do Axé. Respeitar a pessoa que está a sua frente não significa omissão do diálogo, ou na sugestão de mudanças. O que faz a riqueza neste modelo de hierarquia é saber que o mais velho detém conhecimento e sabedoria, fatores indispensáveis para tomada de decisões em sua comunidade.

Em “Alvo”, a roda desandou, perdeu o compasso e o ritmo por vários motivos. Por exacerbação de egos, pequenos conflitos entre os participantes etc. Ao longo do caminho, ficou impossível sustentar, os muitos embates com a direção romperam com a hierarquia que fora colocada no início.

Figura 11 – Processo de ensaio do espetáculo “Alvo”.



Fonte: Acervo do autor (2019).

Quando isso acontece, medidas mais firmes devem ser tomadas para resguardar o projeto inicial e todo material de criação levantado. Dialogar, conversar

e expor os fatos é sempre o melhor caminho. Contudo, durante o caminhar da elaboração do espetáculo, várias foram as conversas sem êxito. Foi necessário identificar os conflitos e reorganizar o elenco. Um momento traumático, pois faltava apenas quinze dias para a estreia, o que fez com que parássemos a produção e adiássemos para uma nova data.

Embora, no primeiro momento, esta ruptura tenha desmotivado o grupo, com o passar do tempo a produção criativa ganhou um ritmo mais fluido e orgânico. Os debates sobre as produções das cenas saíram do campo pessoal e passaram a obter profundidade e ampliação nas colocações de cada participante para construção do conteúdo cênico.

A Semente Cia de Teatro foi forjada em vários processos colaborativos, porém todos os outros processos sempre tiveram uma rede de segurança a amortecer os lançamentos da criação coletiva. Eram essas redes, textos de literatura brasileira ou textos acidentais de várias autoras e autores, que contribuíam na elaboração da dramaturgia.

Quais as consequências do golpe de 1964 que ajudaram a sedimentar o caminho para o golpe midiático de 2016? Esse foi o questionamento que conduziu o processo de construção do espetáculo “Alvo”.

A partir desta pergunta precisávamos criar a dramaturgia. Fomentar uma dramaturgia em processo colaborativo requer um profissional, no mínimo, familiarizado com a gramática da cena, ou seja, com um conhecimento sobre a linguagem teatral.

Para trabalhar em suas atribuições num processo colaborativo, o dramaturgo precisa ter o domínio da palavra e o domínio de noções de encenação e atuação. O texto resultante, dessa maneira, parece se aproximar da realidade do espetáculo. Por ter sido criado perto da sala de ensaio, o texto deve absorver as noções de encenação e atuação (MARQUES, 2011, p.76).

A afirmação de Marques vem corroborar com a prática processual do “Alvo” no que tange a dramaturgia e sua escrita ao longo dos meses de criação. A escrita dramaturgical do “Alvo” ficou a cargo de pessoas que tinham acabado de sair da primeira experiência com a linguagem teatral. Eram eles ex-participantes da oficina anterior que resultou no espetáculo “Macunaíma”.

Ao longo da montagem de “Macunaíma”, observou-se nestes participantes a facilidade com o exercício da escrita, principalmente para produzir pequenos diálogos. Ao participarem da nova montagem foi solicitado a eles que escrevessem a dramaturgia do trabalho, porém, escrever diálogos não é o mesmo que escrever um texto para ser encenado.

Um dramaturgo precisa entender sobre carpintaria teatral e sobre o espaço para qual o trabalho será criado, encenado. Precisa entender que sua função dentro deste processo de criação não está em seu isolamento dentro de um escritório, produzindo a partir somente das suas ideias e depois de pronto entregue ao grupo para que deem vida a suas criações. É fundamental, em processo colaborativo, a presença do dramaturgo na sala de ensaio, de onde ele observa os improvisos, reflete e reelabora o que viu e devolve ao grupo uma escrita mais provocativa e instigante. É aquele que participa ativamente propondo e provocando o grupo a criar.

Na dramaturgia em processo se exerce uma relação de retroalimentação, onde o dramaturgo enxerga em cena o que propõe em sua escrita, em um movimento crescente, onde as contribuições vão sendo absorvidas ao longo da experimentação, o que não é pouco nem simples. O ator, ao se deparar com o estímulo dado pelo dramaturgo, ou seja, o texto, tem que dar vida ao proposto e isso, por si, exige apuro técnico e dedicação (MARQUES, 2011, p. 77).

A citação acima nos coloca a refletir partindo de um exemplo prático. Como provocação, levei um exercício de improviso que se baseia em uma dinâmica geométrica. No espaço cênico foi desenhado três quadrados em tamanhos diferentes. Um pequeno cabe apenas uma pessoa, um médio para duas ou no máximo três, e um grande para uma capacidade acima de quatro. Foram preparadas algumas placas com frases ou palavras, tudo sobre o tema abordado. Foi colocada uma música cuja função foi estimular o grupo. A cada pausa musical, uma dessas placas foi colocada em algum dos quadrados. Quando isso aconteceu, os intérpretes/jogadores deviam espontaneamente ir ao quadrado onde está a placa, ler e improvisar sobre o que está escrito.

Este é um jogo de prontidão, de raciocínio rápido. Para um dramaturgo experiente as cenas improvisadas são material rico que ajuda em seu processo de criação escrita. Não foi o que aconteceu com os novos dramaturgos. Depois de muitos improvisos e alguns dias para digerirem o que viram e anotaram, o que

chegou ao grupo foi tão somente diálogos crus, nenhuma reelaboração cênica, textos vazios, rasos e redundantes. Pobres de argumentação.

Depois de uma série de atropelos e falta de entendimento da função que foram solicitados a desempenhar, a direção assumiu, veladamente, a responsabilidade na condução da escrita.

Em uma das provocações, foi pedido que cada participante produzisse uma cena que abordasse a ausência de uma possível pessoa muito próxima que tivesse desaparecida durante a ditadura militar e que não se tinha nenhuma notícia. As cenas que chegavam eram muito boas, porém, sempre caíam no lugar comum do drama doméstico. Contudo, uma cena em especial chamou a atenção quando a intérprete Ceiza Macedo, uma senhora de sessenta anos, preparou um jantar para seu filho, cujo retorno para casa era esperado há mais de quarenta anos.

O ápice da cena é quando ela, com muita simplicidade, levanta e interpela alguém da plateia com um espelho perguntando se a pessoa tinha visto o filho dela. O silêncio imperou na atmosfera cênica. Houve um incômodo geral de todos que ali assistiam, uma empatia com a dor daquela mãe que perdeu seu filho para a violência brutal de um regime opressor.

Como regra geral deste processo, sempre ao término de cada encontro sentávamos em roda para discutir a produção criativa do dia. Lembro que chegávamos a ficar um tempo muito grande debatendo cada cena produzida. A potência desta proposta de cena foi tamanha que fiz o convite ao grupo para que apresentássemos na rodoviária do Gama (DF), logo após ser reelaborada.

A cena foi levada em outro formato utilizando técnicas do teatro político de Brecht. A mãe chega ao meio do espaço urbano rodoviário, monta uma mesa para um jantar e começa a comer os papeis de A4 que tem a imagem do seu filho. À sua volta, ao som da música “Roda Viva”, de Chico Buarque, demais intérpretes desfilam com cartazes que formam a seguinte frase: essa Senhora prepara a 40 anos um jantar esperando seu filho que desapareceu durante a ditadura militar de 1964. E você, tem certeza que seu filho voltará hoje para jantar contigo?

Apresentar essa cena no meio da rodoviária do Gama, onde transitam passageiros, ambulantes, animais e ônibus saindo e chegando, e com ruídos dos mais variados é um desafio para os intérpretes no que tange à concentração e coragem para enfrentar as adversidades de um espaço aberto. Ainda assim, o impacto foi positivo. Várias eram as pessoas que paravam para ver e se solidarizar

com aquela mãe que procurava seu filho. Muitos emocionados acreditando na veracidade da história e se dispondo a ajudar a encontrar o filho desaparecido. Uma transeunte para e pergunta: Existe algum telefone que possa ligar se caso eu encontrar o rapaz?

Após o término da cena, apenas saíamos sem falar nada, deixando suspenso no ar um clima de indagações aos que paravam para assistir. Eram vários comentários que pude ouvir, “é teatro... tudo louco”, “ainda querem que essa tal ditadura volte”...

A rua é sempre um espaço de surpresas que devemos estar preparados para o que possa acontecer durante a apresentação de uma cena. Depois da apresentação, foi a vez de refletir sobre o que aconteceu. Em reunião com os intérpretes todos foram unânimes em dizer que a cena funciona e se torna potencializada, porém, não se sentiam seguros, pois o tema que estávamos abordando e com a atual conjuntura política de polarização no país poderia despertar em algum espectador um incomodo muito grande, ao ponto de fazer com que ele pudesse partir para agressão. Então, a ideia inicial que foi levantada no período de estudos sobre o tema, em específico a imersão que havíamos feito, ou seja, que esse espetáculo deveria ser levado às ruas para que várias pessoas tivessem acesso foi descartado. O medo tomou conta do grupo. Não queriam enfrentar as ruas, praças e rodoviárias. Foi uma discussão longa. Argumentei que precisávamos vivenciar mais algumas vezes essa experiência da rua. Que era muito cedo para recuarmos tão rapidamente. O grupo concordou que poderíamos fazer outras experimentações. Propus então levantarmos mais algumas cenas dentro do espaço fechado e depois colocarmos na rua.

Depois de muito discutir o *layout* do trabalho chegamos ao consenso de enveredar por um espetáculo que iniciasse do lado de fora e que fosse conduzido ao espaço interno e que finalizasse do lado externo do teatro. Essa foi mais uma percepção sensorial que enriqueceu o trabalho, pois se estávamos falando de ditadura militar e suas consequências, nada mais condizente que trabalhar com o externo e interno, dando uma sensação de liberdade e prisão.

Figura 12 – Cena do espetáculo “Alvo”.



Fonte: Acervo pessoal Ogã Luiz Alves (2020).

A estrutura física do Espaço Semente, para onde o espetáculo “Alvo” foi pensado, permite uma proximidade do elenco com o público. O espaço tem formato de arena, composto por arquibancadas em quatro níveis, o acesso a estes níveis é composto por degraus que conduzem o público aos seus assentos. O espetáculo optou por trabalhar apenas com elementos cenográficos, valorizando ao máximo o espaço vazio, desta forma se ocupa o teatro como um todo, produzindo uma mistura entre intérpretes e público. As cenas em vários momentos transbordam do palco para as arquibancadas, e por vezes não se limitam ao espaço do interior do teatro, uma vez que a abertura e fechamento ocorrem na área externa, transformando as calçadas e espaços do entorno em cenário, e os transeuntes em público. Isto produz um efeito que lembra uma montanha russa, com picos, espirais e vales, conduzindo o público a variadas reações, ora revolta, ora indignação, ora melancolia, ora surpresa, ora satisfação.

Este formato que o espetáculo tomou partiu das conversas durante os estudos em levar o trabalho para as ruas. Porém, depois dos experimentos em ambientes externos, como já foi citado, os intérpretes recuaram e tivemos que repensar em como colocar “Alvo” dentro do espaço interno, pois muitas cenas foram criadas para serem executadas na rua.

Em outro ensaio, um dos intérpretes me pediu para apresentar uma cena que ele havia criado. A cena apresentava era um vendedor de balinhas que, ao perceber

as pessoas comentando sobre sua aparência, reage em fúria e, em discurso proferido por ele, narra atitudes racistas.

Como sugestão para fechar a cena indico que os demais intérpretes façam uma contagem em números sequenciados de um a oitenta, em alusão a execução do músico Evaldo Rosa que veio a óbito com os tiros disparados pelo exército do Rio de Janeiro, no dia sete de abril de 2019. O argumento usado pelo exército foi que o músico foi confundido com um assaltante. Detalhe para cor de pele do músico: preta. Essa intervenção na cena propôs uma dimensão mais elaborada do racismo estruturado no país.

Contudo, foi a partir desta experiência que optamos por trabalhar a criação de um texto que não se preocupasse em contar uma história em ordem cronológica e personagens definidos. A ideia era causar em quem assistisse a sensação e confusão de não saber se o que estavam vendo era sobre o que aconteceu em 1964 ou 2016.

Narrando esse momento do processo podemos perceber que um processo colaborativo se torna frágil justamente na escolha incorreta de determinados profissionais de cada função do fazer teatral. Em se tratando da função dramaturgia, o que seria a escolha de um bom dramaturgo?

Que perfil ou competências – habilidades, conhecimentos e práticas esse dramaturgo, trabalhando numa perspectiva colaborativa, necessitaria desenvolver? Podemos dizer que o foco principal do dramaturgo no processo reside na organização das ações. Independente de onde venha o material trabalhado, se da criatividade do dramaturgo, das improvisações dos atores, a conformação deste em um espetáculo coerente é sua função. As proposições de procedimentos feitas pelo dramaturgo obedecem a essa lógica. São realizadas para levantar material de dramaturgo ou experimentar um encadeamento de ações, sempre com o olhar voltado ao todo da obra (MARQUES, 2011, p. 75).

Embora tenha detectado no meio do processo essa falha, o que não poderia ser feito é parar um processo colaborativo já em estágio avançado, sob pena de perder a confiança dos participantes e não concluir o trabalho gerando uma frustração e perda de tempo.

Com o passar do tempo, os participantes começaram a entender suas funções e, com elas, suas responsabilidades. Com isso, algumas cenas nasceram a partir de discussões mais técnicas realizadas pelo coletivo.

A exemplo da cena que aborda a homofobia, o desenvolvimento da mesma partiu de uma reflexão a respeito da fragilidade da comunidade LGBTQIA+, frente a períodos de violência como os dois tempos abordados na concepção do espetáculo, e da memória quase que apagada das figuras que sofreram nos porões da ditadura, e das inúmeras travestis e transexuais que são assassinadas no Brasil contemporâneo. Em meio a esta discussão foi trazida à memória o caso do assassinato da travesti Dandara, que foi torturada e morta em fevereiro de 2017, no bairro de Bom Jardim, em Fortaleza (CE). O caso alçou repercussão nacional por ter sido filmado e postado nas redes sociais. No vídeo é possível ver cenas de forte violência. Ao final, o corpo de Dandara é colocado em um carrinho de mão e levado para fora do alcance da câmera.

A violência no tratamento dispensado a Dandara, tanto em vida quanto depois de morta, quando seu corpo é despejado em um carrinho de mão e carregado como algo sem valor, fez nascer a ideia de trazer à cena este corpo tão violentado e desvalorizado. A princípio, a travesti seria introduzida à cena com um discurso forte, de interação com a plateia, e que questionaria a hipocrisia de uma sociedade que, no âmbito privado, consome pornografia e contrata transexuais e travestis para serviços sexuais, mas que publicamente as condena e naturaliza a violência contra as mesmas.

Figura 13 – Processo de ensaio do espetáculo “Alvo”.



A execução desta concepção inicial encontrou alguns percalços, uma vez que se percebeu que o ator selecionado para dar vida à travesti precisaria de um tempo de preparação maior do que se dispunha, para interpretar as falas de forma verossímil. Por este motivo, optou-se por apresentar esta personagem em uma performance musical: o ator entraria em cena, com um *off* ao fundo, em que as falas seriam interpretadas musicalmente na estética do funk.

Depois de gravado o *off* e testada a cena, percebemos que o áudio entrava em choque com as imagens trazidas, e diminuía a potência do momento. Por este motivo, mais uma vez a execução da cena foi repensada, e assim o *off* foi substituído por um narrador, uma espécie de mestre de cerimônias, figura do compadre do teatro de revista, que descreve e constrói a cena, em tom irônico, ao mesmo tempo que relata dados sobre a violência contra as pessoas LGBTQIA+. Durante a sua narrativa são servidas ao público taças com champanhe, o que intenciona trazer o espectador para dentro da cena. Em determinado momento, o narrador dá o comando para que se inicie uma grande festa, que é embalada pela canção “*Last Dance*”, de Donna Summer, propositalmente uma referência à década de 1970, período de forte difusão desta estética musical e da ditadura militar no Brasil.

A cena ganha força e evolução durante a festa quando a travesti corresponde visualmente com um homem que se aproxima e dança com ela, o contato físico entre os dois se intensifica e o homem descobre-se tratar de uma travesti, a espanca e asfixia até a morte diante de um grupo de pessoas que estava também dançando na boate e ignora a violência que se desenrola à sua frente, cobrindo os olhos com uma venda de cor preta, que remete à estátua símbolo da justiça. Depois disto, o agressor carrega o corpo em um carrinho de mão.

Concebida a cena, o coletivo passou a refletir em suas discussões a argumentação cênica deste tema. Concluiu-se que uma cena orquestrada desta forma corre o risco de afirmar ainda mais a violência que os LGBTQIA+ enfrentam em seu cotidiano, e que abordagens argumentativas como estas não costumam trazer empatia e, por vezes, naturalizam este tipo de violência.

Em discussão pós-ensaio, os intérpretes sugeriram que a travesti se defendesse e, ao final da cena, vencesse o embate físico, matando seu agressor e o carregando no carrinho de mão, tal qual ela seria carregada na primeira versão da cena, este argumento traria uma ideia reativa, de que as vítimas comuns devem e

podem se defender de seus algozes. Depois de testada a cena, surgiu o receio de que esta versão contribuísse para perpetuar a imagem da travesti violenta e marginal. Neste momento, o coletivo ficou dividido entre os dois argumentos. Então surgiu a ideia de duplicar a cena, trabalhar com a repetição, uma logo após a outra, no intuito de colocar o espectador a refletir sobre o que iria ver. A primeira aconteceria como foi concebida, e a segunda executada da mesma forma como a primeira invertendo apenas o texto em uma realidade fantasiosa “heterofóbica”, em que o heterossexual deixa de ser algoz e passa ser vítima.

A repetição de cenas é uma técnica não naturalista muito usada pela dramaturga britânica Caryl Churchill para potencializar discussões sobre abuso de poder. Outra cena que se baseia na proposição de Churchill é a da manifestação¹⁰, que foi trabalhada em forma duplicada sequencialmente com o intuito de provocar uma estranheza no público. Se na primeira versão desta cena os manifestantes participam ativamente do discurso proferido pelas agitadoras, na segunda eles ligam seus celulares e ignoram o discurso emitido.

Ao duplicar a cena com discursos antagônicos exige-se do público uma reflexão e um confronto de ideias sobre o tema proposto, essa fricção provoca uma dialética cênica, procurando desvelar uma contradição sobre o tema abordado.

A maturação das cenas de um processo colaborativo é um momento importante para toda a equipe envolvida, pois são nas discussões cena a cena que o espetáculo vai criando força estética e narrativa. Como exemplo, no processo “Alvo” a cena da manifestação foi uma das que foram mais revisitadas porque tanto o conteúdo quanto a forma como ela foi pensada gerou atrito de opiniões no grupo.

Trabalhar em processo colaborativo nos coloca sempre em um embate enriquecedor para cada passo dado na construção das cenas. Um momento que pode ilustrar o que escrevo é a cena do protesto, já descrita e comentada anteriormente, porém aqui o foco da discussão passa pela forma como a cena é operada dentro do espaço interno, a retórica era principalmente sobre a questão racial e feminicídio. Tínhamos alguns entraves, pois quem profere o texto são as duas atrizes, ambas de pele clara. Elas falam o texto sempre do alto das arquibancadas para os atores, que ficam no centro do espaço e em sua maioria são negros, este desenho cênico gerou um desconforto por parte dos atores de pele

¹⁰ Cena consta na dramaturgia anexa, página 92.

preta. “Mais uma discussão no grupo sobre pessoas brancas falando por negros?”, questionaram. Discutimos a cena e sua gama de possibilidades, e as discussões legítimas que eles, os atores, levantaram, e como seria pertinente deixar do jeito que estava para também levar ao público essa discussão.

A seguir o relato de um dos intérpretes que corrobora com a discussão e solução da cena:

No ensaio de hoje do processo “Alvo”, dia 07 de dezembro de 2019, em processos de levantamento e ajustes de cena foi trazido uma questão a respeito da colocação do corpo preto, do corpo trans, do corpo afeminado no palco, sem que se leve para estereótipos e para a visão distorcida que se tem sobre ele, e, na minha visão, principalmente por se tratar do meu local de fala, do corpo preto.

A cena perpassa por duas atrizes brancas, cis-gêneras em que elas interpretam duas manifestantes realizando discursos em que são abordados a homofobia, o genocídio da população preta, o sucateamento de universidades públicas e ademais questões presentes nas calamidades em que se vive o Brasil. Além delas, os demais atores da peça, de variadas cores e orientações sexuais, transitam e completam a cena em forma de coro, ora como também manifestantes que ali estão ouvindo atentamente e diretamente o discurso por elas proclamado, outrora como seres transeuntes, que mexem em seus celulares e esboçam reações de acordo com o passado em seus *smartphones*, não se atentando, e de uma certa forma “fazendo pouco caso” para o discurso que ali está sendo dito. Essa é a incógnita da cena: um discurso político e seus destinatários. O mesmo discurso é dito para manifestantes que ali se interessam pelas causas que por elas são defendidas, e para seres alienados em seus aparelhos que tratam como frescura as frases a serem ditas.

O questionamento trazido por minha pessoa foi relacionado à representação do discurso na prática. Em palavras, todos nós somos contra a tortura e os maus tratos com qualquer ser humano, contra essa necropolítica do Estado que defende o genocídio de moradores de favelas e periferias e que é uma ferramenta direta do discurso do governo contra arte, contra o conhecimento, que são meios de representação contra o preconceito e favor da vida dos menos favorecidos. Mas e na prática, quem são os corpos mais afetados por esse processo?

Na minha visão, o corpo preto em si já é um símbolo do sofrimento direto desse processo. Por mais de quatro séculos, fora tratado unicamente como um “corpo de servidão”. Digo no sentido de servirem seus senhores de engenho no período escravocrata, e que não tinha liberdade para se comportar como era em sua terra mãe. Isso diz a respeito à formação corporal do negro brasileiro – um corpo muitas vezes tenso, enrijecido, com olhares observadores, pois a qualquer minuto podem sofrer atos violentos motivados pelo racismo, entre outras características gerais que necessitam de uma pesquisa mais aprofundada no assunto – e também ao local de fala do negro na sociedade. Quando se vê negros em universidades ou discursando em eventos de grande escalão, não se deve agradecer à lei de cotas, mas sim a seus ancestrais que foram base para que um dia pretos pudessem ser chefes.

Contextualizando meu pensamento em palavras, entrei na dualidade: Ator x Essência. Mesmo em meu exercício profissional não posso me calar diante do meu pensamento crítico a respeito da nossa sociedade, e o processo do “Alvo” foi bem abrangente nesse aspecto de promover uma discussão com viés político não partidário (mas consciente) das lutas que defenderíamos em cena e de quem estaríamos falando diretamente, para que assim todos

compreendessem realmente a dramaturgia a ser seguida, algo muito além de decorar falas e encená-las. Tendo essa abertura com a direção do processo e com meus colegas de cena, me senti na liberdade de indagar:

– Por que estamos dando esse local de fala a duas mulheres brancas e cis, em um texto que fala sobre minorias, sobre corpos negros esticados no chão, sobre o alto índice de morte de transexuais, sendo que elas não nos representam quando se diz respeito a raça e sexualidade?

Percebi em meus colegas atores alguns rostos que pareciam concordar com minha colocação, em outros uma certa dúvida, e o diretor, após alguns segundos, esboçou uma resposta que dizia respeito à demanda de atores e à heterogeneidade do elenco:

– Por necessidades técnicas, eu acredito. Não contamos com nenhuma atriz negra ou transexual no elenco, e óbvio que se tivéssemos, a prioridade seria total delas. De qualquer forma uma das minorias não será por total representada, se ponho um ator negro a voz feminina não é exclamada, se coloco uma atriz branca, a voz do negro não é exclamada, e como já temos algumas outras cenas no decorrer do espetáculo voltadas à questão racial, prefiro destinar essa cena a uma maior centralização da figura feminina e às mazelas por elas enfrentadas diariamente.

Com isso, ficou bem evidente o local de fala da cena. Ainda sim outras pessoas complementaram a ideia, tanto da parte técnica quanto o elenco, e, como síntese da discussão, tivemos que a figura do negro será sim representada dentro de outros momentos, mas com contextos similares de revoltas, manifestos e protestos no decorrer do espetáculo, caso da cena do vendedor de balinhas, em que um homem negro se perpassando por vendedor de balas discorre sobre “os olhares penetrantes” com os quais as pessoas lhe julgam e promulgam seu racismo; a figura dos LGBTQI+ também terá seu lugar, na cena da boate, onde uma travesti se envolve com um homem branco hétero e o final condiz em um assassinato, em uma hora do homem, em outra da travesti. Já a cena citada ficará por conta do papel da mulher na sociedade, como tais lidam com o sexismo e o machismo implantado desde as origens do mundo pelo patriarcado, e como isso se alarma até os dias atuais, seja minorizando-as ou lhes tratando como dependentes de um homem “para serem alguém na vida”. Dessa forma, o trabalho criou uma grande variedade de discursos que, mesmos independentes, são sucintamente ligados um no outro, seja por meio de marcações cênicas ou por meio da exaltação dos direitos das ditas minorias.

Processos teatrais como esse conduzem os atores e todos que participam indiretamente ou diretamente do processo a uma quebra de inércia, uma ideia de movimento e mentalidade política. Entidades religiosas como o Orixá Xangô, senhor da justiça, são invocadas, nomes de pessoas injustiçadas por essa sociedade, são clamados em voz alta, cantos contra a repressão e favor da liberdade de expressão são entoados, e assim há uma conscientização do ator enquanto seu papel na sociedade, por meio de sua ancestralidade e seu poder com o discurso cênico.

(Relato de Matheus Trindade, ator do espetáculo “Alvo” referente ao encontro do dia 7 de dezembro de 2019, cedido pelo ator).

Mais uma vez a dramaturgia propõe um olhar em ângulos diferentes sobre o mesmo tema abordado na cena.

A técnica de duplicar cena proposta por Churchill, além de causar estranhamento, ajuda a criar atmosferas diferentes que embalam o espectador e, ao mesmo tempo, o chama à realidade e o situa no aqui agora, desconstruindo todo o

campo de ficção, colocando-o a discutir dialeticamente o material que seus olhos viram em forma e conteúdo.

O conceito capaz de fazer avançar a dialética de forma e conteúdo é o material, que pode ser definido como conteúdo mediado pela forma. Uma definição para conteúdo pode ser “tudo aquilo que tem lugar no tempo”. O recorte operado nesse conteúdo pelo artista chama-se tema, e material é tudo aquilo com que ele trabalha: palavras, cores, sons, suas combinações e procedimentos técnicos. Numa palavra, formas também são materiais (COSTA, 2012, p. 49).

Todo o esforço na elaboração destas duas cenas citadas como exemplo só foi possível pelo estudo profundo sobre estéticas de um teatro político que aconteceu durante os momentos de investigação e pesquisa sobre o assunto tratado no espetáculo.

Processos colaborativos são independentes uns dos outros. Não existe uma metodologia padronizada para essa experiência processual que, no Semente, tem duração média de um ano e meio.

Trabalhar desta forma é como fazer uma travessia de canoa em alto mar. Teremos muitas dificuldades, desafios, náuseas, desequilíbrios, mas também iremos desfrutar das imagens mais belas e impactantes. Porém, em toda aventura é necessário ter várias precauções, e uma delas são os tripulantes preparados tecnicamente para atuarem conforme as necessidades surgirem.

Um fator técnico presente na Cia Semente são os intérpretes que possuem habilidades musicais. A música foi elemento essencial no processo colaborativo de “Alvo” e esteve presente em todo processo de criação. A princípio foram utilizadas canções dos movimentos artísticos do contexto da ditadura militar de 1964 para sensibilizar e estimular as criações das cenas.

Conforme o historiador Marcos Napolitano, produzir arte na ditadura militar exigia significativa criatividade e desenvoltura do artista, uma vez que todo trabalho passava pela avaliação do órgão de censura antes de ser lançado, qualquer material considerado subversivo era barrado e seu criador entrava no radar de investigação do governo militar. Artistas como Geraldo Vandré, com “Para Não Dizer Que Não Falei Das Flores”, Caetano Veloso com “É proibido proibir”, Chico Buarque e Milton Nascimento com “Cálice”, entre outros, utilizaram o microfone como arma contra repressão.

Consagrada como expressão de resistência civil ainda durante os anos 1960, a MPB ganhou novo impulso criativo ao longo do período mais repressivo da ditadura, tornando-se uma espécie de trilha sonora tanto dos “anos de chumbo”, quanto da “abertura”. No período que vai de 1975 a 1982, os artistas ligados à MPB afirmaram-se como arautos de um sentimento de oposição cada vez mais disseminado alimentando as batidas de um “coração civil” que teimava em pulsar durante a ditadura (NAPOLITANO, 2010, p. 01).

A arte caminhava em linha tênue com a censura, e hoje representa importante registro histórico da época. Uma das marcas da Cia Semente é a sua busca e investigação por ritmos brasileiros e sua composição musical para cada espetáculo criado, com “Alvo” não seria diferente. A criação musical para o espetáculo foi acontecendo pouco a pouco durante os ensaios, com base em estéticas musicais afro-brasileiras em estilo épico (caráter político e de protesto). “Todos os recursos cênicos podem desempenhar função épica, comentando a ação, tomando posição em face dos acontecimentos” (DESGRANGES, 2017, p. 101).

Coube à direção e elenco do espetáculo a responsabilidade de criar composições de caráter épico, que vão desde canções autorais até releituras, adaptações e reinterpretações de músicas da MPB. A princípio, a trilha sonora utilizaria músicas compostas durante a ditadura, contudo, com a evolução do processo, viu-se necessário criar músicas autorais que constituíssem uma ponte entre os dois períodos abordados. Ao final, recortes da música “Roda Viva”, de Chico Buarque, foi a única canção contemporânea à ditadura que foi mantida.

A partir dessa decisão, o elenco começou a produzir escritos e instrumentalizá-los como proposta de músicas a serem colocadas no espetáculo, e caso aprovado pela direção, aperfeiçoá-las. O *Rap* que finaliza o espetáculo foi criado pelo intérprete Carlos Willian partindo de provocações durante os ensaios, a letra cita nomes de mais de 15 mortos pela ditadura, denuncia a violência deste período, reivindica direitos sociais e humanos que foram negados durante esta fase de repressão militar. Segue abaixo letra da música “Quanto Vale?”:

Na rua, no trabalho, no lar
Só há corpos e defuntos no fim
Pela bala, pela dor, pela chacina
E quem se foi não retornará
para os pais, os irmãos e as mães
E a saudade que clama e que berra?
Mas e a vida – quanto vale?
Alberto Augusto Júnior
Américo Raymundo de Abreu

– É ela, é ele e sou eu...
 Bartolomeu José Gomes
 Bernardelli Zanetti de Brito
 – E quem se pode ouvir os gritos!
 Carlos Alberto da Silva
 Cleonice C. Ribeiro
 – Mas quem será que morreu primeiro...
 Dalila Cenira da Costa
 Diva Ribeiro Lima
 – pela bala, pela dor, pela chacina (coro)
 Eduardo Celestino da Silva
 Elizabeth de Moura Vieira
 – na cela, na rua e na viela? (2x)
 Fábio Geraldo Flores
 Fernanda de Almeida Sá
 – E quem se foi - não retornará! (2x)
 Gabriel Prado Mendes
 Graça Maria Avelar Martins
 – Só há corpos e defuntos no fim (2x)
 Helena Mota Quintela
 Humberto Vellame Miranda
 – desaparecidos todos na lama!
 Ina de Souza Medeiros
 Ivanir de Souza Bastos
 – desaparecidos todos no mato!
 Joana D'arc Ferreira
 E o pobre José de Jesus
 – que agonizou em plena luz.
 Lúcia Maurício Alverga
 Luiz Antônio Sansão
 – E a alguns palmos desse chão...
 Manoel Dias Nascimento
 Maria Mendes Barbosa
 – são lançados sem pena à cova
 Nestor Pereira da Mara
 Ney Francisco do Vale
 – Mas e a vida - quanto vale?
 Olga D. Pimentel
 Oswaldo Roberto Guimarães
 Pedro Batalha da Silva
 Pedro da Silva Guerra
 Renato C. Tapajós
 Rosa Maria Fonseca
 Samuel Aarão Reis
 Sônia Regina Ramos
 Tarcísio Leitão de Carvalho
 Tibério C. Q. Portella
 Valdenor Moreira Cardoso
 Vladimir S. do Amarante
 Waldir José Quadros
 Wladimir V. Pomar
 Yolanda Salles Catão
 Zoraide Gomes de Oliveira
 Refrão: para os pais, os irmãos e as mães?
 E a saudade que clama e que berra?!
 E a boca que de dor fica seca?
 Mas e a vida, quanto vale?
 E todas as pessoas que amamos
 que na periferia e na favela
 morrem mesmo sendo inocentes?!

Na rua, no trabalho ou no lar
a revolucionária guerrilheira
ou o inocente assalariado
todos sofrem da morte e da tortura
do desaparecimento e da queimadura
do choque e do assassinato
do fuzilamento ou do exílio
pois neste solo não só morre o filho
como sofre também a mãe gentil
Pátria armada Brasil!
(CARLOS WILLIAN, 2019)

Outra composição própria foi o samba criado durante improvisação usando palavras que traduzissem sentimentos de opressão: entre as palavras musicalizadas, os intérpretes narram eventos históricos operando cenicamente em forma de manchetes de jornal impresso. Essa forma de operar a cena é uma técnica do teatro jornal e agitprop que foi uma das nossas referências durante os estudos de vários estilos e técnicas de teatro político.

O teatro-jornal, o teatro vivo e as tarefas do teatro de agitprop são modalidades de teatro político que tiveram grande destaque político, por exemplo, na Revolução Russa. As palavras de Lênin, em 1920, eram de priorização desta prática política-cultural: “Nós devemos reeducar as massas e só a agitação e propaganda podem reeducá-las”. Em um país (Rússia no fim dos anos 1910) em que havia um altíssimo nível de analfabetismo, o cinema pouco desenvolvido por falta de energia elétrica e a imprensa revolucionária tinha um alcance restrito, era necessário tornar as notícias conhecidas e proporcionar a mobilização política por meio do teatro (DE PAULA, 2018, p. 83).

O teatro jornal e agitprop dialogavam com a intenção do grupo para o trabalho “Alvo”, que é levar o teatro de forma mais popular as camadas que menos tem acesso a esta linguagem. Depois de alguns conflitos internos isto não aconteceu. Contudo, a construção cênica permaneceu neste formato, acontecendo internamente no espaço, mas, produzindo uma interação entre o público e intérpretes, em um momento irônico e descontraído, enquanto manchetes sobre eventos históricos relevantes eram anunciados.

Além das composições citadas, o grupo reformulou a música “Preto e Prata” de Baco Exu do Blues, de forma recitada, deixando de lado assim sua parte instrumental. O grupo compôs novos versos dentro da melodia referentes à movimentos quilombolas e à desvalorização do corpo negro na sociedade.

O mesmo ocorreu com a oração “Pai Nosso”, que foi reelaborada substituindo o deus cristão, por Orixás como: Olorum, Ori, Xangô e Exú, deuses do panteão africano, especificamente, da cultura ioruba da Nigéria. A musicalidade afro dialogou diretamente

com o que estava sendo proposto na encenação e conseguiu, ao se somar com a atuação, transpor o ambiente proposto na dramaturgia do espetáculo.

Um fato curioso que ocorreu no processo de criação do “Alvo” foi a inserção do Orixá Xangô como personagem alegórico que aparece em três momentos do espetáculo como um clamor por justiça as questões das minorias que foram levadas à cena. Este personagem surgiu durante um ensaio em praça pública na cidade do Gama (DF), quando durante a elaboração da cena do vendedor de balinhas e sua morte, o ator Daniel Landim surge a fala: “até quando, meu pai Xangô?!”. Neste dia tinha uma menina preta de oito anos de idade assistindo ao ensaio e em sua blusa constava um desenho de uma coroa e a frase “sou filha do rei”, elementos que na cultura ioruba aludem a Xangô, pois o mesmo foi rei em sua terra de origem. O personagem trouxe consigo um legado rítmico percussivo, aspecto que já se apresentava na proposta do espetáculo. Duas cantigas são entoadas ao Orixá no decorrer do espetáculo, no ritmo *Alujá*, ritmo frenético e enérgico.

Figura 14 – Cena do espetáculo “Alvo”.



Fonte: Acervo pessoal Ogã Luiz Alves (2020).

Desde o início do processo, a direção incentivou o elenco a aprimorar as habilidades musicais, principalmente em instrumentos percussivos para serem usados, pois entendia que a musicalidade seria um elemento importante na condução da dramaturgia. A disposição dos instrumentos presentes no decorrer do processo foi fator decisivo para construir a atmosfera sonora e também a composição da trilha sonora do

espetáculo, isto é, os aspectos sonoros que não estão na composição de músicas, mas fazem parte da criação do “mundo” do espetáculo, sons que trazem lembranças dos momentos de tortura ocorridos na ditadura militar, que fazem o fundo sonoro de narrações e por fim, aqueles que compõem o coro, nesses sem a presença de instrumentos musicais, apenas a voz e o corpo dos atores como emissores de som.

Abaixo imagem de alguns instrumentos musicais usados na parte externa do teatro.

Figura 15 – Alguns instrumentos presentes no espetáculo “Alvo”.



Fonte: Acervo pessoal Ogã Luiz Alves (2020).

A alfaia presente na foto desempenha no espetáculo papel crucial, utilizada como marcação na maioria das vezes. Seu som grave e intenso ecoa um timbre forte e expressivo, que se comunica com momentos de tensão, por exemplo. Ela é utilizada nas cenas da dança após o relato das torturas e estupros sofridos por mulheres durante a ditadura militar. A dança desenvolvida pelas atrizes são movimentos de dor, angústia, desespero e vergonha. Durante a execução, a alfaia serve como marcação dando um tom grave ao ocorrido. Esse instrumento é um elemento cênico importante, pois seu som ajuda a conduzir os momentos trágicos da narrativa.

Sons metálicos e chocalhos também são elementos que ajudam a compor a dramaturgia da peça. No caso do instrumento chocalho ele, além de compor a atmosfera

sonora, também cumpre o papel de evocar a ancestralidade afro que permeia o espetáculo.

Abaixo imagem da cena em que a atriz Stefani Priscila manuseia o chocalho durante a acomodação do público nas poltronas.

Figura 16 – Cena do espetáculo “Alvo”.



Fonte: Acervo pessoal Ogã Luiz Alves (2020).

Outra sonoridade presente no trabalho foi o som mecânico, utilizado em momentos de transição das cenas. Pelo fato da dramaturgia do espetáculo não ser cronológica e linear, o som mecânico facilita ao público o entendimento dos fatos. Mesmo o espaço tendo uma carência de aparelhos tecnológicos de som, esse se fez essencial para diferir ambientes propostos pela direção, ora rústicos, ora tecnológicos (como na cena dos celulares).

Com essa disposição de instrumentos e a utilização do corpo e da voz dos atores como instrumentos sonoros, diversas tonalidades, timbres, estilos de som, foram alcançados, o que enriqueceu a composição da sonoplastia do espetáculo e a sua realização em si.

Este t3pico do trabalho n3o tem a inten33o de descrever como foi elaborada cena a cena do espet3culo, mas pontuar, pelos exemplos descritos, como chegamos ao produto pr3tico final, a dramaturgia e a encena33o.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando me propus a estudar o processo colaborativo, já tinha a noção que este seria um objeto de pesquisa muito rico. Oriundo do teatro coletivo que surgiu na década de 1970, na América Latina, o teatro colaborativo ainda é um tema com muitos aspectos a serem discutidos. Essa pesquisa teve seu foco apenas no teatro colaborativo desenvolvido dentro do Espaço Semente, um dos vários aspectos que poderia escolher para análise.

Para o trabalho prático que resultou no espetáculo “Alvo” foi necessário além de investigar a imersão em um processo colaborativo, também aprofundar no teatro político e suas mais variadas estéticas e formas. Durante a minha trajetória acadêmica e artística essas duas correntes teatrais foram relegadas a um segundo plano. Talvez o aspecto mais relevante desta pesquisa seja entender que esse processo de criação pode e deve dialogar claramente com as mais variadas estéticas do teatro universal. No caso do “Alvo”, o diálogo entre o processo colaborativo e o teatro político propôs um ganho em qualidade artística e de aprendizado sobre estas duas formas de se fazer teatro. Qualidade artística porque este processo de construção especificamente foi pautado também na interatividade e diálogo dos intérpretes para propor ideias na elaboração dos demais elementos cênicos. Quanto ao aprendizado, a qualidade passa pelo focar no assunto proposto, seus desdobramentos e como toda essa teoria apreendida reverbera nas discussões em sala de ensaio, local que produzia a junção do pensar e do fazer teatral.

A metodologia da pesquisa-ação é um desafio para uma pessoa que tem em sua formação a simbiose do diretor de teatro e do pesquisador, contudo a utilização dos diários de bordo como ferramenta para registro dos encontros ajudaram na análise e reflexão de todo o processo, além de dar vozes aos participantes, o que contribuiu significativamente na produção artística e na pesquisa escrita.

No processo do “Alvo” os conflitos interpessoais foram os maiores obstáculos a serem superados tendo em vista que era um grupo jovem com pouca experiência em criações colaborativas. A hierarquia dentro deste processo de criação possui uma linha muito tênue entre as funções que cada uma desempenha.

Analisar os movimentos do agitprop, teatro documental¹¹, Teatro do Oprimido e a dialética de Brecht ajudou a conduzir um processo que, por muitas vezes, me colocou em desafios criativos e pessoais. O processo colaborativo te leva a um esgotamento que frequentemente passa pelo desistir do fazer teatral, naquele momento.

Contudo, no caso do “Alvo”, o que motivava o caminhar e a busca de novas possibilidades de se reinventar era a pesquisa, que muito se assemelha a um poço sem fundo. Quanto mais você mergulha, mais descobertas você encontra. São essas descobertas que te dão o conforto e a certeza de saber que você está no caminho certo.

O produto prático desta pesquisa que resultou em um espetáculo se mostrou consistente em seus argumentos. As cenas impactantes que foram produzidas colocavam o público em diálogo com contradições bastante problemáticas sobre a questão das violências institucionalizadas desde o período colonial, a saber: misoginia, racismo, sexismo e LGBTfobia. O golpe civil-militar de 1964 intensificou este conjunto de violências, que ganhou novo fôlego ao ser revisitado com o golpe jurídico-midiático-parlamentar de 2016. Um discurso que tem como base a moral e os dogmas das religiões de matriz cristã como instrumento de salvação divina. Um discurso que a classe dominante se utiliza para controlar as camadas mais vulneráveis deste sistema opressor e destilador de medos.

Quando “Alvo” propõe uma dramaturgia baseada em estéticas de um teatro político via processo de colaboração, se constrói uma força narrativa dialética que comprova a potência cênica de trabalho forjado na democracia, diálogo e pesquisa. Fatores essenciais para um trabalho coletivo se solidificar dentro de um grupo.

Ainda é necessário investigar outros aspectos do teatro colaborativo. Analisar a produção de novas dramaturgias, a construção de novas técnicas de escrita para o teatro, a relação do intérprete com um movimento de criação mais próprio e participativo, pesquisar a história da encenação em processo colaborativo e os seus avanços e descobertas deste modelo de fazer teatral são pontos relevantes a serem explorados por novos pesquisadores.

Esta pesquisa se propôs a analisar a criação/construção de um espetáculo a partir de um processo colaborativo e o seu estreitamento com as técnicas do teatro

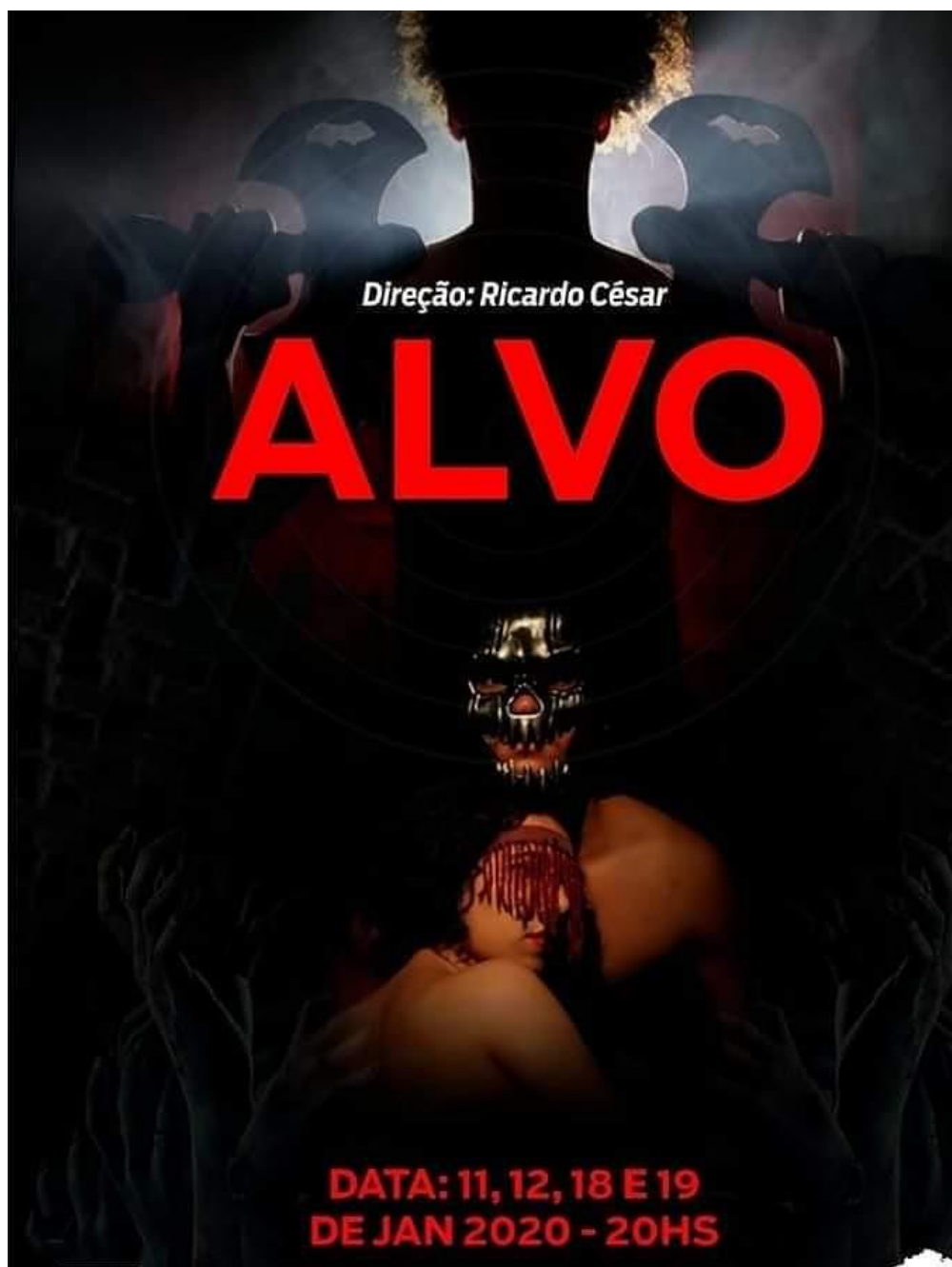
¹¹ Ver Piscator (1968).

político. Contudo, ressalto que o processo colaborativo não possui uma fórmula para ser aplicado e que esta dissertação não tem o objetivo de ditar normas ou procedimentos. Porém, ajuda a esclarecer que a pesquisa para cada processo é fundamental para se atingir um bom rendimento criativo.

“Alvo” teve sua estreia no dia 11 de janeiro de 2020, no Espaço Semente, lugar da origem embrionária, de sua criação. O espetáculo nasceu em um momento politicamente caótico pelo qual o Brasil passa, com um facínora sentado na cadeira do poder executivo e que de maneira autoritária tenta implantar um Estado mínimo e higienização cultural de uma nação que bebe na antropofagia de um povo mestiço.

Para o enfrentamento é preciso pesquisa, estudo e um teatro engajado com a sua época.

Figura 17 – Cartaz do espetáculo “Alvo”.



Fonte: Acervo Semente Cia de Teatro (2020).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTO, Luís de Abreu. Processo Colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. Cadernos da ELT, número 2, junho, 2004.

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. Sala Preta, número 6, pp. 127-133. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v6i0p127-133>. Acesso em 4 de outubro de 2019.

ALIGHIERI, Dante. A Divina Comédia. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia e São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1979.

ARY, Rafael Luiz Marques. A função dramaturgia no processo colaborativo. Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2011.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERLINCK, Manoel T. CPC-UNE. Campinas: Papyrus, 1984.

BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e outras poéticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: Dialética da colonização. São Paulo: Companhia das Letras, p. 308-345, 1992.

CARVALHO, Sérgio de. Introdução ao teatro dialético: experimentos da companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

COSTA, Iná Camargo. Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

COSTA, Iná Camargo; ESTEVAM, Douglas; VILLAS BOAS, Rafael. Agitprop: cultura política. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

COUTINHO, Marina Henriques. A favela como palco e personagem. Rio de Janeiro: FAPERJ, 2012.

DE PAULA, Helga Maria Martins. Aproximações entre o direito achado na rua e o teatro do oprimido. Tese de Doutorado em Direito, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

DE TOLEDO, Caio N. 45 Anos do Golpe de Abril. São Paulo: Editora Brasiliense, 2009.

DESGRANGES, Flávio. A Inversão da Olhadela: alterações no ato do espectador teatral. São Paulo: Hucitec, 2011.

DESGRANGES, Flávio. A pedagogia do teatro: provocação e dialogismo. São Paulo: Editora Hucitec, 2017.

FERNANDES, Bernardo Mançano. Contribuição ao estudo do campesinato brasileiro formação e territorialização do movimento dos trabalhadores rurais sem terra – MST (1979-1999). Tese de Doutorado em Geografia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

FREYRE, Gilberto. Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global editora, 2019.

GARCÍA, Santiago. Teoria e prática do teatro. Tradução: Salvador Obiol de Freitas. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.

GONÇALVES, Paula. O Teatro como forma de resistência à ditadura. Esquerda Diário, 22 de outubro de 2017. Disponível em: www.esquerdadiario.com.br/O-Teatro-como-forma-de-reistencia-a-ditadura. Acesso em 17 de novembro de 2019.

MACHADO, Maria Marcondes. O diário de bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas. Sala Preta, 2, pp. 260-263, 2002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57101>. Acesso em 15 de ago. de 2019.

MELO, Alfredo César. Saudosismo e crítica social em Casa Grande & Senzala: articulação de uma política da memória e de uma utopia. Estudos Avançados, vol. 23, n. 67, pp. 279-296, 2009.

NAPOLITANO, M. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). Estudos Avançados, vol. 24, n. 69, pp. 389-402, 2010.

PEIXOTO, Fernando. Brecht Vida e Obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

PISCATOR, Erwin. Teatro político. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

ROSENFELD, Anatol. O Teatro Épico. São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1985.

SANTOS, Milton. O Espaço do Cidadão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

SASHA, Aleksandar Dundjerovic. É um processo coletivo ou colaborativo? Descobrimo Lepage no Brasil. Sala Preta, número 7, pp. 153-165. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v7i0p153-165>. Acesso em 17 de novembro de 2019.

SOUZA, Valdeci Moreira. Espaço Semente: o teatro comunitário como agente transformador na periferia. Dissertação de Mestrado Profissional em Arte. Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

TORRES, Carla Michele Ramos. O papel dos artistas e intelectuais do Centro de Popular de Cultura (1961-1964) na construção de uma nova sociedade. In: II Simpósio Estadual Lutas Sociais na América latina, Londrina Gepal, pp. 01-16, 2006.

TUAN, Yi-Fu. Espaço e lugar: a perspectiva da experiência. Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

O dia que durou 21 anos. Direção de Camilo Tavares. São Paulo: Pequi filmes, 2012. (120 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4ajnWz4d1P4>. Acesso em 21 de abril de 2019.

Vou contar para meus filhos. Direção de Tuca Siqueira. Recife: Garimpo audiovisual e Cabra quente filmes, 2011. (24 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-ggkDnF-l_w. Acesso em 21 de abril de 2019

Os militares da democracia: Os militares que disseram não. Direção de Silvio Tandler. Brasil: Calibran produções cinematográficas, 2014. (100 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6hD8JIHbu3w&t=424s>. Acesso em: 21 de abril de 2019

ANEXO

ALVO

Lado de fora do teatro

Atores Cantam o Hino Nacional. O narrador sobe em uma plataforma e começa a falar

Narrador – Alvo: do latim “Albus.a.um”: Brancura!

Alvo: objeto em forma de disco, de madeira ou papelão, que serve de objetivo em competições esportivas.

Alvo: branco do olho; esclerótica

Alvo: *apontando para sua pele negra* Qualquer ponto que se procura acertar com tiro.

Hoje, dia 14 de setembro de 2019, dia 1 de abril de 1964, dia 22 de abril de 1500... Aqui, na República Federativa do Brasil, na Ilha de Vera Cruz, no Espaço Semente, vamos te contar uma história. Uma que diz respeito a todos nós, cheia de sangue, luta e injustiça.

Sangue de quem? Luta pra quê?!

A justiça é cega desde que chegou aqui. Nas caravelas de Cabral, nos tanques de Castello Branco, nos camburões: os novos navios negreiros. Na expulsão dos donos originais dessa terra, na morte de pajés e na queima de suas almas: Mata Atlântica, Cerrado e Amazônia- a maior floresta tropical do mundo, reduzida à metade, envenenada. É o fogo transformando o Brasil em pasto e as pessoas em gado. Assim como a mãe Amazônia, quantas outras mães desse Brasil foram queimadas, exploradas e devastadas? Não só queriam o corpo, mas silenciaram o espírito. "As mulheres são o sexo frágil". Trouxeram a África à força. Queriam o corpo, não o espírito. Os negros foram aculturados, escravizados, amordaçados e mesmo assim ergueram as estruturas desse país. Revolucionaram e se rebelaram; hoje, cá estão, ainda lutando contra o sistema e sofrendo as consequências de uma sociedade que quer os denegrir *irônico*

Na periferia, nas prisões, nos porões, nas encruzilhadas quem é o alvo? Quem é alvo?

O nosso espetáculo começa assim...

1964 – 2016?! 2016 é você?

2016 – 64? Eu não acredito!

elas se abraçam com felicidade

1964 – Que felicidade em rever você, minha amiga.

2016 – Eu também, que surpresa... mas o que você está fazendo aqui?

1964 *sua feição fica aflita* – Eu nunca fui embora de verdade. Mas soube da sua situação, o que aconteceu?

2016 – Você não percebeu, 64? As ruas esvaziadas e em silêncio, as pessoas mais anestesiadas do que nunca? Eu não sei mais o que fazer!

1964 – Como assim?

2016 – Eu vou te mostrar. Carrego poucas coisas, mas todas pesam muito. *mostra as coisas* Eu nem sei por onde começar... Talvez isso! *pega relógio*

1964 – Um relógio? Mas é tão pequeno.

2016 – Não se engane com o tamanho dele. Ele carrega o peso de 1033 dias sombrios, 25.000 horas que retratam agonia e morte do nosso povo, 64. Ele é o espelho e a prova de que lutar pelos nossos direitos e pela nossa vida é um perigo. Marielle lutou...

1964 – E o resultado eu imagino... A morte dela, e de muitas outras, é retrato do que aconteceu comigo também.

2016 – Não só com isso você pode se identificar, minha amiga. O exílio voltou a ser arma dos autoritários, ou nos calam ou nos mandam embora.

1964 – “Brasil, ame-o ou deixe-o”.

2016 – Amor não é mais uma palavra frequente... O ódio já é declarado sem pudor e sem piedade, ostentado com orgulho assim como ostentam suas armas! *pega a bíblia* Esse livro aqui, que tanto dizem seguir e querem que todos sigam também, é usado como um instrumento de dominação, alienação e só. Hipócritas que adoram a um deus, mas fazem o contrário de seus ensinamentos! *pega a Declaração dos Direitos Humanos* O que tiver em seu caminho é esfaqueado com violência... ou com mentiras. *pega o coturno* Hoje, os porões da ditadura estão mais escancarados do que nunca, pois as execuções e as torturas acontecem à luz do dia nos morros, com os negros, com os pobres, com os viados, as sapatonas, as travestis.

1964 – Isso é um absurdo!

2016 – E ainda tem pessoas que fecham os olhos, ou pior, concordam com a barbárie. Olha o que andam dizendo na “Casa do Povo” *mostra discurso do então deputado federal Jair Bolsonaro na caixinha de som.*

1964 – Eu não sei o que dizer. Eu queria lhe ajudar, mas sei que minha ajuda não será o suficiente. Sabe, eu sofri também, na minha vez, e de lá eu trago algumas lembranças... alguns símbolos que guardei. Acho que podem ser úteis para você.

2016 – O que é?

1964 *abrindo a mala* – Não é muita coisa, e até parece ilusão dizer que isso te ajudará de alguma forma *mostra a caneta*, mas com isso, mulheres e homens documentaram as atrocidades cometidas e denunciaram esse regime sanguinário. Apesar dos pesadelos, ela permitiu que a resistência pudesse escrever seus sonhos de dias melhores.

2016 – *pega a caneta e guarda* eu só temo que não haja mais com o que sonhar.

1964 – Eu entendo *pega Manual do Guerrilheiro Urbano e livro do Boal*, mas quando me falta esperança eu sempre volto a olhar para aqueles que imaginaram um mundo melhor e mais justo e que se dispuseram a batalhar para isso. Não desanime, 2016.

2016 – Obrigada... mas por que você está me ajudando, 1964? Por que ainda está aqui depois de todo esse tempo?

1964 – Eu lhe ajudo porque, assim como eu, você levará auxílio para aqueles que ainda estão por vir. Guarde bem essas lembranças, eu estou indo embora.

2016 – Mas o que faremos quando precisarmos de você?

1964 – Me procure aqui... enquanto há tempo.

elas se afastam e quase virando as costas, 2016 pergunta:

2016 – 64, estamos condenados a lutar para sempre? Batalhar pela nossa liberdade?

1964 – Sim.

Atores e atrizes buscam por pessoas na rua. Dialogam com as pessoas achando que as conhecessem. Falam sempre ao final do diálogo que pensavam que era um parente que sumiu durante a ditadura. Ao final cantam a música abaixo.

Saudade

Letra: Carlos William

É que o tempo por maldade não passa

Mas eu sei que você vai voltar
Eu te espero até no meio da praça
Porque eu sei que você vai voltar

A ausência que só me maltrata
E preenche o seu velho lugar
Eu te espero até no meio da praça
Porque eu sei que você vai voltar

Ao final da música, um vendedor de bala que estava distante se aproxima

Cena vendedor de balinhas

Vendedor – O que foi que você falou aí? Tá achando que não ouvi? *aproximando-se*

Pois agora você vai falar bem aqui no meu ouvido. Fala aí, eu quero ri da sua piadinha também

Falou você, falou você, falou você, falou você também e o que foi? Porque cês tão calado agora?

Ah, então vocês acharam mesmo que eu ia ficar calado. Pois eu quero que todo mundo aqui saiba que eu tenho voz, CHEGA de ficar silenciado, por anos sendo humilhados, maltratados, torturados, caçados que nem bicho. Nós não somos bicho somos Deuses, Reis, Rainhas, Erês

Nós somos a força de trabalho que move esse País, eu te pergunto: O que nós recebemos por isso?

NADA ALÉM DE BALA, DOR, SOFRIMENTO E VALA. Vamo recuperar tudo aquilo que eles levaram. Nós não vamo pedir por favor. Levaram nossa terra, nossa ancestralidade nossa identidade. MÃO NA CABEÇA PORRA!!!! Nós veio ocupar o que é nosso. *começa contagem*

Olha pra mim preto olha pra mim preta, tá vendo? Olha só o poder da nossa voz quando nós abre a boca mostramos que não estamos mortos. Mortos é como eles nos querem quando batemos o pé e dizemos na cara deles “NÃO, eu NÃO vou te servir”. Nos querem levantando fuzis e não diplomas, querem assinar nosso atestado de óbito e não nossa carteira de trabalho

Mas eu vim pra dar trabalho, chega de ver o corpo preto baleado, agora vamo tomar de assalto e sair formado, ocupando a universidade que nos enxerga como objeto de estudo, mas nunca nos viu como estudantes.

Enquanto o vendedor de balinhas vai falando o coro começa a cantar

Preto e Prata

Versão modificada de música homônima de Baco Exú do blues

Quem vive e quem mata tatata tatata

Fugindo da chibata tatata tatata

Quilombos pela mata tatata tatata

Nós negros somos prata tatata tatata (3x)

As sombras vestem fardas tatata tatata

Manchando nossa raça tatata tatata

Vivendo a grande farsa tatata tatata

Nós negros somos prata tatata tatata (3x)

Nós vive pela prata tatata tatata

Nós mata pela prata tatata tatata

Protegemos a prata tatata tatata

Nós negros somos prata tatata tatata (3x)

Voz do vendedor, música do coro e contagem numérica se misturam

Vendedor – Eu tô cansado de me olharem de cima, agora eu vou olhar de igual. A vida toda me hipersexualizaram falando que meu Pau era grande, mas esqueceram de ver o tamanho do meu ódio. Não questionem meu ódio, questione quem despertou ele foi a marginalidade, o racismo, a fome, a dor, a doença, o chicote, o tronco, a senzala, o desemprego, a miséria, o esgoto, o lixo a opressão que financia as armas que disparam Balas E A BALA ACERTA AQUI OOOOOH

Quando a contagem chega a 80, ouve-se um tiro e o vendedor de balinhas cai no chão e o narrador clama por justiça aos gritos

Narrador – Até quando, meu Pai Xangô. Até quando vão continuar a matar seu povo preto!

Coro – Eles querem que eu mate e morra pelo ouro

Querem que eu mate e morra por mulheres brancas

Querem que eu mate e morra pelo meu ego

Eu não acredito no seu Deus branco

Eu acredito em Exu, eu acredito em Preto Velho

Eles querem um preto com arma pra cima

Querem que nossa pele seja a pele do crime

Olha bem pro meu olho e me diz quem domina

Eu tô cheio de ódio e você nem imagina
Eu tô cheio de ódio e você nem imagina
Virei imortal ao aceitar minha pele é prata
Vire imortal ao aceitar sua pele é prata

Uma atriz entoa um canto fúnebre, enquanto outros colocam o corpo do vendedor em um carrinho para transportá-lo em um cortejo. Ao mesmo tempo, o coro reza de forma lenta

Coro – Olorum que estais no céu
Santificai o nosso ori
Que Xangô traga seu reino
Seja feita a vossa vontade
Assim no Aiyê como no Orum
O padê nosso de cada dia nos dai hoje
Vingai nossas ofensas assim como
Não perdoamos as balas perdidas
Pelo corpo que cai em vão
Pela mão do policial
Axé!

Já do lado de dentro, o vendedor é despido de suas vestes – coroa e oxés – e o narrador o ajuda a vestir uma saia como todos os outros atores

O público é recepcionado com um samba apenas instrumental enquanto se acomoda. Um narrador conduz as pessoas e quando percebe que todas estão sentadas, ele toma a palavra

Narrador – Boa noite, senhoras e senhores! Peço que se acomodem em suas poltronas e se preparem para assistir com toda a sua atenção o que pretendemos lhes mostrar. Mas não se deixem levar pelo comodismo, não se sintam confortáveis demais: aqui qualquer forma de sono é inimiga, pois nós já temos dormido demais. E, vejam só, apenas tivemos pesadelos. O que vocês verão aqui não é nada novo, eu até diria que é repetitivo demais, mas peço a paciência de tão nobres espectadores e a disposição de partilhar conosco essas noites inconscientes e esses dias inquietos, que como os sonhos, vêm e vão, sem ordem e sem pudor!

Ao terminar de falar, o samba é agora cantado pelo coro

Coro –

Perda, inconsciência, acorrentados, sangue.

Noite repetida, dificuldade, sonhar...

Extra! Extra! Invasão do Novo Mundo: nasce o Brasil!

Inconfidência Mineira e Conjuração Baiana abrem alas para a
resistência

Império e República, duas faces da mesma moeda

Jango assume a presidência do Brasil

Marcha da Família com Deus toma as ruas contra o comunismo

O Exército dá um golpe e é declarada vaga a Presidência da República

O primeiro Ato Institucional entra em vigor

Genocídio Indígena na Amazônia

É instaurado o AI-5: Congresso Nacional fechado

Liberdade de expressão é suprimida

A desigualdade social aumenta como nunca antes

Chegaram os anos de Chumbo!

Milhares de mortos e desaparecidos pela repressão

Onde está Honestino Guimarães?

Quem matou Herzog? Quem mandou matar Marielle?

Liberdade aos presos políticos!

Abertura lenta, gradual e segura (?)

Diretas Já! Diretas Já!

Impeachment de Fernando Collor

Plano Real: uma promessa para recuperar a economia

Brasil Tri, Tetra, Pentacampeão!!!

5 milhões de brasileiros saem da pobreza extrema

DILMA, primeira presidente mulher do país sofre um golpe

O pânico moral da classe média: o panelaço foi só o começo

LULA É PRESO

O fantasma do comunismo retorna com força total

O autoritarismo espreita para dar o bote

BOLSONARO É ELEITO PRESIDENTE DO BRASIL!

A Amazônia chama por socorro!

Todos - A arte e o conhecimento são uma ameaça

Novamente o nome de Xangô é invocado e a figura do narrador se transforma na divindade e começa a dançar. Todos e todas reverenciam, depois, em roda, os atores começam a dançar e a festejar. A divindade vai embora dançando de repente, duas mulheres se destacam e começam a falar a ouvintes espalhados ao redor.

1 – Companheiras! Vocês não veem aquele corpo negro estraçalhado por balas, sem vida no chão?! Não? Esse é o preço do seu silêncio e da sua cegueira diante de uma política genocida, higienista, que quer ver preto e pobre na prisão.

2 – A cada 23 minutos, um jovem preto morre no Brasil, muitos deles mortos pela arma da mesma polícia que diz proteger a sociedade, mas na verdade é ferramenta de manutenção do sistema a serviço dos ricos e dos que nos exploram. As armas dos milicos ainda nos têm em suas miras. Estupradores, assassinos e torturadores ainda vestem fardas e dirigem viaturas. Por que estamos calados enquanto nossos corpos alimentam a máquina de matar que é o Estado?

Coro – Justiça! Justiça!

1 – Por que estamos parados enquanto nossos corpos são encarcerados em massa, abusados à luz do dia?

2 – A cada 11 minutos uma mulher é estuprada nesse país. Em 2018, foram feitas 92323 denúncias de violência contra a mulher, quantas delas tiveram seus agressores punidos? Além de toda a violência cotidiana, morremos só por sermos mulheres, e as negras são 61% das vítimas de feminicídio em um país racista e sexista.

1 – Um país que prende mulheres e LGBTQs em estereótipos e os mata se eles tentarem sair. O Brasil é o país que mais mata transexuais e travestis no mundo, mas é o mesmo que mais pesquisa e consome pornografia com esses corpos, o mesmo que condena prostituta e pega por seus serviços. Mas por quê? Essa não era pátria defensora da moral e dos bons costumes? A pátria da família tradicional... ah é, pai, mãe, filhos e amante!

Coro – *irônico* Família tradicional?!?!

2 – Amém! Parece que voltamos a 64, a defesa da família era só mais uma mentira, uma máscara pra esconder a pior face dessa ditadura repressiva, assim como a “ameaça comunista”.

1 – Os mitos sempre foram usados pra caçar e suprimir as liberdades democráticas. O pensamento crítico é um dos inimigos do Estado, que persegue estudantes e

professores e sucateia a ciência das Universidades, pois temem a produção do conhecimento.

Coro – Liberdade às Universidades! Liberdade de cátedra! Educação Pública e livre.

1 – Como cães eles nos caçam e nos abatem. Mas nada, nada vai mudar enquanto tratarmos torturador como herói e professor como terrorista.

2 – Enquanto aquele que se diz presidente lambe a bota de uma política estadunidense que financiou a ditadura que dura até os dias atuais. Ditadura essa que persegue, mata e estupra aqueles que se colocam a favor das lutas sociais. Você não vê que estamos em meio ao fascismo gritante, e o que temos feito pra mudar esse cenário cruel?

1 – O silêncio é o pior tipo de morte que existe, pois ele nos leva a consentirmos com a nossa própria destruição. Escutem a voz das periferias que clama por justiça

Justiça por Brumadinho

Justiça por Mariana

Justiça por Marielle

Justiça por mestre Moa

Justiça por Amarildo

Justiça por Mateusa

Justiça Por Ágatha

Justiça por Paraisópolis

Todos – Abaixo a ditadura (5x)

A cena se repete, só que dessa vez o coro está apático à fala das duas mulheres, concentrados apenas nas telas de seus celulares. Conforme elas vão falando, há tiros e os atores vão caindo um por um.

Depois que todos caem, reproduz a fala do deputado Jair Bolsonaro na votação do impeachment da então presidente Dilma Rousseff em 2016. O coro masculino levanta de cabeça baixa e se dispersa

Cena Mulheres

Silêncio. As portas dos banheiros se abrem e surgem duas figuras mascaradas de lá de dentro

Nazaré: – Qual teu nome, companheira?

Baianinha: – Baianinha, e o seu qual é?

Nazaré: – O meu nome é Nazaré.

Baianinha: – Eu fui presa em 1968 durante a ditadura militar.

Nazaré: – Eu também, em 1969, presa e torturada.

Baianinha: – Muitos deles vinham assistir para aprender a torturar. Então quando eles vieram para perto de mim eu já sabia o que iria acontecer.

Nazaré: – A primeira coisa que eles fizeram foi arrancar toda a minha roupa e me jogar no chão molhado.

Baianinha: – E lá estava eu, no meio daqueles homens alucinados que babavam em cima de mim, eu estava tão sozinha.

Nazaré: – Me colocaram na cadeira do dragão e fui submetida à tortura científica. A sensação de asfixia que aquilo produzia, calor, frio, era indescritível! Da cadeira saíam uns fios que subiam pelas pernas e eram amarrados aos seios.

Baianinha: – São lembranças muito fortes na minha cabeça. Foi tudo tão rápido e quando percebi já estavam em cima de mim.

Nazaré: – Não cheguei ao fim da minha amamentação, assim o leite escorria pelo meu corpo, o que constrangia alguns torturadores e estimulava outros. Um deles quando me via esfregava as mãos...

Baianinha: – Eu não esqueço a cara dos estupradores, lembro de cada detalhe. Eles me davam choques na vagina e diziam que eu iria parir eletricidade

Os dois torturadores saem

Nazaré: – Quando chegavam perto de mim, e sentiam aquele cheiro de suor, de sangue, que eu não podia lavar, eles diziam que atrapalhavam o desejo deles. Aí me batiam também porque era fedida.

Baianinha: – Eu senti tanta raiva do meu corpo pequeno que não conseguia me proteger, dos meus braços e minhas pernas que não conseguiam me defender dos tapas, murros, pontapés. E aquilo me sufocava igual aquele cheiro me sufocava, aquele cheiro de rato no esgoto, de sangue muito sangue, cheiro de homem e da água parada onde apodrecem os corpos despedaçados dos nossos companheiros.

Nazaré: - O verdadeiro medo é o que se sente quando a sessão de tortura termina e você sabe que vai começar outra cedo ou quando não começa nada, mas você está esperando lá, paralisada pela sensação, talvez a mais terrível que se pode sentir.

Baianinha: – Aí eles me amarravam em um banco, e toda vez que me amarravam nesse banco era depois da violação cruel e desumana que praticavam contra mim,

então eu estava ali, nua, lavada de saliva e de suor que não eram meus, levando muita porrada choques na vagina, ânus, ouvidos, nariz, boca e olhos.

Nazaré: – Nesse momento o que mais dói é a humilhação de estar lá, uivando de dor com o corpo empapado de merda, pulando sem que sua vontade possa impedir. O objetivo da tortura é esse, te invalidar como pessoa e você se sinta um montão de carne, osso, merda, dor e medo.

Baianinha: – Eu tive que ser muito forte para conseguir suportar. 1 min, 5 min. Felizmente eu consegui, mas uma coisa que eu não consigo é tirar a expressão de um deles da minha cabeça, eu estava desfalecida e ele me olhava como quem quisesse mais.

Nazaré: – Se tem uma coisa que os torturadores têm razão é quando eles dizem que marca de tortura não passa...

Baianinha: – Não passa. Eles jogavam água no meu ouvido e riam de mim porque eu não escutava.

Nazaré: – Não passa. Eu não tive nenhuma informação do meu filho até o final daquele ano.

Baianinha: – Mas eles tinham ódio de mim, porque diziam que eu era macho de aguentar. Eu os enfrentava com uma certa tranquilidade no olhar, e dizia que eles eram seres anormais, que faziam parte de uma engrenagem podre, do mal. E eu me sentia mais fortalecida com isso.

Juntas: Mas eu lhes digo uma coisa: eles podem matar uma, duas, dez, cinquenta, cem ou 1000 margaridas, mas eles não conseguirão deter a chegada da primavera!
Nesse momento, as duas mulheres descem lentamente das arquibancadas e caem no chão sem força. Eles tentam se levantar enquanto cantam uma música baixinho.

Coro 1 – Quem é o Estado?

Coro 2 – Você é o Estado?

Coro 3 – Quem o Estado tortura?

Coro 4 – Quem sustenta o Estado?

Narrador se levanta e se dirige à plateia, enquanto o coro murmura as perguntas anteriores:

Narrador – Alguém aqui seria capaz de tentar apagar a marca da tortura nesses corpos?

Enquanto as duas mulheres saem de cena, a luz apaga lentamente.

Narrador: Luz geral sobe aos poucos. Em cena, atores e atrizes. *Pausa. Atores e*

atrizes se posicionam. Em números absolutos, o Brasil é o país mais violento do mundo, superando as nações dilaceradas por conflitos civis e pelo terrorismo. Aqui, porém, não se tem inimigos declarados e nem se marcha mais com tanques pelas ruas como já aconteceu durante a ditadura militar, mas sim se operam carnificinas unilaterais contra bem sabemos quem: os marginalizados e vulneráveis. Vocês estão em uma festa, ou uma boate, ou um lugar qualquer de diversão. Ação: vocês estão dançando. *Todos dançam lentamente enquanto o narrador fala*

Atualmente, o Brasil lidera também os rankings internacionais de violência contra as pessoas LGBTs, em especial transexuais, que quanto mais discordantes desse ordenamento social e dessa moral nada mais que hipócrita, mais são perseguidas, violentadas e segregadas. Hoje, ou em 64, quantos corpos afeminados, travestidos foram sacrificados nas ruas, nas casas ou nas delegacias?

Enquanto todos dançam, a Travesti e um homem se destacam e, trocando olhares, aproximam-se um do outro com interesse. Eles dançam e se seduzem. Em um dado momento, o homem descobre que a travesti não é a mulher que espera e a ataca violentamente até matá-la

Homem – Viado no Brasil tem é que morrer mesmo!

O homem coloca o corpo morto da Travesti em um carrinho de mão e sai. A cena parece se repetir. O narrador volta a sua posição em um texto invertido.

Narrador: Luz geral sobe aos poucos. Em cena, atores e atrizes. *Pausa. Atores e atrizes se posicionam.* Em números absolutos, o Brasil é o país mais violento do mundo, superando as nações dilaceradas por conflitos civis e pelo terrorismo. Aqui, porém, não se tem inimigos declarados e nem se marcha mais com tanques pelas ruas como já aconteceu durante a ditadura militar, mas sim se operam carnificinas unilaterais contra bem sabemos quem: os marginalizados e heterossexuais. Vocês estão em uma festa, ou uma boate, ou um lugar qualquer de diversão. Vocês estão dançando. *Todos dançam lentamente enquanto o narrador fala*

Atualmente, o Brasil lidera também os rankings internacionais de violência contra as pessoas heteronormativas em especial os homens cis machos, que quanto mais discordantes desse ordenamento social e dessa moral nada mais que gayzista, mais são perseguidos, violentados e segregados. Hoje, ou em 64, quantos corpos musculosos, másculos foram sacrificados nas ruas, nas casas ou nas delegacias?

A travesti mata o homem hétero e coloca seu corpo no carrinho de mão.

Travesti – Hétero no Brasil tem é que morrer mesmo.

O palco fica tomado pelo silêncio por alguns segundos, até que um narrador se destaca, com uma postura bastante séria.

Narrador – Chegamos a um momento crucial do nosso espetáculo, pois diante de tudo que falamos aqui, não admitimos que vocês, o nosso público, sejam mantidos calados. Esse espetáculo não pode continuar caso ninguém se pronuncie. Então, eu pergunto para vocês: qual é a sua visão sobre os acontecimentos representados nesse palco e sobre tudo que vem ocorrendo desde a ditadura militar? **Pausa** O microfone está aberto.

Mesmo se alguém do público se manifestar, um dos atores toma a palavra e diz ser contra tudo que está sendo dito no espetáculo.

Ator – Bem, já que ninguém falou, eu vou falar! Olha, eu participo do processo de montagem desse espetáculo há quase dois anos, venho todo ensaio, me dedico, mas eu tenho que dizer que eu não concordo em nada do que eles falaram aqui. Estudei e pesquisei junto com eles, mas pra mim nada disso é verdade. Pra mim não foi uma ditadura, não, eu conversei com meu professor de história e ele disse que foi uma revolução contra o socialismo. E esse papo de racismo de machismo pra mim é tudo mimimi. Eu sou só um ator profissional. Votei 17.

Diante da declaração desse ator, o resto do elenco fica agitado e perplexo. Alguns se pronunciam do lugar onde estão.

1 – Tá vendo? Se hoje a situação está do jeito que está é por culpa do governo irresponsável do PT!

2 – Como assim companheiro. PIB crescendo 4% ao ano, saímos do mapa da fome, fomos de 12^a para 08^a economia mundial e você vem me dizer que o governo foi irresponsável?

1 – E a aliança com o PMDB? Eles colocaram no poder as mesmas pessoas que mais tarde puxariam o tapete do governo, onde estava o PT quando o povo clamava por reforma agrária? Estava fazendo aliança com o Grande Capital estrangeiro. Seu partido estava em todo lugar menos na base.

3 – Eu que o diga, nesse país ninguém liga pra luta sindical. Vocês só lembram que nós existimos em época de campanha, a Câmara tentando aprovar uma reforma injusta que fere os direitos dos trabalhadores e a esquerda tá aonde? Esse país precisa de uma reforma política urgente e ninguém faz absolutamente nada.

2 – Nós que lutamos pela terra sabemos bem o peso que essa separação tem. Todos nós do MST estamos na labuta na trincheira, levando bala, gás de pimenta e

bala de borracha na cara e aonde estão aqueles que se dizem nossos aliados? Estão enfurnados em gabinetes tomando xicaras de café e negociando com o diabo. Quando foi que vocês ficaram com medo de lutar pelas demandas do povo?

4 – Já deu. A política desse governo é o medo, a desinformação e a violência. Será que vocês ainda não compreenderam isso. Nós da esquerda sempre estivemos separados e só nos unimos por conveniência e isso não é de hoje olhem como fizemos em 64 nos dividimos em vez de nos unirmos, tomem, por exemplo, o que fizemos na última eleição que ao invés de lançarmos apenas uma candidatura lançamos 03 e dividimos ainda mais nosso eleitorado. Resultado: perdemos pra um projeto de governo fascista que comprou a mídia e a igreja. O movimento estudantil está sendo perseguido, professores sendo silenciados e ameaçados estamos em um momento onde a única opção que temos é pegar em armas e lutar contra essa repressão e tenho dito que o nosso erro é não se unir enquanto eles estão unidos contra nós. Agora é a hora de mostrarmos nossa força e virar o jogo de uma forma que eles sintam medo da gente.

1 – A companheira sugere uma barganha?

4 – Sim!!!

2 – Do que, ou melhor, de quem estamos falando?

4 – Alguém que participa ativamente dessa política contra as minorias, alguém por quem o governo tem uma grande idolatria...

3 – Quem seria?

5 – Por um acaso existe moeda de trocar melhor do que o embaixador dos Estados Unidos?

De repente, batem na porta do teatro com força. Os atores em cena param estranhando a situação e olhando para a porta. O ator mais perto abre a porta do teatro, mesmo que confuso.

Ator – Boa noite... O que deseja?

Mãe – Estou procurando meus filhos. Me disseram que eles podiam estar aqui. Eu posso procurar aqui dentro?

Mãe entra no teatro, procurando pelos filhos que não estão lá. Lentamente ela vai arrumando as coisas para o seu jantar

Mãe – Entrei no seu quarto, a porta estava aberta, fechei as janelas: parece que vai chover. Mais cedo benzi sua cama, tá tudo do jeito que você gosta! A mesa está posta, preparei seu prato preferido pro jantar, porque eu sei que você vai voltar. O

café está feito, tem bolo também! Essa noite, sonhei com seus pezinhos nervosos no meu ventre, mal nasceu e já queria caminhar! No seio do meu abraço o mundo era todo seu, que saudade de te amamentar! Bebeu água hoje? Não espera a boca ficar seca.

Conforme ela arruma a sua mesa, os atores se deitam em volta dela, nus, como se estivessem mortos.

De pé, na frente do portão de casa eu espero a campainha tocar, é que o tempo por maldade não passa, mas eu sei que você ainda vai voltar. Sua chave você não levou, esqueceu de colocar na mochila e ficou largada na escrivaninha que eu limpei... Eu limpei pra você! Eu não sei porque a demora, não sei. Para de brincadeira, para logo e volta. Eu falei pra você não se meter com política, falei pra você não se envolver naquela assembleia... Eu lembro exatamente do dia, 19 de abril de 1972. Tá muito difícil, ando aflita... Hospital, IML, delegacia: fiquei firme, não chorei. Te procuro em todos os lugares. Volta!

Música: Roda Viva

Letra: Chico Buarque

Quanto Vale?

Letra: Carlos William

Conforme se falam os nomes das pessoas desaparecidas e torturadas, os atores se levantam e vestem roupas comuns.

Primeira parte:

Na rua, no trabalho, no lar
Só há corpos e defuntos no fim
Pela bala, pela dor, pela chacina
E quem se foi não retornará
para os pais, os irmãos e as mães
E a saudade que clama e que berra?
Mas e a vida – quanto vale?

Segunda parte:

Alberto Augusto Júnior

Américo Raymundo de Abreu
– É ela, é ele e sou eu...

Bartolomeu José Gomes

Bernardelli Zanetti de Brito
– E quem se pode ouvir os gritos!

Carlos Alberto da Silva

Cleonice C. Ribeiro
– Mas quem será que morreu primeiro...

Dalila Cenira da Costa

Diva Ribeiro Lima
– pela bala, pela dor, pela chacina (coro)

Eduardo Celestino da Silva

Elizabeth de Moura Vieira
– na cela, na rua e na viela? (2x)

Fábio Geraldo Flores

Fernanda de Almeida Sá
– E quem se foi - não retornará! (2x)

Gabriel Prado Mendes

Graça Maria Avelar Martins
– Só há corpos e defuntos no fim (2x)

Helena Mota Quintela

Humberto Vellame Miranda
– desaparecidos todos na lama!

Ina de Souza Medeiros

Ivanir de Souza Bastos
– desaparecidos todos no mato!

Joana D'arc Ferreira
E o pobre José de Jesus
– que agonizou em plena luz.

Lúcia Maurício Alverga

Luiz Antônio Sansão
– E a alguns palmos desse chão...

Manoel Dias Nascimento

Maria Mendes Barbosa

– são lançados sem pena à cova

Nestor Pereira da Mara

Ney Francisco do Vale

– Mas e a vida - quanto vale?

Terceira parte:

Olga D. Pimentel

Oswaldo Roberto Guimarães

Pedro Batalha da Silva

Pedro da Silva Guerra

Renato C. Tapajós

Rosa Maria Fonseca

Samuel Aarão Reis

Sônia Regina Ramos

Tarcísio Leitão de Carvalho

Tibério C. Q. Portella

Valdenor Moreira Cardoso

Vladimir S. do Amarante

Waldir José Quadros

Wladimir V. Pomar

Yolanda Salles Catão

Zoraide Gomes de Oliveira

Refrão

para os pais, os irmãos e as mães?

E a saudade que clama e que berra?!

E a boca que de dor fica seca?

Mas e a vida, quanto vale?

Coro (meninos fazem eco)

E todas as pessoas que amamos

que na periferia e na favela

morrem mesmo sendo inocentes?!

Na rua, no trabalho ou no lar,

a revolucionária guerrilheira

ou o inocente assalariado
todos sofrem da morte e da tortura,
do desaparecimento e da queimadura,
do choque e do assassinato,
do fuzilamento ou do exílio,
pois neste solo não só morre o filho
como sofre também a mãe gentil.

Todos – PÁTRIA ARMADA BRASIL!

Entoa-se novamente um canto ao Orixá Xangô. Saindo do teatro, queima-se a bandeira estadunidense que foi apresentada no começo.

FIM.