UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

PAULA MARIA GARULO Y KLEIN

CIA. SÃO JORGE DE VARIEDADES

AS BASTIANAS

SÃO PAULO

2010

PAULA KLEIN

CIA. SÃO JORGE DE VARIEDADES

AS BASTIANAS

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes, área de concentração Pedagogia do Teatro, linha de pesquisa Teatro e Educação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como um dos pré-requisitos para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, sob orientação do Professor Doutor Flávio Desgranges.

SÃO PAULO

2010

PAULA KLEIN

CIA. SÃO JORGE DE VARIEDADES
AS BASTIANAS

Dissertação apresentada como exigência parcial
para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, na
área de concentração de Pedagogia do Teatro, à
comissão julgadora da Universidade de São Paulo.

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor:_____

Instituição:_____ Assinatura:_____

Professor Doutor:_____

Instituição:_____ Assinatura:_____

Professor Doutor:_____

Instituição:_____ Assinatura:_____

A todos os artistas que contam diariamente
e aos que um dia já ajudaram a contar a história
da gloriosa Cia. São Jorge de Variedades.

AGRADECIMENTOS

A Cia. São Jorge de Variedades.

Ao meu orientador Flávio Desgranges pelo incentivo, confiança e amizade.

A CAPES pelo suporte material.

Ao PAE pela oportunidade de acompanhar o trabalho docente na graduação.

A Maria Lúcia Pupo e Iná Camargo Costa por iluminarem os caminhos.

Ao Antonio Pereira Filho por me ajudar a dar os primeiros passos acadêmicos.

A D. Maria José, Cristiano e Djalma, Lucindo, Cida, Dolores, Marias Aparecidas, Josés, Tetê, Tereza, Terezinha, Rogério, Ruth, Márcia, Vinícius, Carol, Sara, Elisabeth, Raquel, Wellinson, Jorge, Camila, Guilherme, Roque, Robson, Juliane, Luiz Carlos, Jaime, Moacir, Rocha, Belinha, Daniela, Geraldo, Paloma, Sílvia, Viviane, Davi, Rosa, Jonas, Fernando Vítor, Alice, Itaiuna Ladines, Jane, Lúcia, Iraci, Cris, Alessandra, Domingas, Natalina, Trajano, Ariomar, Lena, família Santos, Ferrugem, Fuleragem, Carioca, e a todos os outros moradores e parceiros de trabalho dos albergues Canindé e Boracéia.

A Lucelena Gonçalves Veloso, ao Alexandre Krug, a Veronica Veloso, ao Luiz Koan, a Nilva e toda família Garulo/Klein, meus anjos guardiões na reta final.

Em especial ao Rodrigo Ramos pela eterna parceria e apoio incondicional, e a Avani Ramos, sem ela eu não teria conseguido.

RESUMO

Este trabalho busca relatar e analisar as relações entre ensino, aprendizagem e expressão da linguagem teatral vivenciadas pelos sujeitos envolvidos no processo de montagem e apresentação do espetáculo *As Bastianas*, realizada pela Cia. São Jorge de Variedades em convívio com os usuários dos Albergues Municipais *Projeto.Oficina.Boracéia* e *Canindé - Núcleo de Cidadania*, durante o período de 2002 a 2004. A partir da documentação fotográfica, vídeográfica e escrita disponível, esta pesquisadora pôde narrar toda trajetória do espetáculo teatral desde as primeiras garatujas sobre o texto de Gero Camilo ainda no Teatro de Arena Eugenio Kusnet, até sua estréia e temporada no Canindé e no Projeto.Boracéia.

PALAVRAS-CHAVE: Cia. São Jorge de Variedades; *As Bastianas*; processo aberto de montagem; espaço não convencional; espectador como parceiro; teatro de grupo.

ABSTRACT

This work aims at reporting and analyzing the relationships between teaching, learning and expression in theatrical language experienced by individuals involved in the process of creating and presenting the play “As Bastianas”, which was developed by the theater group Cia. São Jorge de Variedades in two different municipal homeless shelters in São Paulo from 2002 to 2004, in daily acquaintance with its inhabitants. From the available written, photographic and videographic documentation the author relates the trajectory of the play, since the first raw sketches from the text by Gero Camilo, when the group was still based in the famous and tiny Teatro de Arena Eugenio Kusnet, until its premiere and season in both shelters.

KEYWORDS : Cia. São Jorge de Variedades; “As Bastianas”; open creation process; non-conventional space; spectator as a partner; group oriented theater work.

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO.....	3
II. UM POUCO DESSA TRAJETÓRIA	5
II.1 PEDRO O CRU	6
II.2 UM CREDOR DA FAZENDA NACIONAL	7
II.3 BIEDERMANN E OS INCENDIÁRIOS.....	12
III. AS BASTIANAS	16
III. 1. BASTIANAS DE GERO CAMILO.....	17
III. 2. MITOLOGIA DOS ORIXÁS.....	21
III. 3. PRIMEIROS EXPERIMENTOS	25
IV. PROJETO.OFICINA.BORACÉA	28
V. PROJETO BORACÉA	32
V. 1. INÍCIO DA PESQUISA NO BORACÉA.....	35
VI. O ALBERGUE DO CANINDÉ	41
VI. 1. O IMPACTO NOS ARTISTAS	46
VI. 2. A MÚSICA.....	50
VI. 3. RECONHECENDO O AMBIENTE DE TRABALHO	54
VI. 4. O INÍCIO DO ANO DE 2003.....	57
VII. A EXPERIÊNCIA.....	65
VII. 1. SISTEMATIZAÇÃO DO PROCESSO DE MONTAGEM	66
VII. 2. UMA CRISE	73

VII. 3. UMA SEMANA DE ENSAIO	76
VII. 4. DINÂMICA DE TROCA	83
VII. 5. AÇÕES PROPOSTAS	92
VII. 6. TREINAMENTO DOS ARTISTAS	94
VIII. TEMPORADA ABERTA DO ESPETÁCULO	98
VIII. 1. PREPARAÇÃO PARA A ESTREIA	98
VIII. 2. EFEITOS DA TEMPORADA	104
IX. PROJETO BORACÉA-TABAJARA	114
IX. 1. UM BALANÇO DO PROCESSO	114
IX. 2. O PROJETO BORACÉA/TABAJARA	119
X. CONCLUSÃO	122
BIBLIOGRAFIA	125
ANEXOS.....	127

I. INTRODUÇÃO

Lembro como se fosse hoje da primeira vez que assisti um ensaio da Cia. São Jorge de Variedades. Eu acabara de entrar pela segunda vez na Universidade de São Paulo, depois de um tortuoso caminho que passou pela FFLCH e pela PUC¹. Era o ano de 1999, eu já era atriz profissional, e estava em cartaz no Teatro de Arena Eugenio Kusnet com “Perdoa-me Por Me Traíres”². Havia formado um pequeno grupo, no departamento de Artes Cênicas, para montar outra peça do Nelson Rodrigues, quando entrei numa daquelas iluminadas e espaçosas salas de ensaio do CAC³.

O que assisti naquela manhã ainda me enche os olhos de lágrimas. Quatro atores improvisavam uma cena do autor Qorpo Santo, os personagens se multiplicavam, a ação ocorria com uma velocidade que não dava tempo para pensar. Um credor da fazenda nacional entrava em uma loja para comprar um chapéu, e sofria tanta violência; moral, física, espiritual, que perturbava quem estava observando o ensaio. Ao final, o homem é morto pelo dono do estabelecimento. Como aquilo aconteceu, nem percebi. A atmosfera era de sonho, de vertigem. Senti-me completamente envolvida, meu corpo estava crispado, fazia anos que não via algo tão genuinamente teatral e, contudo, só havia quatro intérpretes e uma cadeira naquele recinto.

¹ FFLCH - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
PUC – Pontifícia Universidade Católica.

² Montagem da peça de Nelson Rodrigues realizada com o grupo Círculo de Comediantes.

³ CAC – Departamento de Artes Cênicas da USP.

Fiquei arrebatada, ao longo do ensaio muitas idéias me vinham na mente, principalmente músicas, filmes e trechos de textos, eu percebi que podia colaborar com o processo. Pedi para entrar. A Cia. São Jorge fechou-se para fazer uma pequena reunião. Do lado de fora eu esperava no gramado, meu coração batia forte, mas não por medo de não ser aceita, e sim, por causa da torrente de imagens que me vinham para o espetáculo. A porta se abriu, todos me olhavam, ninguém me conhecia, ao mesmo tempo, eu também não conhecia nenhum deles, entrei e estamos juntos até hoje.

II. UM POUCO DESSA TRAJETÓRIA

A Cia. São Jorge de Variedades caracteriza-se por ser um grupo de teatro de pesquisa composto essencialmente por atores. O departamento de Artes Cênicas (CAC) e a Escola de Arte Dramática (EAD) da Universidade de São Paulo (USP) fomentaram e assistiram ao nascimento da Cia. São Jorge de Variedades - artistas oriundos dessas escolas participaram da primeira formação e foram os fundadores do grupo em 1998.

Nesse primeiro momento fazia parte do grupo os atores: Luís Mármora, Maria Gomes, Patrícia Soares, Lina Agifu, Andréia Pitta, Marcelo Dias e Patrícia Gifford. Na direção estava Georgette Fadel e, Fernando Sato, desenhou o cartaz da peça e o logotipo da cia. Juntos montaram a primeira versão do espetáculo *Pedro O Cru*, ainda na USP, e quase no final da última temporada Georgette, Patrícia Gifford e Marcelo nomearam o grupo de Cia. São Jorge de Variedades. 'São Jorge' porque os três eram corinthianos, e 'de Variedades', pelo desejo de formar um núcleo artístico que não fosse só voltado para as artes cênicas.

No ambiente universitário, no qual a pressão da lógica do mercado ainda não está presente, foi possível ao grupo realizar com toda liberdade de experimentação duas das suas cinco montagens. É importante contar um pouquinho dessa história para entendermos a trajetória artística que culminou em *As Bastianas*.

II.1 PEDRO O CRU

Realizada em 1998 e posteriormente remontada em 2005, a primeira peça da Cia. São Jorge de Variedades é *Pedro o Cru*. De Antonio Patrício autor português do início do século XX, a obra é uma reflexão sobre poder, amor, morte, posse, apego e domínio.

Pedro e Inês de Castro se amam. Ela é assassinada por motivos políticos. Pedro vingava-se arrancando e mordendo o coração dos assassinos. Vai até o convento onde ela está enterrada há sete anos, retira o cadáver esburgado e coroa Inês rainha de Portugal. Para concluir, obriga o povo a um pavoroso beija-mão.

Na montagem original, o grupo mostra sua reflexão através do enxerto de textos variados ao longo da narrativa. Havia nesse momento mais 'juvenil' uma preocupação maior com o tema da posse e do amor, sentia-se uma espécie de pena comovente do rei Pedro. Em 2005, após inúmeras discussões entre os integrantes da cia. pelo sentido que havia em remontar essa peça, o amor e a posse mantiveram-se na berlinda. Contudo, questões políticas referentes ao poder e a nossa colonização portuguesa ganharam mais peso, o humor da peça ficou torpe e o rei Pedro mais manipulador e sanguinário do que patético.

O espetáculo tem limpeza de luz, marcações precisas e é feito em palco italiano. Utiliza-se de recursos épicos como o ator/narrador que em vários momentos resalta fatos ou dá sua opinião sobre a história e os personagens. Existe uma cuidadosa ambientação sonora feita ao vivo, característica da São Jorge.

E em *Pedro o cru*, ou seja, desde sempre, já acontece o rompimento da quarta parede. Na primeira versão a platéia é invadida pelo Bobo, na segunda versão, pós-*Bastianas*, os espectadores são convidados a seguir no cortejo real e participarem do beija-mão assumindo o papel de povo português sujeitado pelo monarca tirano.

Ao nos debruçarmos sobre a primeira versão desse espetáculo é possível rastrear duas sementinhas que germinaram com muito vigor nos trabalhos seguintes. São elas: a utilização dos recursos épicos que serão explorados ao máximo em *Biedermann e os Incendiários*, e a característica musical do grupo que vai se aprofundando e melhorando tecnicamente. Para exemplificar, em 1998 havia alguns apitos, um bumbo, um xequerê (uma espécie de chocalho) e sons feitos pelos atores. Em 2005 havia uma pequena bandinha com duas sanfonas, surdo, pandeiro, violão, apitos, duas flautas transversais, clarinete, caixa do divino, tarol, trompete, discotecagem e vozes afinadas.

A famosa quarta parede seria banida nos espetáculos vindouros, a exploração do espaço cênico ampliada e um desejo irresistível de aproximação com o público se intensificaria.

II.2 UM CREDOR DA FAZENDA NACIONAL

Um Credor da Fazenda Nacional de Qorpo Santo estreou em 1999 e foi o espetáculo que lançou o grupo no cenário nacional divulgando o nome Cia. São Jorge de Variedades. O elenco mudara um pouco depois de *Pedro O Cru*. Éramos

agora cinco atores em cena: Patrícia Gifford, Alexandre Krug, Ana Petta (também chamada de Tininha), Cátia Pires e Paula Klein. Da montagem anterior só se manteve a Patrícia Gifford e Georgette Fadel.

Dos cinco atores, quatro se revezavam para desempenhar os papéis de ‘personagens-cometa’, característicos do autor, e uma atriz fazia o papel título do credor José Joaquim de Campos Leão. Esse pobre, durante a peça sofre inúmeras violências enquanto tenta, em vão, receber um dinheiro que está perdido e/ou preso em alguma gaveta ou corredor da burocracia estatal.

Flávio Aguilár em seu livro “Homens Precários”⁴, foi quem nomeou de ‘personagens-cometa’ as figuras dramáticas apresentadas por Qorpo Santo. São papéis que às vezes tem apenas uma fala, e nunca mais aparecem na peça, ou fazem aparições esporádicas, como se fossem rápidos cometas, que aparecem no céu e somem, para reaparecerem mais adiante outra vez.

Vale registrar que o espetáculo tornou-se referência para o público, tanto pela experimentação cênica quanto pela piada trágica do tema. Conhecidos comentavam conosco: __Nossa, passei um dia de Credor no DETRAN ontem. Ou: __Fiquei igual ao Credor, quatro horas numa fila na repartição tentando tirar o CRM. Ainda: __Pensei na minha mãe o tempo todo enquanto assistia à peça, pois o tesouro até hoje não pagou sua indenização.

Esses comentários vindos da platéia não são por acaso. Comicamente trágica e itinerante, a peça criada para espaços alternativos se desenrolava nos corredores do Teatro Laboratório na USP e tinha a intenção de colocar o espectador em relação de igualdade com o protagonista. O público é convidado a vagar junto com o credor

⁴ Aguilár, Flávio. *Homens Precários*. Porto Alegre, A Nação, 1975.

José Joaquim pelos intermináveis corredores da burocracia e deparar-se com cenas insólitas e, ao mesmo tempo, reconhecíveis.

Nesse espetáculo, a *platéia assume um personagem coletivamente*, já que todos são credores. A continuação e refinamento dessa experimentação com o público será radicalizada em *As Bastianas*, como veremos adiante.

O espaço cênico contribui muito para o clima de despotismo que a burocracia da fazenda nacional exerce sobre o personagem título. Os corredores e os cantos do interior do Teatro Laboratório foram meticulosamente pesquisados e escolhidos de modo a causar sensações físicas de confinamento e imensidão. Estudamos para isso “A Poética do Espaço” de Gaston Bachelard e afirmações como:

A imagem poética não é o eco de um passado. É antes o inverso: com a explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa de ecos e já não vemos em que profundezas esses ecos vão repercutir e morrer. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio.⁵

A imaginação aumenta os valores da realidade.⁶

Influenciaram muito a concepção do espetáculo, dando liberdade onírica para pesquisa espacial em *Um Credor...* O dinamismo próprio presente na imagem poética traduziu-se em cenas em que não havia falas, apenas música ao vivo. E a realidade em *Um Credor...* é a realidade poética, muitas vezes onírica.

É a primeira obra da São Jorge que utiliza espaços abertos e fechados. Ela inicia na porta do teatro com uma cena bem violenta: meninos de rua brigam, a garota grávida tem sua barriga chutada. No mesmo momento, como num olhar cinematográfico, vemos ao longe a figura do Credor caminhando humildemente,

⁵ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Martins Fontes, São Paulo, 1993, p.2.

⁶ Idem. *Ibbdem*, p.23.

quase alheio ao ocorrido, vindo na direção da plateia que passa um tempo sem saber se aquilo foi ‘vida’ ou ‘teatro’.

Neste período aconteceu no Paço das Artes, na USP, uma exposição magnífica com Artur Bispo do Rosário, Hélio Oiticica e Lígia Clark, entre outros. A São Jorge inspirou-se muito nesses artistas para fazer uma leitura própria da obra do Qorpo Santo. A instalação de Oiticica era uma mesa de bilhar e os “Bichos” que o público podia manusear de Lígia Clark, nos deram a certeza de que nosso espetáculo tinha que ir por esse caminho: a plateia precisava, como na exposição, fazer parte ativa da nossa obra.

Tudo em *Um Credor...* é precário, mequetrefe; o cenário é feito de caixas de frutas do CEASA, varas de bambu e um grampeador. O figurino é composto de roupas velhas, remendadas com pedaços de outras, o elenco apropriou-se de uma forma tosca da obra de Artur Bispo do Rosário para compor sua própria vestimenta, assim como Bispo fez no manicômio.

A interpretação é precisa, com figuras desenhadas por características físicas bem assinaladas. As cenas bem marcadas e com ritmo forte causam impacto, contudo, os personagens são quase garatujas que aparecem uma vez e somem para não voltarem mais.

A música também foi explorada na linguagem da precariedade; é executada com voz, um pandeirinho, triângulo, um violão e um tantã que quase nunca são usados juntos. Os ritmos tradicionais adotados do samba, à milonga, somados às interferências sonoras que pontuam toda peça, como a voz da Rádio da Fazenda Nacional e os constantes hinos—patrióticos ou esportivos, mas ufanistas sempre—marcam a dissonância do personagem central e o absurdo em que está imerso. A teatralidade irrompe quase sempre desse contraste.

Tudo isso cria uma ambientação de desamparo material, desolação, desespero e solidão da alma. Ao final, José Joaquim abre o paletó e assina seu nome no bendito requerimento com sangue tirado de seu coração. Depois disso, segue os meninos de rua, para onde vai não sabemos... Os atores não voltam para receberem os aplausos.

Ao se desvincular da universidade, após viajar quase todo o Brasil com *Um Credor da Fazenda Nacional*, e firmar-se no panorama do teatro paulistano como um jovem grupo de pesquisa, em 2001, a Cia. São Jorge de Variedades juntamente com o **Núcleo Bartolomeu de Depoimentos**, a **Cia. Bonecos Urbanos** e o **Grupo Teatral Isla Madrasta** ocuparam durante um ano e meio o Teatro de Arena Eugênio Kusnet com o projeto **Harmonia na Diversidade**.

Foi um período de intensa troca de linguagens, uma vez que cada grupo seguia orientações estéticas muito diferentes. Ocorreram eventos, temporadas, debates, saraus, compartilhamento de procedimentos artísticos e estreias que geraram uma profunda reflexão sobre a diversidade e um importante movimento cultural para a cidade de São Paulo, tudo feito coletivamente. A cidade e os artistas de teatro reuniam-se ao redor do movimento **Arte Contra Barbárie** e começou a ser engendrada a **Lei de Fomento ao Teatro para Cidade de São Paulo**⁷, mais tarde o baluarte que garantiria as condições materiais para a pesquisa de *Bastianas*.

⁷ O Movimento Arte Contra Barbárie reuniu diversos artistas do meio teatral e gerou uma intensa produção de idéias e pensamentos no sentido de fortalecer, inclusive juridicamente a classe artística. Ele foi o estopim para organização e batalha pela Lei de Fomento ao Teatro para Cidade de São Paulo, cuja lei assegura materialmente, através de dois editais por ano, a pesquisa de grupos de teatro que tenham mais de dois anos de existência.

II.3 BIEDERMANN E OS INCENDIÁRIOS

Durante o ano de 2001 foi criada a peça *Biedermann e os Incendiários*, de Max Frisch, autor suíço, contemporâneo de Bertold Brecht. Esse espetáculo ficou oito meses em cartaz de quinta a domingo no Teatro de Arena Eugênio Kusnet. Depois viajou o nordeste, sul e sudeste brasileiro.

Era a terceira montagem que realizávamos sob a batuta de Georgette Fadel e ela sentia necessidade de voos estéticos mais ousados. Se em *Um Credor...* bastavam cinco atores, agora tudo estava diferente, o texto pedia mais artistas e foram convidados mais cinco atores: Luís Mármora, que voltava ao grupo; Alexandre Faria, Mariana Senne, Rogério Tarifa, Carlota Joaquina; e um assistente de direção: Marcelo Reis. Cátia Pires, atriz de *Um Credor...*, se afastara da cia.

O grupo passou de seis (cabíamos num FIAT), a onze integrantes (agora precisávamos de uma Van). A entrada de pessoas novas não só renovou os ares da cia., como também provocou um movimento anímico nos envolvidos. Houve disputa de personagens, algo até então desconhecido para alguns. As discussões eram mais longas porque havia mais opiniões. Existia um novo humor, novas piadas, leveza em aspectos que antes eram pesados, e maior divisão de tarefas e responsabilidades.

Mais gente, mais dificuldade em tomar decisões, porém maior era a alegria e a satisfação de reproduzir uma espécie de sociedade utópica no seio do grupo. Ali todos ganhavam financeiramente o mesmo valor e todas as opiniões eram levadas em consideração. Uma conduta como essa é bem significativa se pensarmos na sociedade capitalista em que vivemos. Há um pensamento igualitário embasando os

rumos do grupo, uma ética no intuito de valorizar as diferenças. Um desejo de ser dono da sua produção, e essa é coletiva.

Esteticamente a peça explora e utiliza sem pudores recursos do teatro épico. Um musical no qual o espaço é uma arena bem intimista e o espectador é 'convidado' à casa do casal Biedermann, onde todos podem se olhar e se observar de perto. Desse modo, enxergar as cruéis contradições causadas pelas diferenças de classe social, a alienação e barbárie que provém disso em nossa sociedade.

Vários incêndios afligem a cidade. Um clima de pavor e desconfiança atinge a todos. Um desconhecido pede abrigo na casa de Cândido Biedermann. O pequeno burguês ao perder o controle da situação e "movido por bons sentimentos" decide hospedá-lo. No dia seguinte, Biedermann descobre que seu hóspede trouxe consigo uma amiga que trabalhou no 'Joelma' e galões de gasolina. O Coro de Bombeiros tenta adverti-lo do perigo, mas é inútil. Mesmo diante de todas as evidências, Biedermann mostra-se incapaz de agir e detona sua própria tragédia. Sua estreia foi marcante: três dias antes das torres gêmeas de Nova Iorque tombarem sob um atentado terrorista.

A música composta a partir do texto da peça foi trabalhada para causar ambientes rítmicos e estranhamento. Ela exerce também o papel de narradora, por vezes dialogando com os personagens ou com a platéia. Todos os atores fazem parte do Coro de Bombeiros e cantam, alguns tocam instrumentos percussivos, baixo elétrico, guitarra, violão, num evidente refinamento técnico em relação às outras montagens. Para satirizar os heróis dos quadrinhos e seriados americanos, optamos por gêneros musicais contemporâneos como o funk, o pop, o trash metal e o pagode. Isso deu uma roupagem moderna e brasileira à peça.

A luz é bem participativa, incendiando o espaço cênico. O figurino, uma espécie de 'sobre-roupa', dá a entender que os integrantes do Coro de Bombeiros estão vestindo, por cima dos uniformes, os personagens para contarem uma parábola. E o cenário feito de galões de gasolina, propõe a leitura de que a casa do casal Biedermann está prestes a explodir.

O processo de montagem foi peculiar: todos os atores faziam todos os personagens. A criação passou a ser realmente coletivizada. Todos os integrantes da cia. deram sua contribuição ativa e gestual para a construção de cada personagem. Nesse espetáculo, dois núcleos desenvolvem práticas diferentes: um trabalha com a sutileza da linguagem realista e o outro, composto pelo corpo de bombeiros, utiliza-se da linguagem dos super-heróis das histórias em quadrinhos, parodiando o coro grego.

Desse breve relato, podemos ressaltar cinco frentes de pesquisa que foram determinantes para a realização de *As Bastianas*.

Em primeiro lugar, temos, em todas as montagens o ator exercendo sua função com toda liberdade, consciência, domínio de sua arte e *parceria* com a direção. O ator e uma idéia, esse é o ponto de partida.

Há uma clara pesquisa de espacialidade, uma vez que cada peça é realizada em um tipo diferente de palco. O olhar dos artistas e a maneira de interpretar vão se adaptando. Aos poucos, a máxima de Peter Brook⁸ de que palco é o que está debaixo do pé do ator, vai se configurando uma realidade.

⁸ Brook, Peter. *La puerta abierta; reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona, Alba, 1993.

A música torna-se cada vez mais importante. Vai se sofisticando até virar uma espécie de narrador, torna-se peça chave para ambientação das histórias e da o clima que cada montagem tem.

O fato de todos os atores terem ensaiado todos os personagens em *Biedermann...* abriu a possibilidade de exercerem outras funções dentro de um processo. A essa característica damos o nome de *rodízio de funções*. Esse rodízio era um sonho antigo do grupo. Talvez pela própria maneira de se estruturar, sem hierarquias, a Cia. São Jorge de Variedades conseguiu fomentar em seu interior um intercâmbio de funções artísticas, em que os próprios atores que tinham desejo de pesquisar luz, fotografia, direção, por exemplo, puderam fazê-lo e tiveram respaldo do grupo para isso. Esse aspecto pode ser lido como uma maturidade criativa e efetiva apropriação real dos meios de produção do seu trabalho.

E por fim, e talvez o que seja determinante até os dias de hoje para o grupo, percebemos o desejo de estabelecer uma comunicação franca com o espectador, de ser humano para ser humano, transformando o espetáculo em um acontecimento que se realiza e se reinventa a cada novo encontro com o público.

III. AS BASTIANAS

Após a criação e temporada do espetáculo *Biedermann e os Incendiários*, no período de 2001/2002, alguns integrantes da Cia. São Jorge de Variedades iniciam uma discreta pesquisa a partir do manuscrito⁹ *Bastianas* de Gero Camilo. Luís Mármora chamou três atrizes do grupo: Patrícia Gifford, Georgette Fadel e Mariana Senne, para apresentarem, sem compromisso, uma leitura do escrito de seu amigo que ele estava pensando em montar.

O primeiro contato que tive com “Bastianas” foi através da leitura aberta realizada no *Teatro de Arena Eugenio Kusnet*. Era um evento voltado para textos inéditos, e poucos artistas se inscreveram. Foi uma ocasião especial, o teatro estava cheio e ninguém tinha muita certeza do que assistiria. A partir da apresentação dos trabalhos, todos os presentes foram contaminados por uma aura de magia, de encantamento pelas obras e, incrivelmente, toda produção literária apresentada nessa noite, mais tarde virou teatro.

A leitura aberta de “Bastianas” foi como a picada ardida daquelas formigas pequeninas. Como algo tão singelo pode ficar coçando tanto tempo? Deu uma ardência e uma tremenda vontade de fazer parte do universo criado pelo autor. As outras três atrizes integrantes do grupo: Paula Klein, Ana Petta e Carlota Joaquina, que a princípio não participaram da leitura, quiseram fervorosamente estar perto daquela possível montagem do Luís Mármora.

A partir de então, as meninas, sob a direção de Luís Mármora, começaram a investigar o manuscrito. No início as improvisações eram muito simples; fizemos

⁹ Gero Camilo entregou a Luís Mármora o protótipo de seu livro que, na época, era um xerox de algumas folhas sulfites datilografadas.

algumas leituras em voz alta, estudamos a estrutura dos textos, musicalizamos algumas passagens. Era um projeto pequeno para ser feito em poucos meses.

III. 1. BASTIANAS DE GERO CAMILO

Quando desacordei meu cordel, não passava de um
papel que a mão sangrou azul. O que a poesia contou, eu nem vi.
Escrevi as cegas o enredo. Avoei peguei vento... Pensamento arribou
sem medo.¹⁰

Bastianas compõe-se de dez contos curtos que integram a primeira parte do livro “A Macaúba da Terra” do ator, compositor e escritor Gero Camilo.

A segunda parte, não utilizada na montagem, chama-se *EntreAto*s e é formada por cinco mini-peças.

Gero Camilo nasceu em Fortaleza, no Ceará, e escolheu morar em São Paulo para cursar a Escola de Arte Dramática da USP. Possui uma carreira artística brilhante, é ator premiado no cinema e no teatro. Atuou em filmes estrangeiros e em importantes filmes do cinema nacional como: *Os Narradores de Javé*, *Bicho de Sete Cabeças*, *Cidade de Deus*, *Carandiru*, *Abril Despedaçado* e *Madame Satã*.

Como escritor, além do seu livro de contos “A Macaúba da Terra”, publicado em 2002, e lançado numa grande festa no Teatro de Arena Eugenio Kusnet, escreveu, interpretou e dirigiu o espetáculo teatral “A Procissão”. Também escreveu

¹⁰ Camilo, Gero. *A Macaúba da Terra*. São Paulo, Techway, 2002, p.65.

“Aldeotas”, em cuja montagem Gero divide a cena com Marat Descartes, com direção de Cristiane Paoli Quito.

Da sua turma, na EAD, faziam parte dois futuros integrantes da Cia. São Jorge de Variedades, Georgette Fadel e Luís Mármora. Com a convivência diária acabaram ficando bem próximos e amigos. Um belo dia Gero Camilo entrega os manuscritos de seu livro, ainda não publicado, *A Macaúba da Terra*, nas mãos de Luís Mármora e pede que ele faça o que bem entender com a obra. Luís ficou muito tempo lendo esse material até resolver usá-lo para fazer algumas experiências no teatro.

Pois foi por essas, de ter em seu compositório canção com tanta ênfase, e versos por assim dizer com as desvergonhas de fora, que sucedeu a segunda parte dessa literatura catigueta, quando já se vive pela era do código de barra e os livros estão com a alma em riste.

Gero Camilo, 2002, p. 48

Por conter parágrafos como o citado acima, podemos perceber que “Bastianas” é uma obra realizada por um sensível mensageiro de dois mundos, o urbano paulista e o rural nordestino. A linguagem oscila entre apurado gosto estético e uma rústica ingenuidade.

Os contos agradam, são saborosos, belos, gostosos de ler. Há palavras, (como *compositório*), e expressões inventadas pelo autor e elas traduzem o estilo da narrativa, a paixão daquele personagem. O leitor sente-se verdadeiramente dentro de um universo, e este se torna tão real que fica impossível a não existência desse Brasil sertanejo e cosmopolita contado por Gero.

José Rubens Siqueira emparelha Gero com João Cabral de Melo Neto, José Lins do Rego, Jorge Amado e João Guimarães Rosa. “Não se trata de compará-lo a

esses autores consagrados, pilares da literatura brasileira, mas de situá-lo numa linha literária.”¹¹

O autor cria um universo vigoroso impregnado de terra e sol, de cidadezinha do interior cearense, de asfalto molhado, de aventuras provincianas com molho contemporâneo. O leitor reconhece, acredita no que lê. Há um sopro de realismo fantástico regional e muita poesia.

As personagens são, usando as palavras de Zé Rubens, como frasquinhos de perfume feito pelos etruscos, sandálias egípcias, objetos de ouro das culturas pré-colombianas, arte plumária dos indígenas brasileiros. Ou seja, são muito sofisticadas e feitas de material fornecido pela terra, pela labuta com a natureza, em outras palavras, são primitivamente artísticas.

Era moreno e franzia o olhar pro sol
Para ver sua carne vermelha.
Usava calção e o busto era um arbusto
Onde as moças pintassilgas aninhavam-se.

Gero Camilo, 2002, p.27

Os contos são sobre temas bem variados, e se aproveitam do cotidiano para abrirem fendas poéticas, líricas e filosóficas. Alguns trazem conselhos, ditos e costumes populares; outros, pensamentos sobre o mundo e a questão da terra; outro, ensina a fazer simpatias, destinadas a São João e Santo Antonio para arranjar casamento. Os escritos, de certa forma, apresentam uma gênese, uma saga do herói, um processo de individuação e descoberta do amor.

Em *Ocabitado* há a abissal descrição da chegada de uma família num conjunto habitacional. *Baião de Dois* versa sobre um casal se amando, assim, assume as paixões eróticas. Em *Mato Soou...* conta-se toda gênese de uma aldeia e

¹¹ Siqueira, José Rubens, na apresentação do livro *A Macaúba da Terra*, de Gero Camilo, Op. Cit.

a busca da sua própria identidade por parte dos habitantes. Todos têm a característica de possuir uma 'anima' mais feminina e, ao mesmo tempo, são bem vigorosos, com referências ao sertão dentro e fora de nós.

É possível também ouvir muitos sons nas histórias: sons de mato, de apito, de criança, de trabalho. Em sua obra há a celebração da sinfonia do cotidiano, e muitos trechos com grande potencial para tornarem-se música.

Os ditos, apresentadas em *Contesias A Tal da Filosofía*, revelam uma estrutura de análise desconcertante a respeito do mundo em que vivemos:

Nascemo no Brasil. Dito assim é grande, mas não passa de uma lapa de légua arrudiando um açude de pedra e uns pouquim de grama, na sua infância carrapicho, na sua madureza currupio. Hoje é um tal de país sem guerra que até mete medo morrer assim, em paz com o diabo.

Gero Camilo, 2002, p.61

Foi esse frescor e graça de pensamento, existentes na obra de Gero, que apaixonou os integrantes da São Jorge. Seus 'pensamundos', simpatias e 'filosufias' iluminam aspectos caros à nossa identidade brasileira, como a religiosidade, a cultura da terra, as manifestações populares, o avanço urbano. Faz lembrar a poesia existente na seringueira centenária que foi derrubada para que o metrô pudesse cortar veloz a cidade.

III. 2. MITOLOGIA DOS ORIXÁS

Figura 1. Primeiros experimentos com a mitologia dos Orixás. Novembro de 2002

Após a primeira leitura pública, o trabalho foi tomando proporções maiores até incorporar todas as atrizes da São Jorge e começar a alçar voos fora das paredes do teatro. Com o passar dos dias, mesmo a contragosto de Luís Mármora, ficava mais evidente que esta seria a próxima montagem do grupo e não um projetinho pequeno como queria, a princípio, o diretor. Diante disso, houve necessidade de embasar a pesquisa com algo que norteariasse as tarefas do elenco e ajudasse a direção a dar rumos formais mais claros para os experimentos.

O tipo de religiosidade que está imbricada na obra de Gero foi o gancho vislumbrado por Luís Mármora para fundamentar a montagem. Ele intuiu que era necessário trabalhar com alguma base mitológica para que as atrizes tivessem uma ‘mente’ comum, um mesmo campo de atuação, um vocabulário mítico para criar e

jogar com o texto. O diretor achava que a unidade desses escritos se daria através de uma matriz que explicasse a origem do universo. Foi então escolhida a Mitologia dos Orixás.

Sabemos que aqui no Brasil nasceu o candomblé. Na África, cada região tinha seu orixá, que é uma entidade protetora ligada às forças da natureza. Negros originários de diferentes regiões africanas vieram como escravos e, principalmente na Bahia, eles se encontraram e sistematizou-se um culto onde todos pudessem se manifestar e louvar seu orixá. Proibida por anos, hoje na legalidade, muitos brancos aderiram a essa religião e existe uma infinidade de estudos e literatura a respeito do candomblé.¹²

O grupo passou a estudar e ter contato com líderes religiosos de diversos terreiros (casas de culto). Recolhemos muitos elementos da ‘cultura de terreiro’ ainda na ocupação do Teatro de Arena e isso se prolongou até depois da estreia da peça. Trabalhamos com músicas, danças, poemas e histórias do candomblé, aprendendo outra lógica de como encarar a existência.

No candomblé, o bem e o mal são relativos, não é uma religião na qual exista maniqueísmo ou pecado. Isso parece simples, mas para nós judaico-cristãos, foi muito difícil deixar-se tomar por essa outra moral. Ali você só erra se faltar com as obrigações relativas ao seu orixá. É um acerto entre o homem e o deus e a nenhuma outra pessoa cabe julgar e condenar a vida que um vivente leva na terra. Isso é assunto dos deuses.

À medida que passamos a conhecer e entender melhor a cosmogonia dos orixás, Luís resolveu atribuir uma entidade feminina para cada atriz, assim, cada intérprete representaria uma *aiabá* do candomblé, ou rainha em português. Nanã,

¹² Sobre esse assunto há uma vasta bibliografia, por exemplo, o livro *Mitologia dos Orixás*, de Reginaldo Prandi, *O candomblé da Bahia*, de Roger Bastide e *A Panela do Segredo*, de Pai Cido D'Oxum.

Yemanjá, Oxum, Euá, Obá e Oiá/lansan foram escolhidas por traduzirem comportamentos próprios e personalidades bem marcadas.

Na assertiva intuição do diretor, as atrizes estariam amparadas e diferenciadas pelas características de seu orixá. Esse fato ajudou a criar um terreno seguro e comum para as improvisações que viriam. Além de ajudar na relação entre as personagens, que a princípio não existiam, uma vez que o livro de Gero é um apanhado de contos independentes um do outro, estava criada a plataforma que possibilitaria os voos criativos.

A cada rainha cabe um reino diferente. Veremos, a seguir, como foi feita a divisão das aiabás e quais as características mais marcantes representadas pelas atrizes. A personagem título, *Bastiana*, representada pela atriz Carlota Joaquina, é equivalente ao orixá Exu: um mensageiro que transita entre os orixás e os homens e é quem conta a história.

Nanã: Tata Fernandes

Dona do barro, do fundo da lagoa, por isso considerada nossa mãe primordial. É séria, casta, sagaz e irônica. A grande avó, boa para trabalhos que exigem paciência e tempo. Cuida de todas as crianças. Cor: roxo. Elemento: lama. Saudação: Saluba!

Yemanjá: Mariana Senne

Representa a mãe de todos. Protetora, voluntariosa, parideira, tem forte senso de coletividade, um pouco fofoqueira. Pode educar por ter boa cabeça, sabe seu lugar, é inteligente, sagaz. Governa as crianças dos cinco até os quinze anos. Cor: azul. Seu elemento: água do mar. Saudação: Odoiá!

Euá: Patrícia Gifford

Virginal, misteriosa, gosta de viver mais retirada, anda pelos cemitérios. Responsável pelo transe, inspiradora das artes em geral. É o céu quando ele está cor-de-rosa, daí vem sua cor. Seu elemento: chuva. Saudação: Riró!

Oxum: Paula Klein

Esperta, ardilosa, suave, bonita, vaidosa, brejeira, um pouco obscena. Protege as mulheres grávidas, o parto e as crianças até os cinco anos. É representada pelo ouro. Cor: dourado. Elemento: água doce e cachoeiras. Saudação: Ori iêê!

Oiá/Iansan: Georgette Fadel

Boa companheira, forte senso de justiça, guerreira, imoral, ciumenta, alegre. É o raio, a tempestade, o fogo. Muito amiga. Cor: marrom. Elemento: vento. Saudação: Epa hei!

Obá: Ana Petta

Mulher de comando, guerreira, estranha. Considerada sem muitos atrativos físicos por ser mais velha. Possessiva e melosa no amor. Poderosa, dona das instituições e dos casamentos estáveis, protetora da família e da cozinha. Cor: vermelho. Elemento: fogo. Saudação: Obá xiii!

Exu: Carlota Joaquina

É o dono do corpo, do comércio, das trocas em geral, telúrico. Domina os mercados e as comunicações. É o orixá mais importante porque sem Exu não há candomblé uma vez que ele é quem faz a ponte entre as entidades e os homens. Gosta de

confusão, é rápido, festeiro, dono do gozo e da ejaculação. Cor: índigo e vermelho. Elemento: fogo. Saudação: Laroiê!

A partir do estabelecimento das aiabás, começaram uma série de improvisações que tinham como tema principal as histórias e orikis (poemas sagrados) que compunham a mitologia de cada entidade.

O estudo sobre essa mitologia ajudou a quebrar muitos preconceitos a respeito do candomblé. Exu para os ignorantes é como o diabo, ele é considerado mau por aqueles que não sabem da sua semelhança com o deus grego Hermes, o mensageiro. Toda a mitologia iorubá tem correspondência com a grega. Afinal, os deuses e os orixás são facetas do humano, são arquétipos que nos auxiliam a lidar com a grandeza escondida por trás do cotidiano em momentos de crise, júbilo e transformação.

III. 3. PRIMEIROS EXPERIMENTOS

A porta do Teatro Eugenio Kusnet dá para o centro da cidade de São Paulo, megalópole latino-americana para onde convergem todos os tipos de pessoas, de todas as classes sociais. Essa variedade e especificidade ficaram cada vez mais atrativas para os artistas da Cia. São Jorge. O processo de montagem de *Bastianas*, de Gero Camilo, começou cercado pelas paredes do Teatro de Arena e ganhou muitas improvisações nas ruas dos arredores.

Um exemplo muito contundente dessa fase do processo é a improvisação da atriz Patrícia Gifford a partir da mitologia e orikis de sua personagem Euá. Uma de suas histórias fala de uma fuga fantástica. Com medo de perder sua virgindade, ela é casta e estava sendo perseguida por Xangô, Euá se esquivava e some... Simplesmente vira um rio e desaparece como mulher da face da terra.

Pois bem, para dar seu depoimento sobre essa passagem da vida de Euá, Patrícia faz uma série de movimentos dentro do teatro. Representa um transe, faz mágicas e encantamentos, mostra trechos da vida de sua personagem. De repente, assustada com algo, levanta-se, abre a porta do teatro e sai. Todos fomos atrás. Ela simplesmente toma um ônibus de linha e some... Desaparece. Ficamos todos no ponto de ônibus vendo o transporte sumir nas ruas do centro da capital.

Assim como esse, houve inúmeros improvisos e trabalhos individuais em cima da mitologia escolhida. Todas as intérpretes realizaram pelo menos quatro histórias de seu orixá. Foi uma forma de nos apropriarmos desse mundo mítico, e de compreendermos com o corpo, essa moral diferente da nossa judaico-cristã.

Paralelamente a isso, havia uma *necessidade artística de trabalhar em contato com uma população específica*. O grupo percebeu que um novo paradigma estético poderia nascer se pudesse estar em processo de criação aberta, num contato direto com uma comunidade. Na época, a do centro da cidade de São Paulo.

Em meados do ano de 2002, ao final da ocupação do Teatro de Arena Eugenio Kusnet, a Cia. São Jorge de Variedades aceita um tentador convite do então Secretário Municipal da Cultura, Celso Frateschi, fazer teatro no *Abrigo Modelo para Habitantes em Situação de Rua*, **Projeto.Oficina.Boracéia**.

Esse convite vinha ao encontro da vontade dos artistas do grupo e representava poder *criar em relação a*. eram nossos sonhos e desejos artísticos acenando e sorrindo para nós.

Para um melhor esclarecimento sobre o projeto cultural dessa prefeitura, vale à pena consultar a dissertação de Maria Ceccato: “Teatro Vocacional e a apropriação da atitude épica/dialética”, apresentada a Universidade de São Paulo, na área de Pedagogia do Teatro, no ano de 2008, sob orientação de Flávio Desgranges.

IV. PROJETO.OFICINA.BORACÉA

Em uma oficina desativada, antigamente usada para concertos de ônibus quebrados da CMTc, foi implantado pela prefeitura de São Paulo o *Projeto.Oficina.Boracéa*, um espaço pioneiro voltado para moradores e famílias em situação de rua.

Concebido para ser um abrigo modelo, o Projeto.Oficina.Boracéa foi considerado uma das prioridades do governo de então. Foi uma proposta de ponta que recebeu sugestões e visitas de entidades brasileiras e estrangeiras. Considerado uma espécie de “hotel público”, seus mais de quinhentos usuários teriam benefícios muitas vezes inacessíveis para os cidadãos marginalizados.

Os carrinheiros, esses trabalhadores da reciclagem, que vemos nas ruas com seus carrinhos de mão recolhendo alumínio, papelão, garrafas PET, etc., seriam a população preferencialmente atendida no abrigo. Muitos são ex-presidiários, desempregados sem perspectiva de serem reabsorvidos pelo mercado, alcoólatras, ou seja, pessoas que realmente precisam do poder público ao seu lado.

Todos os albergados teriam direito aos seguintes benefícios:

- Três refeições diárias;
- Chuveiro quente;
- Leito, para pernoite ou estadia mais longa;
- Atendimento médico e psicológico;
- Documentos. CPF, RG, Carteira de Trabalho.

Essa oferta básica todo albergue faz, com exceção talvez ao chuveiro quente que nem sempre está presente nessas casas de apoio. A lista abaixo era o diferencial oferecido pelo Projeto.Oficina.Boracéia:

- Endereço para correspondência;
- Agência bancária;
- Estacionamento para o carrinho de mão;
- Canil para os cachorrinhos pernoitarem. Assim seu parceiro fiel é também levado em conta, num claro movimento de aceitação por parte do poder público da realidade vivida por um carrinheiro;
- Baías com água morna para lavar os animais¹³;
- Veterinário;
- Áreas reservadas para esporte, cultura e lazer;
- Um posto de coleta e reciclagem dentro do próprio ambiente e administrado pelos usuários;
- Oficinas de trabalho;
- Curso técnico de padeiro, cozinheiro e confeiteiro. Os alunos faziam a própria refeição dos usuários. Quem fosse de fora pagava R\$ 0,50 ou R\$ 1,00 e também comia; almocei várias vezes lá, a comida era ótima;
- Um quarto privativo com chave para cada família. Outros abrigos dificilmente aceitam uma família constituída por pai, mãe e filhos. O pai, normalmente, fica de fora e vai ganhar a vida nas ruas.

¹³ O fato de a água ser morna gerou muita discussão e brigas entre os responsáveis pela obra, naturalmente mais saídas de água quente encarecia o projeto. Por fim, essa queda de braço foi ganha pelos veterinários ao afirmarem que água morna eliminava a sarna.

Por fim algo muito especial, algo que muitas vezes afasta o cidadão em situação de risco dos albergues: mediante a uma autorização da administração, o usuário teria *liberdade para sair e entrar* a qualquer hora.

Essa flexibilidade dos horários é um dado muito importante. Para uma família que vive de catar latinhas, a madrugada do carnaval, por exemplo, é um período de vacas gordas. Sendo assim, essa família não aceitará o regime ‘semi-aberto’ com hora pra entrar e sair como funciona em outros albergue. Para fazer dinheiro, ela opta por dormir na rua.

Com a autorização, o retrocesso para a rua não era necessário. Esse esquema tentava não desamparar os usuários, ao contrário, estimular os trabalhadores da reciclagem para que eles permanecessem fora do crime e acolhidos sob um teto. Para quem reside debaixo de uma marquise ou viaduto a oferta apresentada por esse abrigo não era de se desprezar.

Toda essa estrutura era coordenada pela SAS – Secretaria Municipal de Assistência Social e funcionava com parceria das outras seguintes Secretarias: Abastecimento, Meio Ambiente, Saúde, Serviços e Obras, Desenvolvimento de Trabalho e Solidariedade, Esporte, Educação e Cultura. Somavam-se a essa força intersecretarial a Subprefeitura da Sé, organizações como o SENAC e o SENAI¹⁴, ONGs ligadas ao povo da rua, entidades privadas e internacionais. Foi realmente uma grande proposta governamental voltada à população que utiliza o albergue como refúgio provisório.

A Cia. São Jorge de Variedades se inseriu nesse contexto sob a custódia da Secretaria Municipal de Cultura. O grupo foi convidado para pensar e desenvolver

¹⁴SENAC, Serviço Nacional do Comércio.
SENAI, Serviço Nacional da Indústria.

uma proposta teatral nesse espaço que tinha características tão únicas e especiais. Ou seja, os artistas foram convocados pelo estado para trabalharem teatro num equipamento público. Essa ação que partia da prefeitura de São Paulo era novidade.

Toda proposta do abrigo era inovadora, havia uma onda de entusiasmo no ar, nunca nenhum governo tinha se dedicado tanto a um projeto para pessoas que mal têm título de eleitor. Tanto a coordenação do abrigo, quanto o secretário da cultura, e mesmo a trupe de teatro estavam ansiosos pelas possibilidades que esse espaço engendrava.

Para melhor realizar a proposta de trabalho, a São Jorge estruturou toda a pesquisa num projeto chamado **PROJETO BORACÉA** e entrou na concorrência do primeiro edital da Lei de Fomento¹⁵. Tudo cheirava a novos tempos, a câmara de vereadores aprovara uma lei em prol do teatro¹⁶, a prefeitura se ocupando dos excluídos, enfim, bons ventos sopravam uma possível melhora.

Assim, em fins de novembro de 2002, amparada materialmente pelo *Programa Municipal de Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo*, a Cia. São Jorge de Variedades começa o processo aberto de montagem da peça *As Bastianas*, no Projeto.Oficina.Boracéia.

¹⁵ O edital dessa lei encontra-se disponível no site da Prefeitura de São Paulo, link Secretaria de Cultura – Fomentos.

¹⁶ Justamente a Lei de Fomento ao Teatro Para Cidade de São Paulo.

V. PROJETO BORACÉA

Logo após a conversa na Secretaria Municipal de Cultura com o secretário Celso Frateschi, a São Jorge se reuniu e iniciou um intenso debate sobre como organizar uma pesquisa teatral nas condições dadas pelo novo ambiente. Era uma excelente oportunidade de o grupo realizar o desejo de *criar em relação a.* e estávamos extasiados.

A longa temporada do espetáculo “Biedermann e os Incendiários”, realizada durante a ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet, trouxe uma convivência obrigatória com o centro da cidade de São Paulo e, esse convívio nos estimulava artisticamente. Quando fomos convidados a trabalhar no abrigo, estávamos justamente discutindo a realidade e a população ao redor do teatro e qual a melhor maneira de trabalharmos com esse material.

A vontade dos artistas da São Jorge já era a de criar junto com o público, só não sabíamos ainda como. Antes de ouvir o chamado do albergue, a pesquisa do novo espetáculo estava, como disse anteriormente, sendo testada pelos arredores do Teatro de Arena, lugar onde todos os bairros se encontram, com grande e variada circulação de gente, tribos e idéias.

Bem, agora escolhíamos trabalhar com uma população específica, o centro da cidade ficaria para outra ocasião, rumaríamos para Barra Funda e ali desenvolveríamos uma investigação teatral em conjunto com os habitantes daquele espaço. Quem eram nossos novos parceiros? Como era seu dia-a-dia? Quais eram seus interesses?

A Cia. São Jorge de Variedades seguiu honestamente sua percepção de que uma nova estética surgiria da relação diária entre ator e público. E, sobre essa máxima, foi configurado o projeto para a *Lei de Fomento*.

Uma coisa era muito clara: naquele momento nenhum integrante da Cia. tinha o desejo de dar oficinas ou algo parecido com um “curso de teatro para albergados”. Intuitivamente e refletidamente sabíamos que o ponto onde queríamos chegar não seria atingido por essa via, por isso, qualquer tipo de aula de teatro não seria contemplada no projeto. Ao invés disso, optou-se por uma vivência cotidiana e sistemática da arte teatral com o albergue.

Os ensaios seriam diários, em lugares de convivência comum, visível aos moradores. O plano era construir um espetáculo desde suas primeiras garatujas até o produto final, porque dessa forma os residentes teriam oportunidade de acompanhar um processo de criação artística em todas as suas etapas.

Acreditando que a maioria dos usuários não conhecia ou não tinha acesso ao teatro, a primeira providência seria levar alguns espetáculos para lá. A programação seria mensal. Diferentes grupos com linguagens distintas apresentariam seu repertório para os albergados em representações abertas também para a população em geral. A programação era adulta e infantil.

Publicaríamos dois fanzines durante o ano, discutindo o que achássemos conveniente. Um dos artistas, Rogério Tarifa, trouxe para o grupo sua necessidade de se expressar através da escrita. Isso encontrou eco em outros integrantes. Assim, foi organizada uma publicação da Cia. que hoje está na sua oitava edição, o fanzine *São Jorges*. Nesse fanzine costumamos entrevistar artistas, dialogar sobre nossos processos de trabalho, transcrever palestras e divulgar desenhos.

Aconteceria concomitante ao processo de montagem, um treinamento corporal específico que viria ao encontro das necessidades da obra, do albergue e dos artistas. Foram chamados para essa função dois maravilhosos parceiros, Tica Lemos, do *Espaço Nova Dança*, e Eros Leme. Os dois são professores de expressão corporal, Tica foi uma das fundadoras do *Nova Dança* e, responsável pela formação de muitos professores, inclusive de Eros Leme.

Com Tica Lemos daríamos continuidade ao trabalho de contato e improvisação que o grupo vinha a alguns anos treinando, mas não de forma sistemática como seria agora. Nesse trabalho corporal, o foco está no aumento de possibilidades do sentido do tato como orientador do movimento, facilitador da entrega e potencializador de níveis mais sutis de comunicação não-verbal. Isso requer que você reconheça a identidade e integridade do outro, a partir da “escuta corporal”. Nesse projeto haveria oportunidade de aprofundarmos essa técnica, uma vez que a Lei de Fomento ‘pagaria’ por esse aprimoramento corporal dos artistas do grupo¹⁷. Somando-se a isso, Eros Leme focaria a questão do corpo do ator em relação ao espaço do albergue.

Por fim, Tata Fernandes foi chamada para pesquisar, compor, dirigir e encantar musicalmente o espetáculo.

Como se fosse pouco ter que organizar e administrar uma ocupação artística desse porte, num projeto de ponta da Prefeitura da Cidade de São Paulo, o grupo tinha que produzir o espetáculo e dar conta de suas questões internas, que como veremos adiante, não foram poucas.

¹⁷ O treinamento de contato e improvisação prova que o dinheiro público da Lei de Fomento é muito bem aplicado pelos grupos. A base corporal da Cia. São Jorge de Variedades foi constituída nesta época e até os dias de hoje é o que mantém a saúde física e a conversa corporal fluida dos artistas do grupo.

Isso incluiria uma nova situação que pela primeira vez acontecia no grupo, a troca de funções. Todos os espetáculos anteriores foram dirigidos por Georgette Fadel, agora o Luís Mármora ia dirigir. Os homens que antes apenas atuavam, desdobrar-se-iam em outras funções que fossem necessárias à montagem como, por exemplo, assistência de direção, coordenação de pesquisa teórica, registro, adaptação da obra literária e assim por diante. Só as mulheres atuariam.

Quando chegamos à versão final do Projeto Boracéia concluímos que nossa primeira proposta enviada para a *Lei Municipal de Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo* era, na verdade, a ocupação artística de um equipamento público por um grupo de teatro relativamente jovem.

Artistas de teatro, música e artes plásticas freqüentariam diariamente o espaço do abrigo para desenvolverem suas pesquisas. Aconteceriam espetáculos, treinamentos, ensaios, ou seja, tudo que a população da cidade viu a São Jorge executar no Teatro de Arena Eugênio Kusnet continuaria acontecendo. A diferença é que agora acessível para um público menos favorecido.

V. 1. INICÍO DA PESQUISA NO BORACÉA

Fomos contemplados com a primeira edição da *Lei Municipal de Fomento ao Teatro Para Cidade de São Paulo*. Em novembro de 2002 iniciamos a ocupação artística do Boracéia. Quanta responsabilidade, quanta alegria! O grupo passou a freqüentar diariamente o novo ambiente de trabalho que era constituído por quatro amplos galpões, um de mais ou menos 20x25 metros e muitos espaços ao ar livre.

Começamos uma série de jogos e exercícios voltados para a apropriação do espaço pelo elenco.

Figura 2 Georgette e Mariana utilizam a máquina para representar um elefante, Novembro de 2002

O lugar tinha grandes máquinas pesadíssimas¹⁸, feitas de ferro e chumbo, no galpão principal. Possuía também pequenos cantos especiais, como o jardimzinho com roseiras e um antigo pé de romã. Além disso, havia recintos fechados com entulho e escorpiões. Um enorme banco de areia, outro de pedra, porque as obras de transformação da garagem iam começar.

¹⁸ Todas as fotos apresentadas nessa dissertação sobre o processo de montagem do espetáculo “As Bastianas” são de Alexandre Krug.

Passamos longos dias realizando improvisações dos orikis e das histórias mitológicas. Viemos a conhecer cada canto daquele imenso espaço. Cada entidade tinha o seu lugar, ou lugares, preferido.

Figura 3 Ymanjá do Boraceia, novembro de 2002.

Houve uma completa apropriação do espaço físico, nos sentíamos os donos do lugar. Afinal ninguém mais freqüentava o Boracéia além do grupo de teatro. Com esse avanço técnico e tamanha amplitude espacial, começamos a desenvolver o que chamamos mais tarde de olhar cinematográfico para recortes do espaço.

Não havia sinal dos trabalhadores que iriam começar as obras de transformação da garagem em albergue, isso começou a nos preocupar. O elenco já estava recebendo o salário proposto na *Lei de Fomento*. Enfim, continuamos nossa pesquisa confiantes no prazo dado pela SAS, o Oficina.Boracéia inauguraria no ano de 2002, no máximo em janeiro de 2003.

O passo a seguir foi sobrepor à mitologia dos orixás, o texto de Gero. Esmiuçamos *Bastianas* e dividimos as histórias. O conto “Baião de Dois”, por exemplo, que fala sobre um casal se amando debaixo de um pé de manga, enquanto isso o trem passa apitando, e é hora das novenas cantadas na igreja. “Baião de Dois” foi designado para a aiabá Oxum, que é sensual e cativa os homens. Esse orixá traz consigo uma energia sexual que concluímos corresponder com a atmosfera desse conto. A “Contesias A Tal da Filosofía” que tocava nesse assunto:

Trabalhava dando de comer a terra, mas não comia dela. (...) Deu junho. Reuni os companheiro nos assuntos de São João. Aproveitei da fogueira para encandear as falas e pedir inspiração. Só queria ser sincero.

Gero Camilo, 2002, p. 63

Ficou com Oiá/lansan, por ela ser justiceira e vestir uma roupa de fogo. Ora, essa “Contesia” fala da fogueira, de quem deve ficar com a terra, ou seja, tinha a ver com a lansan.

Para Yemanjá, foi destinado o conto “Mato Soou...”, por contar a gênese de uma aldeia e essa aiabá ter a característica de ser boa parideira. Fizemos um paralelo como se a Yemanjá, interpretada por Mariana Senne, fosse a mãe dos cem filhos nascidos no lugar que o conto descreve.

Euá, que gosta de morar nos cemitérios, conta a história de um cantor que teve seu coração arrancado do peito, o corpo enterrado, e mesmo assim o órgão continuou serestando. Ora, era perfeito; Euá é a responsável pela natureza artística do mundo. Ela seria a mais adequada para representar essa parte de *Bastianas*.

Assim foi. A partir da pesquisa de movimento e imagem com os orikis e histórias mitológicas, o texto foi sendo dividido e trabalhado por cada intérprete. Já

estava sendo possível vislumbrar como estruturar o espetáculo. As atrizes vestiam roupas que correspondiam a sua cor de aiabá. O texto de cada uma satisfazia seu orixá, tudo caminhava nos conformes.

Com isso, passou-se um mês inteiro. Mês de exploração solitária, o grupo, com suas seis atrizes, se encarregavam de dar vida e ocupar aquela imensidão. No segundo mês bateu o desespero. Tínhamos ganhado dinheiro público para fazermos algo que não estava se concretizando. Era final de novembro, as obras não começavam. As pessoas não chegariam naquele lugar tão cedo, o projeto naufragaria se continuássemos naquela situação.

A Cia. São Jorge decidiu entrar em contato com a subprefeitura da Sé. Precisávamos trocar de espaço e ir para um lugar onde existissem pessoas habitando, afinal, esse era o ponto principal da pesquisa. A Sub Sé entendeu nossa questão e nos orientou para conhecermos outros albergues. Visitamos o Glicério, o Pedroso, mas quando chegamos ao Canindé, precisamente no dia 26 de novembro de 2002, entendemos que era ali que o trabalho tinha que se desenrolar.

No albergue do Glicério já existia um grupo teatral do local trabalhando. No abrigo Pedroso assistimos a apresentação do BirosKabral, ou seja, acontecia teatro e o espaço físico era muito pequeno. Ao invés disso, no Canindé não havia nenhuma atividade artística. O lugar, como o Boracéia, tinha espaços abertos e fechados, muitas pessoas morando e diversas crianças, que nos receberam com fome e entusiasmo. Esse local ainda possuía um lar para os idosos e uma casa de cuidados para pessoas enfermas.

A Cia. avaliou que o melhor lugar para desenvolver o projeto de fomento era o Albergue Municipal do Canindé/ Núcleo de Cidadania. Pedimos autorização para

SMC e para subprefeitura da Sé, e ficamos assim: três dias por semana de ensaios no Canindé e dois no Boracéia, isso mudaria conforme as necessidades artísticas.

VI. O ALBERGUE DO CANINDÉ

Esperamos também dar a nossa contribuição por meio da arte, da nossa expressão, para que nos vendo eles consigam também se ver, vendo-se, vejam-se ainda capazes de sonhar.

Marcelo Reis, ator, em depoimento no início do processo¹⁹

Ao ler a frase acima, notamos que o grupo chegou ao albergue cheio de vontades e sonhos de trabalho, mas a realidade do lugar não tardou a se mostrar. Muitas pessoas estão nos abrigos por serem ex-presidiários, estarem sob proteção e/ou guarda da justiça, por sofrerem de algum mal físico crônico, por não poderem trabalhar, abandono, fuga da família; muitos vieram de outras cidades e estados, precisando se estruturar, ou estavam ali simplesmente por total falta de opção. Quando chegamos ao albergue do Canindé fomos recebidos pela coordenadora, que nos passou as primeiras informações sobre o funcionamento do abrigo. Os futuros residentes

[...]são acompanhados por um psicólogo e uma assistente social que procuram elaborar com as pessoas em situação de rua, um projeto de vida, para que o período em que ficam ali, de seis meses a um ano, ao final, consigam autonomia para gerir suas próprias vidas. Autonomia e auto-estima, esses são os objetivos perseguidos.

Marcelo Reis.

A palavra *perseguidos*, usada pela coordenadora, é emblemática. Se for necessário *perseguir* algo, talvez isso esteja quase ao alcance das mãos, em alguns momentos. Mas, pode-se concluir que você não o alcança. *Autonomia para gerir sua*

¹⁹ O trecho citado, assim como inúmeros outros que se encontram nesse projeto, se refere a depoimentos espontâneos, registrados nos protocolos das discussões dos artistas e demais envolvidos no processo.

vida. Como se essa pessoa está à margem da vida? Ela apenas sobrevive. “Porque a casa é o nosso canto no mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos”, ao nos debruçarmos sobre essa visão de Bachelard, percebemos o quanto é difícil uma pessoa reconstruir a vida morando num abrigo.²⁰

Não há adolescentes nos albergues, pois eles vão para rua e/ou são atendidos por outras instituições. Encontramos homens, mulheres, crianças, idosos, doentes, feridos, refugiados, excluídos, insanos, perdidos. Cada qual com sua história, com sua bagagem de vida, com seu caco de espelho. São resíduos gerados pelo sistema capitalista. Como não produzem nada, não são inseridos nele; vivem segregados, à margem, e são varridos para baixo do tapete da sociedade.

Geralmente quem se sente apto para algum tipo de função prefere ficar na rua porque nos albergues existem regras fixas: hora para sair e para entrar, não é permitida a ingestão de bebidas alcoólicas, drogas, sexo. E ali dentro não se faz dinheiro, aliás, ali dentro quase não há o que fazer além de tomar banho frio, dormir em camas com cheiro de creolina, comer todos os dias arroz com repolho e salsicha e esperar por Godot que, claro, não virá.

Ao entrar no Albergue do Canindé, o primeiro alojamento que vemos é o dos homens. Nele, a rotatividade é grande, muitos dormem apenas uma noite e só retornam quando o inverno chega e o frio aperta. Uns poucos são trabalhadores da reciclagem, outros ex-presidiários, senhores de passagem, alcoolistas, viciados em drogas, pessoas de outros estados do Brasil.

²⁰ Bachelard, Gaston. *A poética do Espaço*. Martins Fontes, São Paulo, 1989. Pág.24

A grande maioria sai cedo e volta à tarde. Muitos trabalham como catadores de papel e latinha. Os carrinheiros não são muitos. Quando aparecem têm a liberdade de deixar o carrinho no pátio. Alguns, quando chegam, ainda levam um tempo para se adaptar e adquirirem a confiança de que ali, ele e seus pertences estão seguros e chegam até a dormir sob o carrinho. Outros ainda resistem ir para o abrigo, porque não querem abandonar seus animais companheiros de rua.

Macelo Reis, em depoimento no livro de registro. Dia 26-11-2002.

No quarto dos homens estão também acomodados três ou quatro lunáticos mansos. Alguns são sistematicamente abusados sexualmente pelos companheiros. A coordenação do abrigo faz “vista-grossa”, o que nos induz a pensar que esses malucos são mantidos aí para equilibrar a energia violenta do lugar.

Figura 4 Uma típica tarde no abrigo do Canindé. Março de 2003

Misturados com isso tudo há também quase vinte cadeirantes, de modo que a primeira imagem que se tem do albergue é a de dez/quinze homens sem pernas, muitos com sonda no pênis, sentados em precárias cadeiras de rodas com os olhos

e rostos voltados para o chão. “Ficamos sabendo que o albergue, pela estrutura plana, é o único que abriga deficientes físicos.” (Marcelo Reis)

Fomos aos alojamentos. No caminho passamos por alguns idosos e deficientes físicos em cadeira de roda. Conhecemos o alojamento masculino, vazio, porque a maioria estava fora e só voltaria depois das cinco da tarde.

Marcelo Reis

Logo após a casa dos homens vemos, separada por uma cerca, a casa das mulheres adultas.

O alojamento das mulheres estava um pouco mais preenchido. Mães com filhos e idosas. Algumas mulheres com deficiência mental. Ouviam rádio. O dormitório com muitas beliches, as camas arrumadas, cada uma a seu modo. Em uma delas um grande urso de pelúcia.

Marcelo Reis

Figura 5 Casa das Mulheres. Em primeiro plano vemos Georgette e Ana Petta realizando a primeira improvisação dentro deste alojamento. s.d.

Nessa instalação, há bastante senhoras. Muitas, sem família. Algumas mulheres são protegidas judicialmente, geralmente, por terem sido espancadas por seus companheiros e terem resolvido denunciá-los. Aí também são abrigadas algumas deficientes físicas, surdas, mutiladas, portadoras de demência leve, ex-detentas, alcoólatras e dependentes químicas.

A seguir tem a “casa de cuidados”, onde se alojam os doentes em geral. Alguns enfermos estão de cama. Alguns cadeirantes estão aí porque têm chagas abertas nas pernas. Outros enfartaram. Enfim, um local mais calmo e que recebe sistematicamente a visita de ambulâncias e de enfermeiros.

Depois há a “casa das mães”. Nesse alojamento, ficam as mulheres com seus filhos. Moram os bebês e as crianças pequenas, algumas na idade escolar até a quarta série, com suas respectivas mães. É um ambiente um pouco mais alegre. Tem brinquedinhos, livros infantis, sala de televisão, refeitório próprio, inclusive com mesinhas para as crianças. E é claro, os próprios curumins, que iluminam o abrigo.

De todas as instalações recende um odor característico de alguma espécie de desinfetante misturado com fluidos corporais. Não se pode dizer que é um cheiro agradável - é nauseante: lembra excremento misturado com pus e creolina de hospital. É um cheiro de ferida, de asilo, de sanatório. Esse aroma causa um impacto físico que afeta o psicológico, você fica enjoado e perturbado com o odor. É difícil, praticamente impossível, para quem não habita ali, acostumar-se com o cheiro do albergue.

VI. 1. O IMPACTO NOS ARTISTAS

Depois da primeira pane física e emocional sofrida pelos artistas, houve uma reunião, à porta fechada, para conversarmos sobre o abrigo. Precisávamos /organizar as idéias, trocar impressões. O grupo achava que sabia com o que se depararia ao optar por trabalhar num abrigo público para pessoas em situação de rua. Mas sentir o odor a que essas pessoas estavam expostas, trocar olhares com elas, perceber seu real abandono e desestrutura, sacudiu a Cia.

Uma das primeiras imagens de que tenho recordação é a de um homem de meia-idade, cabelo todo branco, sem dentes e na cadeira de rodas. Ele desligou a sonda peniana do saco de coleta, esvaziou a bolsa de urina num copo plástico, jogou tudo no bebedouro, deu uma lavadinha no copo e em seguida bebeu água no mesmo.

O homem expôs seu órgão sexual num local de grande circulação de pessoas, como se não bastasse, ainda bebeu água no próprio penico! Obviamente aquele gesto era corriqueiro, porque ninguém, fora eu, que observava pela primeira vez, estranhou. As pessoas sequer se incomodaram por ele jogar urina no lugar onde todos bebiam água. Para mim a situação ficou clara: esse homem tinha perdido a noção de convivência social. Ele vivia numa jaula, o abrigo não dava condições para ele ser humano.

Figura 6 Esquadrão das Cadeiras de Rodas. Abril de 2003

Quando entramos no albergue a primeira sensação que senti é de que estávamos entrando num “centro” de reconstrução humana, podendo ser um presídio, um hospital, hospício, albergue, recuperação de drogados... A vida de um ser exaltada a todo custo!!! O que é viver? É estar sorrindo e feliz? É estar trabalhando e ganhando 100 reais por mês? Ou viver é estar de acordo com os meus princípios? Teremos nesse um ano de trabalho a responsabilidade de colocar as pessoas em situação de rua, em situação do quê? Eu caminho com minhas pernas para chegar aonde?

Nada naquele albergue me agradou! A única coisa a exaltar é a boa vontade que aparentam aqueles que organizam! Não me agradou nem a nossa postura, que mesmo sem termos feito nada, já estávamos em uma posição além dos demais. Quando digo postura, não digo que agimos de forma errada, mas não há como esconder que somos diferentes e não MELHORES! É preciso tomar cuidado com a generosidade.

Cada vez que encontro uma pessoa “pobre” em situação de rua ou sei lá, tenho vontade de estar no lugar dela. Sinto que nunca chegarei à metade da sabedoria dela. Já não vivem com o que existe ao redor, vivem com o corpo, esbanjam sua história.

Relação artística?

Não tenho como definir relação artística baseado no fato dessa relação estar calcada na reintegração social dessas pessoas. Não acredito em reintegração social. Nossa sociedade está calcada no capitalismo. São armas de domínio capitalista. Não há como ter integração social no capitalismo. Agimos sem saber inconscientemente com pensamento capitalista.

O capitalismo deve ser morto!

O albergue que visitamos está caindo aos pedaços, porque não colocar lajota no chão? Porque não ter banheiro digno? Mesmo

no Boracéia, por que não ter um acabamento melhor? As máquinas que produzem dinheiro onde estão???

Não sei qual vai ser minha função aqui, mas sei que será muito mais interessante viver, do que ensinar, do que querer mudar alguém! Existe beleza em tudo, a história de todos são deles, não podemos ser hipócritas. Sinto vergonha de ter que pedir pra alguém ter que fazer algo para mim! Sinto vergonha de pedir a minha empregada para lavar o banheiro!!! É muito difícil viver nesse mundo atual! É muito difícil aceitar certas coisas!

É muito estranha a relação de poder que o dinheiro oferece! Fico feliz em ganhar dinheiro!!!! Como alguém pode ficar feliz em ganhar dinheiro? Como alguém pode dar ORDENS para alguém porque ganha mais dinheiro ou é patrão?

Mais uma vez acho que a única função nossa aqui é sermos e nos tornarmos melhores pessoas. Se isso acontecer o mundo vai sentir. Os moradores vão sentir, a vida vai sentir. Evoé! (existe beleza na pobreza)

Rogério Tarifa, 02-12-2002.

O depoimento acima foi escrito após uma semana da primeira visita ao Canindé. Particularmente, creio que ele expressa bem algumas das questões que pulularam durante essa visitação. As expressões: “centro de reconstrução humana”, “colocar as pessoas em situação de rua em situação de quê?”, “relação artística?” e “não acredito em reintegração social” tiveram reverberação em quase todos os integrantes da São Jorge.

Durante sua exposição, Rogério não gosta da sua postura porque se percebe diferente. Se sente, sem querer, “além” dos abrigados. Essa sensação foi estranha para todos. Eram tão evidentes as diferenças entre nós e os albergados que aparecia na pele, no cabelo, no olhar. Mostrava-se até no verbo *ter*; o grupo de teatro tinha cigarros, sapatos, dentes. E os residentes tinham suas histórias de vida.

Esse pequeno texto, expressa também as sensações do artista diante do paradoxo dinheiro/pobreza. Rogério sente vergonha, até de si próprio, por saber que a riqueza vem da exploração da pobreza de outras pessoas, e pede a morte do sistema capitalista, o “pai” do albergue.

Por fim conclui que não sabe seu papel, conseqüentemente o de seu trabalho artístico, naquele lugar degradado. Mas, tem esperança de, pelo menos, se tornar uma pessoa melhor. Muitos de nós ficamos com impressões bem parecidas com essas, desabafadas por esse artista.

Todo são-jorgiano tinha uma história cabulosa para contar e questões contundentes para todos. Krug teve a oportunidade de conhecer uma tradutora de inglês, francês e espanhol, que foi parar ali por se envolver com crack.

Visita ao Canindé. Muito espaço. Muita cor. Esperanças no ar apesar de tudo. Muitas questões: como se colocar diante dessas pessoas? Como chegar neles sem ser paternalista? Sem ser distante? Como ser a gente mesmo sem estabelecer nenhum abismo? Quanto tempo isso demanda? (...) esperança no ar. No Canindé pelo menos há cor. Há cor nos olhos verdes da mulher tradutora. (...) o sorriso meio pedinte, meio dizendo “me ajude” parecia ainda não tomado pelo tédio da inatividade, de paredes sem perspectiva. (...) O trágico. Vidas desgarradas. O tempo como inimigo E nós interferindo.

Alexandre Krug. 05-12-2002

Ao longo de nossa conversa, foi possível observar que muitos dos usuários viviam em condições de profundo desamparo e depressão. Por esse motivo, eram facilmente condicionados numa rotina hipnotizante de alienação. Tomar café, almoçar, jantar, dormir, era tudo que podiam esperar da vida. Muitos sequer levantavam para urinar, faziam ali mesmo, na própria roupa. Outros passavam horas lado a lado, olhando para o chão, sem trocar uma palavra sequer.

Como agir diante da circunstância de desumanização das pessoas? A maioria dos moradores ficava no pátio apenas esperando tocar a sirene do refeitório. Entre o café da manhã, o almoço e o jantar, nada acontecia de extraordinário. Salvo uma ou outra briga entre os usuários. Ao mesmo tempo em que era difícil abrir uma

brecha nesse imenso marasmo causado por abandono e depressão, isso era necessário. O albergue do Canindé precisava muito de algo artístico, que lembrasse aos seus moradores que existem outras dimensões na vida.

Agradecimentos e despedidas, saímos dali felizes e com muitos motivos para rir e chorar ao ter contato com pessoas como seu Rocha, Policarpo, seu Noel e tantos outros que ainda não conhecemos.

Marcelo Reis

VI. 2. A MÚSICA

O grupo refletiu bastante sobre as questões levantadas por seus integrantes. Precisávamos cumprir o projeto proposto para *Lei de Fomento*, que era o de realizar um espetáculo a partir da interação com os residentes. Mas, como se aproximar sem ser assistencialista? Sim, porque essa já era a premissa do albergue e era evidente que não funcionava.

Algumas propostas de que rumo tornar, para podermos continuar a pesquisa diante dessa dura realidade, surgiram durante as conversas.

Ana Petta, também chamada Tininha, sugeriu que enveredássemos por uma investigação sobre o sistema dos albergues, o conceito de inclusão e o assistencialismo, palavras repetidas diversas vezes pelos funcionários do abrigo. Com isso, buscar relações do albergue com o resto da sociedade, por exemplo, com o **Movimento Sem Teto**. Ficou estabelecido que essa discussão proposta estivesse presente no primeiro fanzine *São Jorge*s.

Outros achavam importante ouvir as vivências deles e devolvê-las, valorizando-as, mostrando a poesia que havia em suas histórias de vida. A partir disso, Georgette Fadel concluiu que o importante era optar pelo simples, chegar nas pessoas sem cerimônia, sem ‘momento do teatro’.

Eu ressalttei a importância de o grupo praticar no abrigo o que sabe fazer melhor: teatro. Começar a ensaiar logo, levar com urgência a linguagem teatral para o Canindé, e não se preocupar em “consertar” nada. Coloquei isso porque alguns membros estavam querendo radicalizar e começar uma campanha de desmanche dos abrigos públicos.

Chegamos à unânime conclusão de que as apresentações previstas no projeto seriam importantíssimas. Tanto para inteirar a população sobre o que é teatro, quanto para levar lazer de boa qualidade para o lugar. Outra decisão que tomamos, foi a de compartilhar nossa arte com eles. Não nos fechamos em nós mesmos para conseguirmos realizar uma conexão coletiva. E, principalmente, estabelecer um contato não opressivo.

A partir dessa reunião, ficou estabelecido que iniciáramos o trabalho artístico no Canindé através da música. Ela foi escolhida para essa tarefa, pois além de ser parte integrante da formação dos artistas da Cia., ela traz na sua essência a dimensão do *jogo* ²¹. A música “te ataca pelas costas”²², parecia uma boa estratégia de aproximação.

Culturalmente a música exerce um importante papel agregador no nosso país. A música brasileira aconteceu da união de diferentes povos. Desde o começo da ocupação européia e africana em nosso território, ela já não distinguia preto,

²¹ Ver quanto a isso a conceituação das formas lúdicas da arte em: Huizinga, J. *Homo ludens*, Perspectiva, São Paulo, 2001, p.176 a 192.

²² Veríssimo, Luís Fernando. *O jardim do diabo*. São Paulo, L&PM, 1988.

branco ou mestiço, tampouco pobre ou rico. Bastava saber tocar, cantar, dançar ou bater palmas para participar. Claro que estou me referindo à música popular e espontânea e não à música de salão. Soma-se a isso, o fato de ser uma via lúdica que intervêm esteticamente no ambiente.

Todas essas características, inerentes ao acontecimento musical, facilitavam, num primeiro momento, a aproximação com os usuários de homem para homem e não de um artista, ou alguém, que vem presentear os outros com sua sublime sabedoria, estabelecendo, imperceptivelmente, uma hierarquia através do fazer artístico.

As primeiras intervenções musicais mostraram-se muito frutíferas. Algumas pessoas aproximavam-se e tomavam parte na roda formada, cantando e dançando. Os artistas que eram usuários do abrigo começaram a despontar: apareceu um violeiro, uma ex-cantora da noite, percussionistas diversos. Quando percebemos, estávamos todos, artistas e albergados, cantando, rindo, trocando canções, de um jeito natural e livre.

Todo ritual autêntico é obra de canto, dança e jogo. (...) Sentindo a música, somos capazes também de sentir o ritual. Quando se ouve música, (...) há uma fusão entre a percepção do belo e o sentimento do sagrado, na qual é inteiramente dissolvida a distinção entre o jogo e a seriedade.

Huizinga, 2001, p.178

Essa afirmação de Huizinga pode ser comprovada no momento das rodas de samba. A música foi um eficiente portal de entrada que ajudou a estabelecer outro tipo de relação entre os que vinham de fora, os artistas, e os residentes. Esses estavam acostumados a visitas de psicólogos, assistentes sociais, médicos e não de “grupo de teatro classe média”.

Figura 7 Os primeiros artistas moradores do abrigo se aproximam. Na foto vemos seu Rocha, Policarpo e seu Noel. Ao fundo vemos Daniela, surda-muda, tocando pandeiro. Dezembro de 2002.

Os albergados nos estranharam, perguntavam o que estávamos fazendo ali, para que fazíamos aquilo? Tratavam a gente como tratavam os assistentes sociais, de senhor e senhora, ficaram taciturnos e desconfiados no início. Os atores também se constrangeram diante de tanta miséria humana. A seriedade, a que a citação se refere, estava presente e se manifestava por um intenso formalismo na relação. Mas quando os acordes do violão fizeram o ar vibrar melodicamente, a situação começou a mudar.

Por um breve momento a música nos igualou à condição de seres humanos. O grande poder da arte! Juntos, como disse Huizinga, fomos capazes de sentir a “percepção do belo e o sentimento do sagrado”. Tinha acontecido a primeira intervenção estética no ambiente e todos, até os que não estavam fazendo parte da roda de samba naquele momento, apenas sendo “atacados pelas costas” ou olhando de longe, sentiram que algo diferente acontecia.

Aos poucos, entre uma música e outra, fragmentos do texto da peça foram introduzidos de forma aleatória. “As Bastianas” principiava a tomar forma, os escritos de Gero começavam a atingir novos ouvidos e encontravam eco. As pessoas comentavam, respondiam ao texto, pegavam o livro de nossa mão e liam trechos em voz alta. Alguns completavam idéias, outros davam sua opinião sobre o assunto abordado na obra. Foi de fato estabelecida uma troca. A alteridade estava garantida.

Em análises posteriores, os atores concordaram que lampejos das possibilidades estéticas da peça estavam presentes ali, mas a troca ainda estava frágil, precisávamos avançar mais em direção à comunhão teatral.

VI. 3. RECONHECENDO O AMBIENTE DE TRABALHO

O passo seguinte foi iniciar uma exploração espacial pelo ambiente. Os artistas, seguidos pelos usuários, saíam em cortejo tocando, cantando e entrando em todos os espaços possíveis. Foram momentos especiais, porque os próprios abrigados nunca tinham entrado em outros alojamentos senão no próprio, e no refeitório. Dessa forma, o horizonte foi ampliado.

Enquanto essa experimentação era feita pelas mulheres do grupo, os homens buscavam desempenhar funções de suporte aos improvisos. Assim, eles carregavam os instrumentos musicais, tiravam fotos, registravam o trabalho em vídeo e anotações particulares, trabalhavam no futuro roteiro da peça.

Essa divisão de tarefas foi de suma importância; sem isso, as intérpretes ficariam sobrecarregadas pela demanda de trabalho. O fato de ter que lidar com o

material humano e espacial que o albergue oferecia, já sugava muita energia criativa.

As atrizes liam partes do texto na lavanderia, no refeitório, nos quartos de dormir, etc. Alguns residentes se interessavam, outros ficavam com cara de enfadados por estarmos perturbando o silêncio. Tentamos realizar seqüências de movimentos, desenvolvidas a partir da mitologia dos orixás. As crianças começaram a aderir e fazer os movimentos conosco. Os alojamentos iam se sucedendo e no último estávamos todos dançando juntos. Acabou o dia.

Figura 8 Georgette, Mariana e Tininha fazem a cavalcada de Obá com as crianças. Janeiro de 2003

Esse experimento, sair pelo albergue reconhecendo e interagindo com os espaços na companhia de seus moradores, foi como uma espécie de jorro inicial.

Muito intenso, mas sem controle. Passamos por todos os alojamentos num fluxo contínuo, sem pausa, não houve tempo para refletir durante, foi puro movimento e sensação. Foi gostoso de fazer, mas para a próxima etapa do trabalho, as ações necessitariam de um planejamento melhor.

Figura 9 Euá dança com os usuários do albergue numa das primeiras improvisações de interação com o espaço. Janeiro de 2003

Era final de 2002, último encontro do ano no Canindé. Boas perspectivas e esperanças de que conseguiríamos realizar a peça. Baseados nessas primeiras intervenções, onde foi possível fazer uma ação conjunta com usuários, funcionários e grupo de teatro, tudo parecia possível. Agora, merecidas férias.

VI. 4. O INÍCIO DO ANO DE 2003

Após um breve intervalo para Natal e Ano-Novo, o grupo voltou a se reunir, pois tínhamos pressa. O tempo corria e era necessário dar continuidade às pesquisas. Muitas conversas no terreno seguro do Boracéia, que nesse momento era um belo canteiro de obras. Precisávamos nos reservar um pouco, antes de partir com tudo para o albergue habitado.

Por esse motivo, em relação ao Canindé, voltamos às indagações como esta:

O ócio impera de maneira geral no albergue. (...) Sinto necessidade cada vez maior de nos aproximarmos dessa realidade. (...) Como estabelecer uma relação com essas pessoas sem cair em qualquer nível de assistencialismo? E se a resposta para essa pergunta é através da relação artística. O que é uma relação artística?

Mariana Senne, depoimento em 27/11/2002.

Em certo sentido, todo o processo de montagem de *As Bastianas* pode ser visto como a busca de uma resposta do que significa uma relação artística visceral. A pergunta que envolve assistencialismo e relação artística foi a questão base que nos norteou durante essa caminhada.

A partir da busca de uma relação verdadeira, mediada pela arte teatral, o grupo procurou criar condições para o gênio artístico, presente em todos nós, aflorar no Canindé. Isso trouxe dores e flores. Jogou os artistas em um abismo colossal. Nada do que havíamos aprendido até então parecia servir para o abrigo. Era necessário engendrar no dia-a-dia um novo jeito para a Cia. São Jorge fazer teatro.

Partimos para a experimentação com o texto. Ficou combinado que nos aproximaríamos, depois da experiência musical bem sucedida, com o texto e as

canções do Gero, ou seja, tentaríamos sempre usar as palavras do autor nos contatos que estabeleceríamos com os usuários. Essa estratégia mostrou-se um pouco ingênua. O grupo já havia separado o texto de cada atriz, mas a apropriação dele ainda estava frágil. Isso permitia lacunas no raciocínio das personagens. As intérpretes perdiam as palavras, por não dominarem os escritos.

Outro fator que a Cia. não contava, era a demanda emocional que esse contato com os usuários provocaria na trupe.

Toda vez que uma atriz iniciava uma situação teatral com alguém, por exemplo, um trecho da história, essa pessoa fazia questão de mostrar sua carteira de identidade, recém-tirada, e falar do seu passado. De como foi parar ali sem querer, de sua família, de seu antigo emprego, de sua convicção de que já estava quase saindo dessa situação...

No início era difícil não se deixar envolver pela história dos usuários. Era interessante ouvir experiências de vida completamente diferentes do que estávamos acostumados. Quantas vezes deixamos o texto de Gero para outra hora, e ficamos escutando as pessoas falarem de um passado glorioso, de sua vida pregressa. Contudo, a questão da criminalidade e uso de drogas e álcool era deixada de lado, e por isso sempre havia uma lacuna nos discursos.

Naquele ambiente tudo parecia incerto e as identidades movediças, era impossível saber o quanto eles estavam sendo sinceros, ou estavam inventando um passado com toda sinceridade. Além disso, havia muitos relatos trágicos. Casos impactantes de violência e abandono. Histórias que não ficavam no albergue quando terminava o ensaio. Muitos artistas iam dormir, ou passar a noite em claro, com elas.

Estávamos diante de uma terrível face da vida urbana. Era desconcertante dizer um texto como: *Eu nu. Eu numas de sertão. E o sol de depois da mangueira querendo espiar nossos sexos.*²³ Para alguém que traz a marca do estupro em sua alma. Como dizer meu texto, se o que a pessoa acabou de contar, é tão intenso que as palavras não parecem suficientes para revelar o estado de espírito em que me encontro depois desse relato?

A São Jorge viu-se diante de uma estranha situação. Os usuários do albergue inventavam aquelas histórias ou tudo o que relatavam era verdade? Sim, porque era difícil suportar a idéia de que a vida de alguém pudesse ser tão nefasta. E o grupo aos olhos dos albergados? Para eles, estávamos contando uma história fictícia ou era verdade o que o texto dizia?

Dialogando sobre isso, a São Jorge percebeu que não chegaria a lugar algum. O fato é que “Na ausência de uma perspectiva histórica, o passado é glorificado e se torna a única referência para pensar o presente”²⁴. Não importava se as histórias de todos eram reais ou criadas pela imaginação. Nada podíamos fazer para amenizar as mazelas alheias. Cada um com sua história, nossa única arma era o fazer teatral.

Maria Lúcia Pupo, em seu livro *Entre o Mediterrâneo e o Atlântico*²⁵, permite ao leitor refletir sobre a alteridade a partir dos relatos das diferenças e possibilidades de comunicação entre o oriente e o ocidente. A descoberta do outro através do teatro, e como o eu se transforma com esse contato é um dos pontos-chaves deste processo.

²³ Camilo, 2002, p. 25

²⁴ Pupo, Maria Lúcia de Souza B. *Do mediterrâneo ao Atlântico*. São Paulo, Perspectiva, 2005, p.13.

²⁵ Op. cit.

No caso da experiência vivida pela Cia. São Jorge de Variedades nos albergues, a troca com o outro, assim como a redefinição da própria identidade, não pode ser vista a partir do contato com uma comunidade completamente estranha ao grupo. O outro não era um povo com outra cultura, falando outra língua, com outros hábitos e costumes completamente alheios aos membros da Cia. O outro estava bem ali, estranhamente próximo e distante, em locais, no entanto, que traziam as marcas da exclusão.

Os usuários tinham a necessidade de mostrarem que eram cidadãos, a carteira de identidade era literalmente usada: *Eu sou essa pessoa e não apenas um albergado, fiz isso e aquilo... Tenho documento, tenho um passado, fui/sou alguém.* Ao mesmo tempo os artistas, apesar de terem clareza de seu papel ali, começaram a se perguntar sobre a função social do teatro.

Além disso, havia uma diferença abissal entre os integrantes da Cia. São Jorge e os albergados: os artistas tinham casaco, pernas, dentes e cigarro. O contato com a situação de abandono em que se encontrava o albergue e seus usuários obrigou o grupo a reorganizar a própria noção de identidade, a criar novos sentidos para questões artísticas internas diante da descoberta do outro. Como fazer teatro se está frio e o outro não tem meias?

Usando as palavras de Flávio Desgranges: no terreno da linguagem é que se dá o embate entre concepção e transformação da história²⁶. Sentimos essa premissa na pele. Começando o processo criativo diante dos usuários, a linguagem teatral vinha para primeiro plano. Na sequência, o contar das histórias dos albergados, sua concepção de mundo, sua realidade, faziam com que o grupo voltasse para si e observasse suas ações e postura. Assim, depois do momento de

²⁶ DESGRANGES. 2006, p.24

internalização daquele mundo, a Cia. respondia com outras cartas àquela jogada, transformando suas estratégias, e com isso, sua própria história, reaprendendo a fazer teatro.

Figura 10 Momentos de tensão e discussão do grupo sobre a situação dos artistas em relação ao albergue. Fevereiro de 2003

As intérpretes começaram a sofrer fisicamente por causa do desgaste emocional a que estavam sendo submetidas. Os olhares parados, o cheiro

insuportável, a precariedade em que os residentes viviam, tudo estava começando a pesar sobre os ombros das atrizes. Ao observarmos nosso livro de protocolo, que chamamos de 'livrão', isso fica claro.

Dia 14/01/2003: "Acidente com Paula no jogo de bastão".

Dia 15/16 do 01: "Paula não vai, se recupera do acidente".

Dia 16/01/2003: "Tininha está com princípio de pneumonia e necessita repouso."

Dia 17/01/2003: "Dia de trabalho com Tata, que não aconteceu porque Tata teve um imprevisto".

Dia 20/01/2003 "Patrícia não esteve presente."

É importante frisar, que cada acontecimento desses, impedia-nos de realizar os ensaios no Canindé. Quer dizer, não que nos impedisse de fato, mas era uma boa desculpa para não ter que ir para lá e podermos continuar a salvos, ensaiando no desabitado Boracéia, nosso porto seguro. Refletindo agora, percebo que procurávamos protelar de qualquer jeito ter que passar a tarde ensaiando no Canindé.

Para citar um exemplo: fazíamos, quase diariamente no albergue, um exercício individual para reconhecimento do espaço e contato com os usuários. O diretor fixava um prazo, que variava entre 40 minutos e uma hora e meia, e nos deixava livres para efetuar o exercício, depois do qual trocávamos as experiências.

Toda vez que começava o exercício, eu dava uma voltinha pelo abrigo e rumava para a padaria. Era batata! Assim que era dado o início, eu corria para a padaria. Até que um dia o diretor me pegou no flagra, encontro-me tranquilamente

tomando refrigerante no meu refúgio. Riu. Eu disse a ele que me desculpasse, mas não estava suportando ficar só no albergue. Nunca mais fizemos esse exercício.

Havia começado a principal etapa de nosso trabalho. Estávamos onde quiséramos estar, ganhávamos um salário para fazer teatro, e isso era maravilhoso. Ao mesmo tempo não era possível voltar atrás e era difícil se acostumar ao sistema do albergue!

Nesse ínterim, a Cia. São Jorge de Variedades foi a Recife participar da III Bienal da UNE, e do Festival Internacional de Teatro de Recife. Ao todo foram doze dias fora de São Paulo. Através dessa viagem muitos integrantes do grupo tiveram acesso à cultura nordestina, presente no texto. Concomitantemente, serviu para dar uma desafojada do albergue. Com a distância ficava mais fácil pensar sobre o trabalho em andamento.

Os dias em contato com outra cultura, outro sotaque, outras comidas, serviram também para os artistas da São Jorge perceber sua identidade forte de paulistas. Luís Mármora, num inspirado texto escrito para Gero, chamado *Pizza no Cariri*, nos definiu da seguinte maneira: “Assim somos Jorges. Caipiras acelerados. Vaidosos de armadura e valentia. Furiosos bandeirantes guerreiros. Jecas na essência e no trato. Grandes de terra e coração”. (Luís Mármora, livrão, dia 13-02-2003)

Em meio ao estabelecimento de relações com os marroquinos em diferentes dimensões da vida cotidiana e à identificação das diferenças, ocorreu uma aquisição primordial: a consciência da alteridade. Ela se torna palpável quando passa a ser possível pensar a experiência fundamental do encontro com o outro como fator de alteração da consciência de si.

PUPO, 2005, p.10.

Se no trecho citado acima trocarmos a palavra *marroquinos* por *nordestinos*, teremos uma exata definição do que ocorreu com o grupo de teatro nessa viagem. Voltamos para o Canindé com mais consciência sobre nós mesmos. Esse afastamento forçado foi benéfico. Estávamos mais fortalecidos, com as idéias mais claras. Ao nos percebermos “Jecas na essência e no trato.”, tínhamos um ponto de partida para nos relacionarmos com os usuários. O ‘eu’ de cada integrante, que estava um pouco balançado pelo abrigo, encontrou seu eixo.

A partir dessa experiência importantíssima, vivida no Recife, concluímos que deveríamos sistematizar o processo de trabalho no albergue. Isso fortaleceria a relação de todos os envolvidos com o projeto e, do mesmo modo, daria segurança para o avanço da pesquisa.

VII. A EXPERIÊNCIA

Quem ouve histórias, sendo estimulado a compreendê-las, exercita também a capacidade de criar e contar histórias, sentindo-se, quem sabe, motivado a fazer história.²⁷

Esse passou a ser o sonho dos artistas em relação aos albergados.

Figura 11 A atriz Paula Klein conta um trecho do texto para um dos residentes. Março de 2003

²⁷ DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo*. Hucitec, São Paulo, 2006, p.23.

VII. 1. SISTEMATIZAÇÃO DO PROCESSO DE MONTAGEM

Voltamos de Recife com as baterias recarregadas. Após estudos e conversas decidimos reorganizar nossa experimentação no abrigo. Instituímos uma rotina de ensaios e passamos a respeitá-la. Mesmo se alguém faltasse, mesmo se chovesse, estaríamos lá no Canindé. Chegávamos às 13h30min e o ensaio terminava às 17:30 horas. Assim, todos os dias durante as tardes, os usuários teriam a garantia que o trabalho artístico estaria acontecendo.

Se o teatro é o lugar de reconhecimento do outro, é também o lugar do encontro e da transformação. O artista diante do outro, o artista diante de si mesmo, o outro diante do artista. A identidade questionada, a aprendizagem através do coletivo modifica nossa história.

Essas noções evidentemente não são novas e acompanham a investigação teatral de alguns dos mais importantes encenadores contemporâneos como Peter Brook e Eugênio Barba. Este último soube assinalar com clareza para a mudança de perspectiva que ocorre frequentemente quando um grupo de teatro é inserido num contexto ou cultura diferente. Barba apresenta uma dupla definição, aparentemente contraditória, mas complementar:

Não é o povoado que deve ser objeto de estudo e sim o grupo de teatro. Ele chega, se insere geograficamente, continua seguindo suas regras de vida, disciplina, a realização do que é importante para cada membro do grupo.²⁸

²⁸ Barba, E. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas, Hucitec, 1991.

Essa primeira anotação de Barba nos trouxe de volta ao nosso eixo artístico. Foi importante passar horas escutando as histórias dos residentes, mas o que cada intérprete precisava agora para conseguir desenvolver sua pesquisa teatral no albergue? A necessidade individual das atrizes estava negligenciada e por isso começou a ficar difícil executar o trabalho. Esse fato contribuiu também para o desgaste emocional que estava acontecendo.

A função diária do teatro foi imediatamente retomada. Exercícios de alongamento, massagem e preparação vocal, voltaram à berlinda. O texto voltou a ser estudado em voz alta. Jogos teatrais, combinados previamente, foram realizados. Enfim, toda a carpintaria teatral retomou sua rotina.

Após inserir-se com sua rotina no povoado, o grupo de teatro, segundo Barba, observa uma mudança na população local:

Desta forma, é o grupo de teatro que se converte em objeto de estudo para a população. Já não é o teatro que quer conquistar o povo, e sim o povo que quer seduzir o grupo; e, ao tentar isso, descobre a necessidade de ter teatro, algo que antes ignoravam.²⁹

Ora, um mestre do teatro já tinha seguido um caminho que poderia nos inspirar, então, porque não aproveitar esses apontamentos de Eugênio Barba? Esse apoio teórico foi fundamental, com o passar do tempo percebemos que Barba tinha razão. A Cia. São Jorge, ao manter sua disciplina de ensaios, tornou-se objeto de olhares; aos poucos, os usuários começaram a se aproximar atraídos pelo trabalho que estava sendo realizado.

A máxima de outro mestre, Peter Brook, de que “Palco é o que está debaixo do pé do ator.”, foi igualmente fundadora de um novo comportamento por parte do

²⁹ Op. Cit.

elenco. Desse modo, tudo virou cena. Para as intérpretes, isso, num primeiro momento, pareceu aprisionador e sufocante. Mas com o passar dos dias, o fato de tudo ser cena, desenvolveu um ambiente de liberdade criativa como nunca havíamos experimentado. Bastava respirar, andar, olhar sutilmente, para estar interpretando. Era muito gostoso criar nesse limiar próximo da vida cotidiana.

Figura 12 No primeiro plano a atriz Mariana Senne improvisa com Daniel e Dalila. S.D.

Essas atitudes ajudaram a fortalecer o trabalho. Os artistas queriam estar ali, queriam a troca, queriam a relação, sonhavam com a participação de todos. Foi maravilhoso quando percebemos que os usuários também queriam estar perto e fazer junto. Queriam dar palpites e mais, tinham certeza de que sua sugestão seria levada em consideração porque o contato rotineiro lhes dava autoridade e *sabiam* o que estavam dizendo.

A rotina regula a vida do abrigo, por esse motivo usar a mesma estrutura de 'rotina' foi um caminho para criar um meio propício de atuação. Chegar todos os dias no mesmo horário, fazer um aquecimento físico, combinar o que vai ser experimentado do texto, ter hora para ir embora, deixou os usuários à vontade para se aproximarem.

Esse, talvez tenha sido um dos pontos-chaves de nossa intervenção neste dia. A descoberta dessa liberdade. Nada deve ser escondido. As combinações são abertas para que eles possam acompanhar o processo de criação.

Marcelo Reis, 25/02/03

A 'combinação aberta' permite a todos participarem do ensaio. Sabendo como e o que vai ser jogado, a qualquer momento pode-se entrar na partida. A São Jorge passou a fazer tudo o que dizia respeito à montagem sob o olhar de todos.

Fica claro, no caso de *As Bastianas*, que a apropriação da linguagem teatral pode se dar de forma processual e por meio de um conjunto de regras disponível a todos os participantes. Um dado fundamental facilitador dessa tarefa foi o fato do grupo ter realizado e concluído o processo de criação e apresentação da obra em todas as suas etapas, de forma contínua, sem interrupção.

Esse tempo de amadurecimento foi de importância vital para a Cia. repensar estratégias diante das novas etapas à medida que a criação avançava, e experimentar, na prática, os recursos cênicos que iam sendo propostos. "O olhar traz a aprendizagem. Mas lemos, além disso, que a referida aprendizagem proporciona prazer"³⁰. O grupo de teatro teve tempo de olhar e ser olhado, de proporcionar e ter prazer através da troca, na qual a linguagem teatral foi o canal para o surgimento de um saber coletivo.

³⁰ GUÉNOUN, Denis. *O Teatro é Necessário?*. São Paulo, Perspectiva, 2004, p.26.

Gilberto Icle explicita isso em seu trabalho “Pedagogia Teatral Como Cuidado De Si”³¹. Ele coloca o termo *situação pedagógica teatral*, ou seja, a prática de ensinar e aprender o teatro. Essa situação pedagógica está presente a partir do momento em que se estabelece o *fazer teatral* com toda sua carpintaria, ensaios e apresentações. Consegue florescer em toda sua plenitude “(...) na prática do encontro, do encontro vivo. Ela requer sujeitos ativos, inteiros, dispostos, enlaçados coletivamente por um objetivo comum.”³².

Icle afirma que a situação pedagógica teatral passa a ser uma luta contra os valores capitalistas e massificadores da cultura através do aprendizado de uma ética coletiva. “(...) O teatro pode oferecer um aprendizado de virtudes para que o indivíduo desaprenda os maus hábitos.”³³ Estamos olhando para o processo de aprendizado em “As Bastianas” sob a óptica desse conceito de Icle.

A Cia. São Jorge de Variedades, em contato com os usuários, aprendeu um novo jeito de se posicionar artisticamente. Reorganizou sua forma de criar, tornando-se mais permeável às influências da platéia. Do mesmo modo, transformou-se num veículo de transmissão da linguagem teatral e dos valores éticos pertencentes ao grupo.

É possível definir aprendizagem como um movimento de experimentação e assimilação que permite reinventar de forma consciente a experiência adquirida.³⁴ Uma avaliação de *As Bastianas* mostra o quanto o fator pedagógico está ligado diretamente a um processo de aquisição de conhecimento. Notou-se que nos primeiros contatos entre usuários do albergue e artistas houve uma sensação de estranhamento e choque de ambos os lados. Como afirma Viola Spolin, “às vezes

³¹ ICLE, Gilberto. *Pedagogia Teatral Como Cuidado de Si*. São Paulo, Hucitec, no prelo.

³² ICLE, no prelo.

³³ Op. cit.

³⁴ PIAGET, Jean. *Aprendizagem e Conhecimento*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1979.

em momentos como este, precipitados por uma crise, perigo ou choque, a pessoa ‘normal’ transcende os limites daquilo que é familiar, corajosamente entra na área do desconhecido (...)” e, neste momento, “ela está realmente aberta para aprender”.³⁵

Me encontro com D. Júlia. Ela me pergunta:

— Vocês são evangélicos?

— Somos artistas!

Ela reage:

— Ah! (reage de forma a dizer: ah, você é importante, você é artista)

Por um momento caio do cavalo e digo (tentando consertar e clarear a questão pra mim mesma):

— Somos seres humanos. Sou uma pessoa que conta histórias, que dança...

Mariana Senne, 01/04/2003

Uma criança pergunta para Tininha:

— Tia você mora em albergue?

— Não.

Camila começa a perceber que nem todas as pessoas moram em albergue.

Tininha Petta, 01/04/2003

Existe no registro destes primeiros contatos, seja do lado dos albergados, seja do lado dos artistas, um movimento de reflexão, suspensão do tempo cotidiano e tomada de consciência. O processo de conhecimento a partir do contato com o outro vem acompanhado, portanto, de um caráter dialógico.

O próprio sentido processual de aquisição do conhecimento não é fruto de uma consciência isolada, mas pressupõe a interação entre diferentes sujeitos. Ou seja, há um elemento social intrínseco no processo de aprendizagem que leva a pensar na linguagem como elemento essencial de comunicação³⁶. Neste caso, falar é sempre um falar com o outro, o que fica evidente no caso da estrutura mais

³⁵ SPolin, V. *Improvisação para o teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2000, p.3-4

³⁶ Como afirma Bakhtin, esse caráter dialógico revela que faz parte da essência da linguagem o “fenômeno social da interação verbal” (Bakhtin, M.. *Marxismo e filosofia da linguagem*, 1981, p. 123)

elementar da linguagem teatral, a saber: a relação entre palco e platéia, entre ator e público.

O feitiço produzido pela ‘combinação aberta’, nada mais é do que a partilha das regras do jogo. Elas delimitam um campo de atuação. Com a delimitação desse campo, começa-se a reconhecer os próprios limites propostos pelas regras e quando se chega a um domínio desse campo, é possível romper as regras, modificá-las ou experimentar o novo.

As regras não são princípios autoritários; ao contrário, elas deixam todos em pé de igualdade. São as margens que permitem o rio seguir seu curso. A partir disso, os sujeitos sentem-se incluídos e começam a tomar parte voluntariamente no jogo teatral. “Quando o indivíduo percebe que não existe a imposição de modelos ou critérios de julgamento e o esquema é claro, ele deixa de lado o medo de se expor (subjetivismo) e participa da ação conjunta.”³⁷

Todo movimento de sistematização do processo criativo que a São Jorge se propôs a fazer trouxe como conseqüências a inserção dos sujeitos históricos envolvidos direta ou indiretamente nesse mesmo processo. “O mergulho na corrente viva da linguagem abre a consciência para uma ativa atuação e transformação da vida pessoal e social.”³⁸ A construção da história de Gero se confunde com o movimento que a construção dessa história provocava nas pessoas.

³⁷ Koudela, Ingrid. *Jogos Teatrais*. São Paulo, Perspectiva, 1998, p.48

³⁸ DESGRANGES, pag. 173

VII. 2. UMA CRISE

O caminho estava aberto, o terreno fértil começara a ser cultivado com método e continuidade. Contudo, nem por isso as coisas ficaram mais fáceis para os artistas.

A assiduidade no Canindé trouxe um estreitamento nas relações interpessoais entre artistas e usuários. Acompanhávamos de perto a vida deles, sabíamos quem estava doente, sabíamos que o abrigo não os levava para trocar os curativos inflamados. Estava ficando frio e os agasalhos não eram distribuídos, apesar de vermos diariamente chegarem doações. Descobrimos que a diretora do Canindé possuía um brechó.

Assim, concomitante ao convívio com os usuários, havia o convívio com os funcionários do albergue e com todo o esquema estatal de trato a essa população. Era outro tempo. O tempo dos olhares parados, da morosidade de relações institucionais burocráticas. Somada a essa sensação de desamparo e estagnação, a troca de funções provocou um desequilíbrio temporário no grupo.

Todas as montagens anteriores da Cia. São Jorge de Variedades foram dirigidas por Georgette Fadel: dinâmica, sagaz, competente como diretora, sabe como extrair todo suco que o ator tem para oferecer, e consegue um grande sucesso diante de seu público fiel. Isso tudo significava poder de comando diante dos outros integrantes do grupo, afinal, o reconhecimento artístico da cia. vinha, também, pelas mãos de Georgette.

Já “As Bastianas” tinha como capitão Luís Mármora, que era o responsável por governar a pesquisa. Era sua primeira direção, e o trabalho demorava a avançar

suas etapas. Frente às dificuldades, seu comando passou a ser testado e questionado por uma de suas atrizes: a própria Georgette. Ela estava enervada e insegura pelos rumos que o grupo estava tomando. Tinha medo que a Cia. São Jorge de Variedades sob a direção de Luís viesse a naufragar. Era medo da morte, do fracasso, ela estava angustiada com seu processo artístico; aliás, todos estávamos, e isso deixou o grupo fragilizado.

Em um de seus depoimentos no livrão de registro do processo, a atriz coloca:

As sensações que meu corpo, minha mente e meu coração recebem e cultivam parecem veladas. Algo parece encobrir, desviar, dificultar o acesso da minha consciência a essas percepções. (...) Crises em relação ao sentido do trabalho da montagem permeiam vários de nós, mas qual o sentido dessas crises? Porque o sentido do trabalho não é o da própria confiança na intuição desse coletivo? (...) Preciso de silêncio, respiração, acalmar algo em mim que quase se desespera (...) A necessidade da artista é a necessidade da mulher, é a necessidade da cidadã. Muito amor, vigilância. O conflito com o Lu, a ruptura é mais fácil, sempre.

Georgette Fadel, sem data, com certeza no mês de abril de 2003.

O grupo se sentia numa “sinuca de bico”. A próxima jogada tinha que ser bem executada. Esse depoimento de Georgette ilustra com clareza o momento que estávamos vivendo. Quando ela afirma que a necessidade da artista é a necessidade da cidadã, exprime o que todos estavam sentindo.

O trabalho não era simples. Acontecia uma completa renovação no modo artístico de o grupo criar e, junto com isso, havia o contato com uma população despedaçada. Esses dois fatores obrigavam cada integrante a fazer uma revisão em toda sua vida pessoal e profissional. Para coroar, o grupo se impôs a missão de não falhar. Afinal, éramos financiados pela *Lei de Fomento*. Precisávamos mostrar que a banca examinadora não se enganara ao escolher a São Jorge para participar dessa primeira edição da lei. Havia desgaste físico, emocional e psicológico.

A São Jorge era como uma panela de pressão prestes a explodir. O detonador foi de natureza emocional. Um dos usuários suicidou-se dentro do abrigo. Fez do varal de roupas uma corda, amarrou em uma cerca de mais ou menos um metro e meio, e se enforcou. Até para acabar com a própria vida, a condição deles era precária. Alguém que se enforca em uma cerca baixa está muito determinado a morrer, caso contrário, basta apoiar os pés no chão e ficar ereto.

Foi demais para o grupo. A partir daí começou uma violenta série de discussões e brigas, a ponto de sermos chamados pela coordenação do albergue, que ameaçou nos expulsar caso não parássemos de gritar um com o outro na frente dos usuários. O “lado sombrio da força” tentava se apoderar do trabalho.

Voltamos a nos questionar, passamos alguns dias fechados em uma sala no Boracéia, ainda vazio. A turma do “deixa disso” atuou com firmeza. Observamos nossa fragilidade e nosso cansaço. Alguém disse que o desnorteamento provoca doença e a gratidão, saúde. Adotamos essa premissa. Com tranquilidade e confiança um no outro, conseguiríamos. Um ator disse que o teatro vive da crise; outro, para identificarmos o amor no albergue; o último, que celebrássemos nossa presença lá. Isso posto, partimos para mais uma semana de ensaios.

VII. 3. UMA SEMANA DE ENSAIO

Creio que ficará mais claro para o leitor como era feita a pesquisa em contato com os usuários e de que forma eles ajudavam a construir as cenas, se descrevermos uma semana de ensaios no Canindé.

Segunda feira

Procura de espaço para aquecimento. Ar livre. Roda. Mãos dadas. Busca de conexão entre os artistas. Alongamentos. Eros Leme faz a preparação.

Aos poucos as crianças vão se aproximando. Brincam. Uma mulher pergunta o que estamos fazendo. Ensaio de teatro - respondemos. Ela diz que sua vida daria um livro.

As atrizes fazem um círculo na grama. Ensaiam música. Vai começar a primeira experimentação de sequências de movimentos a partir da mitologia dos orixás, junto com o texto de Gero. Um menino do abrigo acompanha e repete os movimentos. O texto começa baixo, Carlota fala, e sem foco definido a voz se perde. Chega um novo morador com seu carrinho. Tininha e Mariana o seguem, Carlota não vê. É urgente abrir o olhar, fazer valer a conexão do elenco.

Começa assim desencontrado o “Ocabitado”³⁹. As atrizes entram no alojamento masculino, alguns homens reclamam que ali não pode entrar mulher. Elas passam dando continuidade à história. “Oca própria”, era essa a fala. A palavra “oca” provoca comentários. Pati chega dando continuidade ao texto e pergunta se

³⁹ Gero Camilo, 2002, p. 75.

querem mudar de casa. Um responde que não. Outros ficam olhando sem saber o que dizer. Riem. (riram!)

As atrizes seguem com a história e o percurso combinado. Na casa de convivência das mulheres iniciam a seqüência de Obá, baseada na história mitológica “Sociedade Elecô”. Pegam as mãos das pessoas. Uma senhora pergunta se são ciganas. Não, é teatro. Pra mim são ciganas. A realização da sequência provoca irritação, risos e indiferença.

As atrizes partem para dar continuidade ao roteiro. Inicia-se o “Mato soou...”⁴⁰ as pessoas identificam a fala nordestina e também a situação pela qual muitas já passaram. (Comentário de uma mulher com a amiga, que essa era a história da vida dela. Como no conto, ela também se casou para ter um quarto só para si.)

Segue a história: “Foi que em meio a ruma, nasceu mais uma...”⁴¹. Tininha nasce do outro lado da cerca. Chega um menino e pergunta porque ele está ali. Paula responde que ela não tem nome. O menino se compadece. Era preciso dar nome santo, mas perdeu-se a folhinha. As pessoas entram no movimento de dar nome à menina. Falam de Edwiges, Maria, Clara, até que um homem corta o corredor e diz ser deus. Nem ele consegue nomear a menina.

Ameaça chover, Paula canta: “Vai desabar água...” como não acontece o batismo levam a menina até o portão cantando.

Fecham o portão, a menina fica sozinha. As crianças não se conformam. Carlota dá o texto: “Os irmãos davam bom dia pela fresta da porta...”⁴² Um menino sobe no portão e pela fresta olha a Tininha presa.

⁴⁰ Op. Cit., p.19.

⁴¹ Op. Cit., p.21.

⁴² Op. Cit.,p. 22.

Termina o ensaio, todos começam a cantar. Um homem agradece pelo dia e diz se sentir aliviado.

Terça feira

Trabalho com o conto “Mato soou...”⁴³ em duas etapas.

A primeira aconteceu na casa de saúde. O início se deu a partir do jogo de bastão. Esse movimento gerou interesse, as pessoas saíram na porta para ver o que acontecia. Estabelecido o jogo, inicia-se o texto. As pessoas conseguiram acompanhar toda a trajetória da menina que ficou presa por não ter nome. Terminamos a história com a partida de Genésio em busca do nome e a menina trancada no quarto.

Na segunda intervenção, na casa das mulheres, houve um acontecimento inesperado. Em determinado momento, quando se buscam nomes para a menina e não se encontra a folhinha para batizá-la com o nome santo do dia, uma das mulheres se propôs a ser a mãe. Inconformada com a situação de sua cria não ter nome, decidiu por si realizar uma cerimônia de batismo. Deu a ela o nome de Maria Aparecida. A primeira espect-atriz se colocando na cena como personagem.

Quarta feira

Massagem na coluna. Antes conversa sobre as intervenções. Cristiano, uma das crianças, também participou da massagem. O alongamento doeu. Cristiano não quis mais.

As atrizes partiram para a última pare do “Mato soou...” Tinham um arco coberto por um tecido e fitas. Aconteceu hoje uma relação de troca. Após um

⁴³ O nome completo desse conto é: *Mato soou um canto de cegonha dia de lua piada com rastro curto de nuvem e beirinha d'água nos cantos.*

momento de dificuldade em se criar uma tempestade com o objeto, alguém sugeriu que se cortasse o pano.

Essa experimentação atraiu mulheres e crianças com suas mães. As crianças foram incorporadas ao jogo; o que, para elas, tornou-se uma diversão.

Foram feitas várias tentativas para se criar a tempestade, até que uma das mulheres deu uma sugestão de movimento que foi incorporado.

Aconteceu a troca! Ao final fizemos a partilha, conversa de encerramento, com a presença das mulheres e das crianças.

Quinta feira

Dia chuvoso. Ensaio dentro da salinha de reuniões do albergue. Bons momentos de convívio. Mariana toca flauta. Paula e Tininha conversam sobre as improvisações. Patrícia dá um aquecimento vocal. Todas tentam compor uma música de trabalho.

Sexta feira

Dia difícil, o albergue está agitado, alguém foi estuprado ou ferido, não sabemos.

Partilha sobre necessidades do trabalho. Necessidade de concentração. Muitas perguntas sobre o que significa assistencialismo e essa máquina de gerar miseráveis e mantê-los ali. Será que podemos contribuir de alguma forma?

Tica deu o aquecimento, massagem nos pés e trabalho sobre aura e conexão.

Tentamos ler o roteiro na salinha. As crianças estavam insuportáveis, fazendo muito tumulto, estava exasperante. Tereza, ex-presidiária, ao ver que

estávamos ali com as crianças deixou sua filha e avisou que se tratava de uma criança especial. Estava impossível, muita gritaria. A coordenadora do albergue entrou e disse que precisávamos sair porque a sala seria utilizada para alfabetização.

Partilha final, quase duas horas de discussão sobre como lidar com as crianças, e a consciência de que ali é a casa delas. Público X Privado, essa era a realidade do albergue.

Sábado

Tudo calmo. Nenhum indício de que estava por vir uma grande celebração.

As Pastorinhas, como são chamadas as atrizes do “Auto da Paixão”, dentro da oficina de costura teciam o grande véu de serenidade que nos cobriria aquela noite.

As pessoas chegavam à porta, clima de vizinhos no fim de tarde. Crianças brincando, a lua que brilha e o frio da noite que chega.

Começam a chegar os visitantes de fora. Pela primeira vez o Canindé recebe o público. Ninguém ainda se deu conta da dimensão disso.

A cada minuto aumenta o trânsito das atrizes que pintam o rosto de branco. Curiosidade, máscara, mutação.

Silêncio. Ninguém mais sai da sala. As portas fechadas. Uma música. De repente a porta se abre e saem *As Pastorinhas* com suas velas acesas cantando e fazendo a procissão pelo albergue.

O texto fala de Cristo, todos conhecem a história. Chega o diabo, as crianças se apavoram, os adultos se revoltam, muitos na cadeira de rodas. Pedem a

Cristo que resista, que não se deixe enganar. O diabo vai embora, o albergue respira aliviado.

Surge Maria Madalena, alguns identificam-se com ela. Começa a paixão, o sofrimento de Cristo. Um moço na cadeira de rodas grita em descontrole, quase uiva. As pessoas choram. “Isso é muito bonito”.

Cristo morre, as crianças ajudam a acender as velas. As pessoas ao redor em silêncio. Chega um anjo na perna de pau. Que susto! Que atriz alta! Começam uma canção. Pedem que todos cantem.

Louvor a Cristo, alegria geral, felicidade nas faces.

Ao final, todos estávamos emocionados. Público do albergue e de fora, atrizes do *Auto da Paixão*, São Jorge. O teatro tem um incrível poder de reunir as pessoas.

Essa semana de trabalho foi toda registrada em vídeo por Moira Toledo. Ela nos dá as primeiras pistas do caminho que seria trilhado ao longo de nossa ocupação artística no abrigo.

A experimentação com o texto através do improviso com o conto “Mato soou...” foi trabalhada meses a fio, mesmo depois da estréia. Esse conto era o eixo central da peça, todos os outros contos de Gero vinham se encaixar nessa coluna principal.

A criação da tempestade de areia em conjunto com as mães e as crianças foi o ponto alto dos improvisos, juntamente com o batismo forçado da menina por sua mãe usuária.

A difícil sexta-feira ilustra um dos muitos dias ruins que tivemos. Aliás, semanas a fio, em que o trabalho parecia não render e ficávamos apenas discutindo dentro de uma sala as condições da pesquisa.

Por fim, um alento: a inesquecível apresentação do “*Auto da Paixão*” realizada pelas *Pastorinhas* na páscoa. Os albergados gostaram do que assistiram. Esse espetáculo foi muito inspirador para o elenco da São Jorge porque ele itinerou pelo abrigo e em cada lugar realizou-se uma cena diferente. As *Bastianas* tempos depois, utilizou-se do mesmo mecanismo para contar sua história.

VII. 4. DINÂMICA DE TROCA

O VERDADEIRO ENCONTRO

Certo dia, saí só pelo Canindé. Levava minha fiel bacia, panos e sabão.

No caminho, encontrei algumas crianças, alguns homens com as calças mijadas e as pernas decepadas, mulheres sãs e doentes. Sempre que passo pelas pessoas com problemas e feridas nas pernas, tenho vontade de encher a bacia com água benta da cachoeira e lavar as pústulas. Sou Oxum aqui. Lavo as feridas com água límpida. No fundo, lavo as feridas do meu coração com a água da lágrima.

Resolvi procurar um lugar novo. Não sabia que lugar seria esse. Andei, cantei, cantei, cantei até que um senhor me disse: --- Óia, a lavanderia tá ali. Uma senhora no andador completou: --Vai logo porque fecha às cinco.

Bom, fui.

A lavanderia era sombria, sem janelas, o chão todo empoçado de água com sabão. Havia algumas mulheres lavando seus panos.

Coloquei para encher minha bacia e comecei a cantar músicas do repertório, elas olhavam desconfiadas e quando uma cruzou o olhar com o meu comecei: -- Baião de dois manhã cedo a gente pega a sacola de arroz. Va... -- Que horas são? – ela perguntou.

Eu que já estava me sentindo um pouco frágil com o texto, desmonteí.

Continuei a lavar e cantar.

A mulher do andador chegou e começou a lavar no tanque a cabeça com sabão mata piolho: -- Tá uma infestação aqui menina, ainda bem que você tá com pano na cabeça.

Ela não parava de puxar assunto, eu respondia com frases tímidas do texto.

As outras saíram, ficamos a sós. Ela me pegou e disse:

-- Vem, vou te mostrar o lugar pra você secar a roupa.

Fomos andando bem devagar e juntas, seu nome é Maria José. Ela me apresentou uma garota linda, aleijada e as duas queriam me arrumar uma cama: -- Ela é nova aqui.

Disse que não ia passar a noite, só as tardes no albergue. Elas não entenderam e perguntaram se eu já havia conversado com a assistente social. Sim, já.

Sou do grupo de teatro: -- Não acredito, ah, então canta uma música pra alegrá a gente.

Cantei enquanto estendia a roupa, as crianças foram juntando e cantando comigo; elas queriam lavar roupas também, deixei que enchessem a bacia. Conversei um pouco mais com as duas mulheres e acabou o tempo, já era tarde.

Essa foi a primeira troca real, de pessoa para pessoa que tive no Canindé. Hoje, quando chego, procuro cumprimentar minhas duas amigas e conversar um pouco com elas.

A garota bonita da cadeira de rodas tem uma história um pouco trágica no seu passado.

Dizem que chegou ao abrigo uma mulher grávida nos últimos meses e seu marido.

Dois que vai, um que vem. Esse marido começou a se engraçar com a guria da cadeira de rodas.

Vai que vai; tomou o marido da outra.
A grávida, agora com sete meses de gestação, foi até o Viaduto do Chá e pulou lá de cima. Morreu e matou o nenê.
Saiu no jornal a notícia.
A guria da cadeira de rodas é discriminada no albergue por causa dessa história. Mas o amor dos dois era forte, legítimo, verdadeiro. Estão juntos até hoje.
Obs: eu a-do-ro saber dessas histórias.

Paula Klein, livrão, 2-5-2003.

Figura 13. Atriz Paula Klein lavando roupa junto com as crianças. D. Maria observa atenta a ação com sua inseparável bolsa. Essas fotos correspondem a improvisação do texto narrado acima. Final de abril de 2003.

Esse relato é modelar e guarda em si inúmeras características de nossa ocupação artística e de vida no Canindé. Do mesmo modo, esse registro no *livrão* traz um pouco da atmosfera em que estávamos inseridos.

Primeiro, ele exemplifica muito bem como foi a aproximação com os usuários. Foi através das características do orixá Oxum. O elenco vinha há meses trabalhando as peculiaridades de seus personagens. Isso estava fluindo no corpo das intérpretes e ajudando na comunicação com nossa platéia, que era também parceira de criação.

Oxum, dona da água doce, precisava procurar seu lugar natural no abrigo. A água doce corria na lavanderia. Mais uma vez o orixá guiou a improvisação mostrando o espaço cênico onde essa deveria acontecer. Toda a pesquisa com a mitologia, sugerida pelo diretor no início do processo, provava mais uma vez sua eficácia, facilitando e dando norte para a intérprete desenvolver com segurança seu trabalho sobre a linguagem teatral.

Lá, a atriz cantou, provocando uma intervenção estética incomum ao ambiente sombrio da lavanderia. O treinamento musical vinha surtindo efeito. As canções do compêndio da peça eram belas e usadas repetidamente para atrair os usuários.

Tentou falar o texto, como combinado, mas este ainda não estava bem trabalhado, de forma que ficou frágil. No momento era esse o calcanhar de Aquiles do elenco, os escritos de Gero só conseguiam agora ocupar um lugar prioritário na pesquisa da relação teatral, depois de quatro meses de convivência no abrigo.

Foi confundida com uma usuária. Bom sinal, estava realmente integrada no ambiente. Dessa forma conheceu dona Maria José, a mulher que no futuro faria uma

participação especialíssima no espetáculo, cantando uma música à capela em iorubá.

Interagiu com as crianças. Essas cantaram as músicas do repertório junto com a atriz porque já estavam familiarizadas com as canções.

Ficou a par de uma história de vida dos usuários: a da menina bonita da cadeira de rodas. Essa constante troca de histórias era a força motriz da montagem desse espetáculo.

Esse foi um exemplo de como a pesquisa funcionava individualmente. Quando todas as atrizes se reuniam para improvisarem uma cena, as características de seu orixá eram mantidas. Desse modo, alguns usuários tinham mais afinidade com um personagem do que com outro. As crianças também agiam assim. A Carlota, que fazia Exu, vivia espantando a garotada, mas como Exu é brincalhão, os curumins o seguiam por todo o albergue.

Depois de algumas semanas, a Cia. resolveu ensaiar uma cena da obra do Gero Camilo intitulada *Simpatias para João e Antonio*.

Como simpatia são credences tradicionalmente secretas e de responsabilidades das fêmeas, o local escolhido foi atrás da Casa das Mulheres. As atrizes levaram todo material necessário a esses assuntos: velas, bacias, alguidares, papéis, canetas, alianças. Foi acendida uma fogueira e, como não podia faltar, a gloriosa imagem de Santo Antônio casamenteiro também esteve presente.

Foram tardes incríveis de troca e fuxico entre todas as mulheres do local: atrizes, funcionárias e albergadas se juntaram, fizeram as simpatias do texto e ensinaram outras.

Inúmeras simpatias foram executadas com toda seriedade e respeito. Abaixo estão anotadas as simpatias sugeridas pelas residentes.

SIMPATIA PARA ESQUENTAR A RELAÇÃO ENTRE ESPOSOS

Pega um par da pimenta mais ardida, um barbante virgem, um papel escrito seu nome e o nome dele, acende vela, reza e amarra tudo no pé da cama. Seu marido vai querer fazer aquilo muito e só com você.

SIMPATIA PARA ARRANJAR MARIDO E/OU SABER A INICIAL DO NOME DELE

Tem muitas: enfiar a faca na bananeira na noite de São João. Pôr moeda na fogueira. Letras no papel de molho na água benta. Fazer a aliança rodar e contar o abecedário até a aliança cair. Judiar do Santo Antonio, etc. Todo mundo conhece alguma.

SIMPATIA INFALÍVEL SE REALIZADA NA SEXTA FEIRA DA PAIXÃO

Compre uma calcinha vermelha.

Dê uma faxina completa na casa e vá, antes do sol dobrar, tomar um bom banho. Passe no corpo mel puro, do pescoço para baixo e vá pensando nos homens que você quer, qualidades, etc...

Enxague.

Vista a calcinha vermelha do avesso e saia.

Repita por nove sextas feiras. Mas quem fez garante que na terceira ou quarta sexta já aparecem os pretendentes ficando ao encargo de quem fez a simpatia escolher os que mais lhe agradam.

Uma usuária ensinou ao elenco a simpatia que sua patota sempre fazia para assaltar o Banco do Brasil, era assim:

SIMPATIA PARA ASSALTAR BANCO E OBTER ÊXITO

Só pode ser feita pelas mulheres envolvidas em lua nova, crescente ou cheia, e não pode estar menstruada.

Na noite anterior ao assalto, todas têm que dormir juntas em um quarto de hotel. Pela manhã, todas fazem o primeiro xixi do dia num balde virgem.

Quando saem para realizar a ação, despejam o líquido na calçada de modo a ele fluir na direção em que vão seguir. Pisam nele e seguem confiantes.

Uma senhora de idade ditou os procedimentos. Isso deixou a criançada excitadíssima porque só podiam participar das improvisações as meninas que já eram mocinhas, as outras podiam ajudar. Os meninos não podiam sequer tocar nos objetos, apenas assistir de um lugar determinado. Isso os deixava loucos de curiosidade.

Essa dinâmica foi levada para o espetáculo. Em *As Bastianas*, há uma cena de simpatias onde a mulherada da platéia pode participar (e sempre querem participar) e os homens têm de observar afastados.

O ato artístico coletivo (...). Esse conceito pretende gerar um evento teatral novo, inédito, desestabilizador, no qual a platéia é parceira indispensável da criação.

Esse conceito representa um alargamento da função da arte na nossa sociedade, estimulando a atividade cultural como forma de conhecimento sobre si mesmo e sobre a coletividade.⁴⁴

O fazer teatral em si não pode ser desvinculado de uma coletividade. Esse é o diferencial e o poder de nossa arte. Em *As Bastianas* esse fazer coletivo estendeu-

⁴⁴ KOUDELA, Ingrid. *Texto e Jogo*, São Paulo, Perspectiva, 1999, p. 79.

se até à plateia. A cena das *Simpatias* foi um divisor de águas no processo de montagem. O envolvimento de toda uma coletividade feminina, no ensaio, expandiu os horizontes da obra, houve um resgate de crendices, superstições, e cultura popular durante as simpatias.

Figura 14. A atriz Mariana improvisa sob o olhar prazeroso de Cristiano. Maio de 2003

Figura 15. Nessa foto ela realiza a simpatia junto com a plateia. Setembro de 2003

Aconteceu um belo encontro de gerações em que cada idade cuidava do que lhe cabia. As mais senhoras conduziam, as jovens solteiras executavam, as casadas ensinavam a “apimentar” a relação, as mocinhas não participaram porque não há mocinhas no albergue, e as crianças, envolvidas por perceberem que algo extraordinário estava acontecendo.

O “pulo do gato” foi que a Cia. São Jorge de Variedades conseguiu transpor essa vivência para o espetáculo, provando para si mesma que estava conseguindo alcançar seu objetivo de criar junto com seu público. Estava de fato sendo engendrada uma nova ordem estética dentro do grupo. As atrizes serviam de ponte para os participantes brilharem, a platéia assumia a condução da cena e as intérpretes eram o canal para isso acontecer.

Acontecia uma bonita transferência de poder. A atriz, por um momento, abria mão de sua cena para que a platéia virasse ator. Nesses instantes, havia uma intensa inundação de prazer que percorria todos. Dava gozo ver como o público resolvia certas passagens, dava gozo também observar a capacidade de jogo das atrizes. Em determinada hora, elas precisavam retomar a condução da história e isso precisava ser feito de acordo com a platéia.

Figura 16. Mais um exemplo da transposição do ensaio para cena construída junto com os residentes do abrigo. Na primeira foto podemos ver Uéslei fazendo conosco os personagens dos ‘anciãos da aldeia’. S.D.

Figura 17 A construção da cena da duna de areia no momento do ensaio à esquerda e a direita durante a apresentação no albergue. S.D.

Em seu livro “Teatro pós-dramático”, Lehmann aponta que o teatro, em seu caráter pós-brechtiano, debruça-se sobre algumas questões que Brecht deixou em aberto, como “a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova “arte de assistir”⁴⁵. A expressão *nova arte de assistir* é um termo essencial para *As Bastianas*. Fica claro para nós que, no caso do processo proposto nos abrigos para pessoas em situação de rua, a nova arte de assistir estaria ligada à arte de *fazer coletivamente*. Isso foi novo para o elenco e os demais envolvidos.

⁴⁵ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo, Cosacnaify, 2007. p.51.

VII. 5. AÇÕES PROPOSTAS

A Cia. São Jorge de Variedades, no período que esteve no Canindé, não deu nenhuma oficina ou aulas de teatro. Para que os usuários tivessem contato com a linguagem teatral, além do próprio processo de ensaio das *Bastianas*, organizou diversas apresentações de grupos e linguagens diferentes.

Figura 18. Nova Dança 4, uma das atrações, na cena vemos o bailarino Cris Karna dançando com as crianças. Maio de 2003

A primeira apresentação foi de uma peça destinada às crianças. No mesmo dia, o grupo teatral *As Graças* vieram com seu ônibus/palco, apresentaram um espetáculo baseado no teatro de revista e convidaram uma usuária, dona Tereza, ex-cantora da noite, para solar uma canção.

Foram realizadas apresentações tanto durante o dia, quanto à noite. Itinerantes e palco à italiana. Espetáculos 'tradicionais', como contação de histórias com música, e também experimentais como o grupo *Nova Dança 4*, que é um grupo de dança contemporânea do qual Tica Lemos faz parte.

Os albergados que quiseram e puderam, foram assistir a peça *Acordei que Sonhava*, do *Núcleo Bartolomeu de Depoimentos* na FUNARTE. Outros participaram, alguns como espectadores e/ou como artistas, de eventos promovidos pelo grupo fora dos muros do abrigo.

Contribuindo muito para a montagem, uma vez que ampliava as referências dos usuários e do grupo, essa intensa programação teatral foi importantíssima para esclarecer e nortear os rumos que o processo estava tomando.

Para a Cia. São Jorge de Variedades, assistir às peças no albergue e ver os usuários assistindo-as foi crucial para entender e observar como, aos poucos, a relação entre palco e platéia ficava mais clara e permitia aos albergados desenvolverem posições críticas. Agora se sentiam aptos a escolher sua peça preferida, davam sugestões para as cenas de *As Bastianas* partindo do exemplo de como o outro grupo resolveu alguma passagem da história.

Se a capacidade de analisar uma peça teatral não é somente um talento natural mas uma conquista cultural, quer dizer que esta capacidade pode e precisa ser cultivada, desenvolvida. Tal como os criadores da cena, os espectadores também precisam aprender e aprimorar o seu fazer artístico.⁴⁶

Podemos afirmar que houve um estímulo a que se tornassem espectadores atentos e sensíveis. Isso auxiliou no entendimento do que afinal estava sendo construído no quintal deles pelo grupo de teatro que ali estava todas as tardes. Em

⁴⁶ Desgranges, 2006, p. 32.

contrapartida, à medida que o teatro se aproximava deles, igualmente eles podiam colaborar com a obra, com maior liberdade e consciência da linguagem.

VII. 6. TREINAMENTO DOS ARTISTAS

Assim como os moradores do abrigo foram treinados, ‘aquecidos’, pelas apresentações que aconteceram ao longo do processo de montagem, o elenco também precisou de treinamento. Para Icicle, o treinamento faz parte da Pedagogia do Ator e está inserido na situação pedagógica inerente ao teatro.⁴⁷ É uma rotina disciplinada de práticas que auxiliam o ator a acionar um estado físico-mental extracotidiano necessário à representação. Essas práticas dão suporte e identidade ao espetáculo.

O processo foi, como referido anteriormente, todo acompanhado por Tica Lemos e Eros Leme, dois artistas que ajudaram o elenco a ter o corpo que essa linguagem precisava. Houve intensos trabalhos técnicos para a conquista de um olhar e de um corpo permeáveis, sem tensão, que respondesse e acolhesse ao mesmo tempo.

As cenas foram construídas na base de improvisações, na busca de “encontrar o humano por debaixo do ator, para além do personagem”⁴⁸. Assim, cada atriz foi trabalhando para criar uma personagem muito parecida consigo mesma, mas que vibrasse na energia da natureza de seu orixá. A improvisação podia ir por

⁴⁷ Icicle, Gilberto. *O Ator Como Xamã*. São Paulo, Perspectiva, 2006.

⁴⁸ Icicle, Gilberto. 2008.

água a baixo, mas não podia ser perdida a conduta interna de seu orixá. Desse modo, cada uma respondia do jeito de seu personagem a cada nova situação.

Por exemplo: *Iemanjá* é mãe e protetora, por isso sua tendência é a de resolver os problemas, abrandar, por panos quentes, ouvir e aconselhar. *Euá* é virgem, artística, criativa e arredia. *Iansã* ardente, ágil, esperta. *Oxum* é bela, faceira, sensual, rica. *Obá* é velha, feiticeira poderosa, invejosa; e o *Exu* é telúrico, matreiro, quente. Essas características deram o chão, a solidez para as atrizes agirem durante as intervenções do público, ao passo que o olhar permeável permitia espaço de abertura com segurança e calma para que essas intervenções pudessem acontecer.

Comparando com os primeiros passos da São Jorge, a pesquisa do espaço cênico avançou muito, foi conquistado um olhar com inspiração cinematográfica. Cenas em *travelling*, ou seja, a atriz em foco em cima de um carrinho que movimenta-se ao ritmo do texto. Outras, enquadradas arquitetonicamente, em close, ou à distância, em cima e em baixo, foi fruto de muito trabalho. Tudo isso treinado e experimentado à exaustão em diferentes lugares dos albergues. Fizeram parte do espetáculo espaços abertos e fechados, arena completa, corredor, procissão e relação frontal.⁴⁹

Talvez o treinamento mais significativo para os moradores do abrigo tenha sido o de música, por razões culturais e lúdicas. Tata Fernandez aparecia uma vez por semana nos ensaios e ficava a tarde inteira propondo canções que ensinava para todos. Tocando violão, cantando, ouvindo as canções que todos traziam, ela foi aos poucos dando o caráter sonoro que a peça tem.

⁴⁹ Vale a colocação que alguns anos depois de "As Bastianas", a mestrande Verônica Veloso (ECA-USP) dedicaria sua dissertação *Jogos do Olhar* a uma investigação pedagógica sobre o olhar cinematográfico e o teatro.

As Bastianas exigiu uma musicalidade completamente diferente dos espetáculos anteriores. A linha melódica é feita por flautas doces, pícolo, violão, djambê e pandeiro. Essa opção veio para ressaltar o lirismo presente na obra de Gero Camilo. Na sua maior parte, as músicas escolhidas são do próprio autor ou foram criadas a partir do texto original. Há também canções tradicionais do folclore e religiosidade nacionais. Essas músicas realçam a brasilidade e a poesia de Gero e foram de grande valia para a aproximação com o público.

O efeito máximo dessas tardes musicais foi a vinda de dona Maria José para perto do grupo. Maria José é negra, desdentada, sozinha, com escaras nos tornozelos por causa da diabete; andava com auxílio de um andador velho e remendado, tinha apenas três mudas de roupa, uma gana de viver e uma tristeza no olhar que até hoje de lembrar me emociono. Pois essa criatura cantava, e como cantava bonito! Quem viu não se esquece. Em criança foi do santo, do candomblé. Já mocinha fez parte de um coral negro e fez inúmeros shows Brasil a fora e por isso tinha um repertório antigo, quase totalmente esquecido, uma riqueza cultural esfacelada pelo tempo e sofrimento. Essa senhora foi uma grande parceira, que além de ensinar canções religiosas e ancestrais em português e iorubá, incorporou um número solo nas apresentações de *As Bastianas*. Nele cantava uma música em iorubá, engrandecendo, com sua participação, o espetáculo.

A importância do contato com pessoas como a dona Maria José nos faz lembrar do texto *O Narrador*, de Walter Benjamin⁵⁰. As histórias que essa senhora conta não fazem simplesmente um resgate de nossa cultura, mas trazem para o agora toda uma vida de experiências. Essa experiência foi fundamental para o

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. *O Narrador*. In: *Textos Escolhidos*. São Paulo, Câmara Brasileira do Livro. 1983.

desenvolvimento do espetáculo, dando o tom que a peça tem. De fato, as experiências do passado, quando trazidas para o presente, engendram o futuro.

Figura 19. Dna. Maria José. Outubro de 2003

VIII. TEMPORADA ABERTA DO ESPETÁCULO

Figura 20. A Atriz Carlota Joaquina, Exu, durante o ensaio. Agosto de 2003

VIII. 1. PREPARAÇÃO PARA A ESTREIA

Com a frequência de ensaios no abrigo, nosso público estava bem integrado com nossa forma de trabalhar e, desse modo, eles se sentiam à vontade para dar opinião ou questionar alguma passagem.

O roteiro estava pronto e desde maio experimentávamos a seqüência de cenas que nos fora dada pelos roteiristas. Em tempo, é preciso que o leitor tenha

clareza de que o trabalho de construção de cada cena foi muito lento. Primeiro porque era discutido à exaustão pelos artistas; depois, porque era inúmeras vezes experimentado com a presença e interação dos usuários.

Como vimos, os residentes ajudaram concretamente a obra a ser o que ela é: aberta, cheia de participações do público, itinerante e com liberdade para as atrizes mudarem ou acrescentarem falas e gestos se sentissem vontade.

Isso foi conquistado a duras penas. Houve muitos períodos do processo que os artistas entraram em crise artística e pessoal. A autoridade do diretor era colocada à prova a todo o momento. Nenhuma atriz concordou com o roteiro quando este foi apresentado. Luís teve que se impor e obrigar-nos a pelo menos experimentar a primeira versão que realmente era boa, mas devido à confusão em que estávamos imersos não conseguíamos enxergar.

Alguns integrantes do grupo trouxeram alunos e conhecidos interessados em acompanhar o processo de montagem, dessa forma existia além da platéia do albergue, observadores do Teatro Vocacional, Unesp e Fundação das Artes de São Caetano. Quando começaram a olhar os ensaios, ficavam meio à revelia porque não tínhamos planejado nenhuma ação com essas pessoas, elas simplesmente começaram a aparecer. Era um prazer tê-los conosco, mas uma responsabilidade a mais.

Veio junho e junto com a rotina intensa de ensaios, a São Jorge precisava preparar um projeto para a próxima edição da Lei de Fomento. Caso o grupo não se organizasse, não teria como apresentar *As Bastianas* no Boracéia, que estava prestes a inaugurar. A Cia. até cogitou em se mudar para o Boracéia seguindo o projeto original, mas não fazia mais sentido porque o processo estava a seis meses

acontecendo no Canindé, era lá que queríamos estrear. As apresentações no Projeto.Oficina.Boracéia ficariam para 2004.

Os integrantes do grupo trabalhavam muito, dentro e fora da Cia. A prefeitura de então tinha uma política de valorização das artes e de promover seu acesso a todos os cidadãos. Nesse governo foi criado o Projeto Teatro Vocacional e quatro membros da São Jorge participavam dele. Ao mesmo tempo, o grupo todo se apresentava todas as terças e quintas em outro projeto da prefeitura chamado Formação de Público⁵¹. Estávamos felizes por conseguirmos sobreviver fazendo teatro, mas também cansados e pressionados pelo processo no albergue.

Após a sacudida do diretor, o elenco negociou como experimentar o roteiro. Faríamos um ensaio geral por semana. O teatro é também conhecido como a arte da repetição, e essa característica intrínseca da nossa profissão ajudaria a estreitar o envolvimento de todos com o processo.

Pensando no que a repetição pode contribuir para esse processo de relação entre nós artistas e a comunidade do Canindé, vejo a necessidade de realizar (ensaios) gerais no albergue. (...) Oportunidade de pelo menos uma vez por semana os albergados terem noção da obra mais completa, acompanharem mudanças e acúmulos, acompanhar a história, e para nós... todos os benefícios que um (ensaio) geral pode ter.

Patrícia Gifford, abril de 2003

Esse esquema trouxe consequências boas para a montagem, mas trazia as dificuldades pessoais à tona. Consultando as anotações no livrão, para esta pesquisadora foi muito sofrido realizar os gerais toda semana porque isso significava estar semanalmente em contato com o alojamento dos homens. Nesse lugar, os

⁵¹ Como foi colocado anteriormente, sobre os projetos Teatro Vocacional e Formação de Público, consultar a dissertação de mestrado de Maria Ceccato.

cadeirantes passavam o dia olhando para o nada, e esse era o ambiente escolhido para a primeira cena logo na entrada do albergue.

Escrevi incontáveis vezes no livrão frases como; “Por que fazer cena ali? Por quê? Por quê? Por quê?”. ou “Estou resistente mesmo, chorei de novo.”, um grito de socorro: “Preciso de psicólogo para trabalhar ali, preciso de reza, de apoio espiritual.” Em agosto, mais desabafos:

2:00 h da madrugada. Estou em conflito porque sinto que falhei não conseguindo improvisar ali na entrada. Não pude. Não fui capaz. Não consegui. Por quê? Estar diante deles é muito forte para mim. Penso na incompletude e na arte. Cadê as pernas? Isso me choca. É uma imagem com conotação violenta para mim.

Paula Klein, agosto de 2003.

Outro dia:

Lembro a primeira vez que fui ali. Fiquei tonta, não conseguia me concentrar em nada a não ser nas pernas. Pernas. Pernas. Será que o público vai ouvir o que estamos falando, representando. Ou vai ver as pernas, os loucos, os bêbados, o cheiro de catarro?

Idem.

Não abrimos muito espaço durante o processo para questões pessoais dessa natureza. Cada um lidava como podia com suas demandas emocionais. O livrão foi um importante ponto de apoio nessas horas. Rogério Tarifa, num texto intitulado “*Relatório I*” coloca a mesma imagem:

Lembro do meu primeiro dia no albergue. Portão de ferro pesado, paredes longas, pessoas solitárias. (...) O ar parecia mais pesado que o normal e minha cabeça nos poucos minutos que teve para observar, já não entendia o porquê de tanta falta de pernas.

Rogério Tarifa, s. d.

Figura 21 Tininha e Georgette compõem a cena incluindo o cadeirante sem perna. Este senhor raramente erguia o olhar. Neste momento ele se dirige ao refeitório para jantar. Nunca soubemos seu nome porque ele recusava-se a falar.

Esses dois artistas tomaram rumos diferentes para conseguirem dar vazão a suas inquietações. Rogério realizou, ainda no abrigo, uma exposição de telas onde pintou os usuários. Não foi por acaso que nomeou a exibição de “pés-após-pés”. E eu resolvi fazer mestrado sobre o processo.

A preocupação com o público de fora era uma constante, contudo não falávamos sobre isso porque ainda não era uma realidade. Isso nos absorveria na hora apropriada. Na ocasião as questões eram outras. Precisávamos estreitar.

Tendo em vista a perspectiva da alteridade, a entrada dos jogos de improvisação e da repetição da história no percurso da montagem e da temporada foi também um momento de ruptura com o passado. Esse movimento de ruptura coincide com a inserção plena dos sujeitos, albergados e artistas, no fazer artístico.

A partir desse momento, regidos pela alegria de compreender e manipular um conhecimento, um novo princípio se instaura no processo de criação: o prazer divino de conhecer, de fazer.

Em 23 e 24 de agosto de 2003 realizamos os primeiros ensaios abertos. O grupo considerou uma verdadeira estreia porque tinha tudo: luz, figurinos, canções e sonoplastia. A São Jorge estava muito satisfeita.

Valeu a pena confiar. Apesar de todas ansiedades, medos, inseguranças, excitações, corações acelerados, temos um belo espetáculo! O olho no olho, a presença de gente ávida a ouvir, confere segurança a quem fala, as palavras saem com propriedade.

Alexandre Krug, 25-08-2003

O ensaio aberto foi muito melhor que a primeira apresentação da peça. A palavra ensaio deixa tudo mais leve; já a estreia traz em si uma responsabilidade de acerto. Na grande noite havia uma garoinha fina e fria, mas decidimos fazer o espetáculo por pura inexperiência com a prática teatral em ambiente externo. Não há espetáculo de rua quando chove. O nosso, utilizava o espaço aberto na maior parte do tempo e mesmo assim resolvemos apresentar. O público do albergue quase não veio, não iam se molhar assistindo algo que eles viam diariamente. Além disso, os ensaios abertos foram como uma estréia para eles. A platéia de fora era constituída pelas nossas famílias e amigos mais chegados.

Foi um fiasco! Todo mundo molhado e gelado, sem os usuários nos ajudando, a plateia não sabia como se comportar diante do convite para participar, embora esse convite fosse sutil e ninguém ficasse insistindo. Não era como nos espetáculos do Zé Celso, que os atores te puxam da platéia, jogam frutas em seu rosto, tiram sua roupa e você adora. Em *As Bastianas* tudo era lírico, leve, poético e religioso, suave, em contraste com o albergue. O público de fora era acostumado com palco italiano, com arena, com teatro de rua e não com teatro de albergue. Estranhavam e passavam frio.

Ao final Georgette e Tininha sobem no carrinho da Bastiana para que finalmente a menina seja nomeada. Neste dia as duas despencaram lá de cima, o

carrinho tombou, deixando todo mundo apavorado. Sorte que nada sério aconteceu, só quebrou uma cabaça. Enfim, uma estreia memorável!

Figura 22. A Atriz Patrícia Gifford na noite de Estreia. Setembro de 2003

VIII. 2. EFEITOS DA TEMPORADA

As práticas improvisacionais, juntamente com a temporada aberta ao público, provocaram mudanças significativas no entendimento da linguagem, e isto fica claro no convívio com as crianças.

No período dos ensaios, tudo era apenas uma longa brincadeira que durava a tarde toda e quando as crianças se cansavam, partiam para os seus próprios brinquedos. A partir do momento em que entramos em cartaz, tudo mudou. Visitas de fora vinham ao Canindé e a repetição da mesma “brincadeira” toda noite deu a

elas a percepção real do que significa o fazer teatral, sem prejuízo da espontaneidade e do improviso.⁵²

O processo das *Bastianas* foi acompanhado por observadores, que eram artistas e estudantes de teatro que queriam estar próximos do grupo. A aprendizagem que ocorreu no espaço físico do abrigo continua para além das fronteiras dos albergues. Os observadores puderam sintetizar os momentos de transição ao longo do percurso trilhado por *As Bastianas*.

Cada vez acontece o imprevisto devido a forma de ser montada a apresentação. Ambos os lados vivem momentos de incomunicação exasperante. Não havendo intercâmbio possível e os esforços vão se tornando ruínas sem saída. Sujeita a dois moleques incendiários, a vida das atrizes pode virar um inferno a qualquer instante. O conflito com o tempo vai se amenizando, as crianças começam a compreender que algo está acontecendo e as atrizes vão abrindo de forma compreensível as suas intervenções. E as pessoas dos dois lados sociais e distintos passam a ser o mesmo acontecimento. Os rituais são a chave, o jogo comum capaz de abrir as trilhas de criação mútua. Da magia à política, a cidade das Bastianas vai formando seus alicerces.

Black, observador, 06/05/2003

Esse texto mostra o sensível olhar de quem pode por algumas semanas acompanhar o trabalho. Black era aluno de Luís Mármora no Projeto Teatro Vocacional. Esse projeto público de ensino da carpintaria teatral utilizava-se da prática do protocolo para registrar seus encontros. Black nunca antes havia tido contato com o teatro ou com a escrita, contudo percebemos sua capacidade de análise precisa através da leitura de seu texto. Prova viva de que o Teatro Vocacional propicia expansão de horizontes para jovens da periferia.

Os momentos exasperantes a que o texto se refere, aconteciam por duas razões: falta de escuta das atrizes, ou seja, incapacidade das intérpretes lidarem

⁵² As primeiras impressões desse aspecto foram apresentadas num pequeno artigo de nossa autoria. Ver *As Bastianas — jogo, aprendizado*. In: Revista Pia Pioul!, nº2, Instituto Cactus- FEUSP, set. 2005.

com o agora; ou porque os usuários estavam bêbados e por isso se manifestavam sem controle, lógica ou capacidade de comunicação.

Muitas vezes ficamos mesmo à mercê das crianças, “os moleques incendiários” do texto de Black. A gurizada arruinou algumas cenas pelo tumulto que provocavam. Sabiam que tinha gente assistindo o que faziam, por isso tomavam o foco e suávamos para recuperar o fio da ação.

Ao longo da temporada desenvolvemos estratégias de como lidar com a questão das crianças. Conversávamos, dávamos personagens, repreendíamos, explicávamos o funcionamento do teatro. Chegamos ao ponto de reuni-las ao redor da personagem Bastiana, que mostra uma cesta cheia de pães de mel. As crianças ficaram enlouquecidas pelas guloseimas, pulando e pedindo para a Bastiana que desse os doces. A Bastiana então sai correndo pelo albergue com todas as crianças atrás da cesta, some com elas até as outras atrizes conseguirem dizer o primeiro texto. Bem antipedagógico, mas funcional.

Na realidade o que mais funcionou foi a boa vontade de um grupo de observadoras. Elas desenvolveram atividades relacionadas ao espetáculo para as crianças, proporcionaram jogos teatrais antes e durante as apresentações e isso causou a mudança de comportamento dos pequeninos. Essas educadoras/observadoras conseguiram, dessa forma, inserir a garotada no espetáculo de uma maneira livre e despojada.

É preciso ressaltar que o abrigo é um ambiente de grande rotatividade de pessoas, por esse motivo nem todos que acompanharam o processo assistiram à montagem. Muitas crianças eram novas ali, não tinham idéia do que estava acontecendo em seu quintal, daí a importância dessas atividades lúdicas que conscientizou a molecada e permitiu sua franca participação.

Quando Black afirma que as pessoas distintas passam a ser o mesmo acontecimento e o ritual é a chave, podemos reforçar que o jogo é uma via lúdica de expressão criativa, e foi a chave que abriu as portas para todos se localizarem. Com suas regras, ele foi parceiro fundamental para o aprendizado da linguagem teatral dos envolvidos na montagem de *As Bastianas*. Chamaremos de “expressão coletiva” a manifestação estética oriunda desse jogo. As respostas criativas produzidas por diferentes indivíduos, manifestadas no mesmo evento, podem ser vistas como exercícios de aceitação e liberdade.

Durante o período em que a Cia. São Jorge de Variedades esteve no Canindé, cada artista passou por transformações tanto no que diz respeito ao seu fazer artístico quanto em sua vida pessoal.

Para alguns, o cotidiano foi mais suave por terem a convicção de que se aquelas pessoas estavam ali era por um motivo espiritual, havia uma fé religiosa, questões de vidas passadas e coisas do gênero. Outros resolviam a questão do albergue no plano político, pois acreditam que aquilo é um resíduo do sistema capitalista e, portanto, faz-se necessária uma revolução no sentido da valorização do humano e da cultura para que as coisas se transformem.

Para esta pesquisadora não foi tão fácil achar uma explicação humanística para o fato da diretora do albergue ser dona de um brechó e os usuários não terem casacos (apesar das inúmeras doações de roupas que vi chegarem). Não foi simples pensar em erros de vidas passadas para os suicídios e estupros que ocorriam sistematicamente no abrigo, fato este que ocorreu, aliás, enquanto realizávamos a peça. O alcoolismo, motivo de muitos não terem perna, porque sofreram acidentes enquanto estavam embriagados, é puramente culpa do sistema?

Por que é mais fácil amputar do que tratar a ferida de um mendigo se os impostos pagos ao governo são altíssimos?

Durante a permanência do grupo nos dois albergues eu, particularmente, não tive oportunidade de refletir de uma forma racional, com a clareza necessária, sobre toda aquela situação. Para mim já era demais viver aquilo. Passei praticamente dois anos num plano puramente prático e emocional. Prático porque me alimentava, pagava contas, cumpria minhas obrigações sociais, só. Emocional, porque meu coração vivia despedaçado, fiquei deprimida; muitos anos depois, ainda chorava ao ver um carrinho ou uma criancinha⁵³ pegando latinhas nas ruas. Para mim, poder organizar e repensar essa vivência em forma de dissertação é efeito do trabalho realizado em *As Bastianas*.

Mas nem tudo são penúrias, coisas boas aconteceram física e emocionalmente. A cerca que dividia todo o albergue foi removida. A direção não via mais sentido em dividir os ambientes, em segregar os freqüentadores. Com isso, os usuários começaram a transitar com mais desenvoltura e propriedade pelo espaço em que moravam. Finalmente uma prova material de que o teatro realmente é transformador.

Isso aconteceu porque o teatro na instituição do albergue não serviu a nenhum propósito do poder público, não engessou sua criatividade, nem seguiu nenhuma cartilha de conduta das ONGs, tampouco amenizou as diferenças; ao contrário, expôs, lidou, e trabalhou *a partir* delas.

⁵³ Há inúmeras famílias que se mantêm unidas através dos carrinhos que reciclam o lixo da cidade. Normalmente essas crianças são desnutridas, estão sempre sujas e mal vestidas. Ao contrário das que utilizam drogas nas ruas, estas são sempre assistidas por alguma organização e têm acesso a roupas e alimentação.

Figura 23. A Atriz Georgette Fadel comunica-se com o público através da cerca. Julho de 2003

Figura 24. O teatro derruba as fronteiras, a cerca que separava o albergue foi removida. Outubro de 2003.

O grupo ensaiava todas as tardes e, os usuários tinham curiosidade de saber o que seria realizado naquele dia. Assim, saíam de dentro das instalações para acompanharem o desenvolvimento do processo. Aos poucos, foi ficando agradável estar fora do alojamento. As pessoas tomavam sol, começaram a conversar, comentando entre elas o ensaio, dando suas opiniões. Até chegar ao ponto da hora do ensaio virar o momento de encontro, prosa e cigarrinho dos albergados. Esse fato foi excelente, pois algumas boas amizades entre eles surgiram nesse período. Criou-se o hábito de estar a céu aberto e a presença da Cia. São Jorge de Variedades virou uma desculpa para longas tardes de bate-papo.

Ao longo das apresentações, os envolvidos foram se apropriando e testando a São Jorge. Desgranges, ao refletir sobre a formação de espectadores, deixa clara a necessidade de “aprender a ler para além do teatro”⁵⁴. A formação de espectadores não está ligada apenas ao domínio da linguagem teatral mas “à conquista da autonomia para elaborar os fatos da cena e da vida”. Autonomia esta que solicita inventividade, disponibilidade para criar soluções e elaborar sentidos próprios.

Hoje um albergado resolveu ‘participar’ das cenas. Tudo que as atrizes falavam ele retrucava. As meninas tiveram que improvisar muito, principalmente a Mariana, que arrumava umas saídas ótimas. Com isso tudo, o espetáculo foi gostoso demais, pelo menos para quem assistiu!!!

Fernanda Machado, observadora, 14/09/2003

Através dessa pesquisa, desejamos apontar para o fato de que o resultado artístico alcançado pela montagem e apresentação de *As Bastianas* está intrinsecamente ligado com o processo de aprendizagem vivido pelos sujeitos

⁵⁴ Desgranges, 2006.

presentes nesse caminho. Dialogando ainda com Icle⁵⁵, podemos pensar que em *As Bastianas* a situação pedagógica caminha lado a lado com o acontecimento artístico, uma vez que todo o fazer teatral pressupõe um processo de aprendizagem. “Esse processo não se resume apenas uma simples transmissão de conhecimentos de uma geração à outra, mas em situações íntimas de relações entre gerações, nas quais se constrói, num duplo caminho de conhecimento e descoberta de novidades”⁵⁶. A cena das *Simpatias*, por exemplo, ilustra essa situação íntima, na qual o grupo e as usuárias trocaram experiências e compartilharam conhecimentos.

Descobriu-se um jeito de lidar com a plateia que até então não tinha sido experimentado pela Cia. São Jorge de Variedades. Artistas e albergados em pé de igualdade, sem hierarquia para construção da cena, jogando juntos. A arte nutriu-se da efusão desse coletivo, uma vez que a criação e apresentação da peça aconteceram de forma democrática, no melhor sentido dessa palavra.

Hoje uma albergada foi escolhida para fazer a virgem. Ela já tinha ido uma vez e hoje ela estava preparada. Sabia tudo de cor, levou um lenço branco, folhinhas cortadas para ser o sangue e fez do texto uma música com melodia e tudo, e cantou. Foi surpreendente! Emocionante!!

Acho que toda apresentação ela se prepara, é a arte pedindo para se expressar!

Fernanda Machado, observadora 21/09/2003

O teatro promoveu o encontro, daí surgiu uma nova possibilidade de organização do mundo interior de cada um dos envolvidos e da expressão da própria linguagem. É possível dizer que para a Cia. São Jorge de Variedades, assim como para os demais, foi aberto um novo campo estético nesse percurso. Pode-se afirmar que o *belo* em *As Bastianas* surge da necessidade de se exprimir. A

⁵⁵ Icle, 2006.

⁵⁶ Op.cit.

inspiração, o gênio artístico presente em cada um, toma forma no plano físico, materializando-se num *gesto*. Amalgamadas numa totalidade orgânica, as fronteiras entre palco e platéia, entre artistas, visitantes e albergados, tornam-se permeáveis. Isto pode ser visto no testemunho de um dos atores:

O Albergue é como um ser vivo em permanente regeneração, pessoas chegam e vão embora e esse ser vivo nos recebe e alimenta nosso movimento, nossas mudanças. Um círculo que gira dentro de outro círculo que gira. E, de repente, parece que se encontram plenamente. Um instante. E em seguida voltam a girar. Ontem vislumbrei toda a riqueza que pode surgir deste fluxo: público – albergados. Parecia que portas, olhos, mentes se abriam.

Alexandre Krug, 25/08/2003

Inúmeras vezes o elenco se perguntou se os usuários assistiam tantas vezes à peça por não terem nada melhor para fazer. Era intrigante o fato de estarem quase todos lá diariamente, inclusive na hora da novela. Talvez tenhamos encontrado uma resposta no capítulo V do livro de Guenoun⁵⁷. O autor afirma que o espectador vai ao teatro (assistir os clássicos, por exemplo) para ver a teatralização das cenas, para acompanhar as diferenças desta ou daquela montagem. “Só se vai ver o que já se conhece para desfrutar do *como* de sua nova apresentação”⁵⁸. Percebemos que esse fenômeno acontecia em *As Bastianas*, além do que os frequentadores divertiam-se muito nas cenas que possibilitavam abertura para a plateia, às vezes na expectativa de serem os escolhidos daquela noite; outras, para espiarem como os amigos se saíram. Havia se instaurado um princípio de jogo e os albergados gostavam de ver lances inusitados. As novas jogadas proporcionavam prazer a todos.

⁵⁷ GUENOUN, Denis. *O Teatro é Necessário?*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

⁵⁸ Op.cit, p.139.

O grupo sempre procurou evitar que, no ambiente deteriorado do albergue, seus usuários fossem “coisificados” ou vistos como atração para o público de fora. Ao contrário, o desabrochar da expressão humana no interior da encenação é o que foi valorizado. “O resultado poético mais eficaz da encenação é a escuta que o albergado exige da cena, a ponto de integrá-la. O que vemos não é um produto acabado ou uma dramaturgia fechada, mas a abertura para um processo que está acontecendo e tem uma história”⁵⁹. Aqui todos (artistas, usuários, observadores, público em geral) podem ser narradores, compartilhar histórias e experiências pessoais no círculo junto à fogueira. A possibilidade de cada um dizer o que pensa, de interferir livremente no texto de Gero Camilo, autor da peça, também pode ser vista como um ganho estético-pedagógico.

Numa fração de segundos, quando os olhares se tocam, reconhecem-se e se estranham, acontece a comunhão com o que ainda resta de humano em nós, nesta centelha de vida cada um constrói sua história com as regras do agora.

⁵⁹ José Fernando. “A hora é a vez do teatro de grupo”. In: *Reportagem – revista da oficina de informações*. Ano V, nº51, 2003, p.27.

IX. PROJETO BORACÉA-TABAJARA

Figura 25. Uma cena comum no Projeto.Boracéia, a atriz Mariana Senne improvisa com um usuário visivelmente alterado por uso de drogas. Janeiro de 2004

IX. 1. UM BALANÇO DO PROCESSO

Após o término do **Projeto Boracéia**, em novembro de 2003 a Cia. São Jorge de Variedades iniciava sua nova ocupação artística, agora no recém inaugurado Projeto.Oficina.Boracéia, o albergue modelo da prefeitura de São Paulo.

Havíamos cumprido os objetivos do primeiro projeto. *As Bastianas* foi uma criação aberta, que pode ser acompanhada pela população do abrigo Canindé em todas as suas etapas, até chegar ao produto final. O Projeto.Oficina.Boracéia, ainda desativado, e o Canindé -- Núcleo Cidadania, abrigaram o processo aberto de montagem do espetáculo.

Tudo estava claro, a obra que realizamos é uma adaptação do livro *A Macaúba da Terra*, de Gero Camilo, e fala do isolamento em que vive uma menina que é presa no quarto por não ter nome santo. Ela está inserida na aldeia que mora, acompanha todos os acontecimentos, contudo, é excluída deles. O universo poético e mítico de Gero ganha um discurso social ao acontecer dentro do albergue e, em contraste com o mesmo.

Nas escolhas da Cia. São Jorge para a adaptação da obra, o primeiro dos capítulos, *Mato soou um canto de cegonha dia de lua piada com rastro curto de nuvens e beirinha d'água nos cantos*, tornou-se o eixo central da montagem, e se desenvolveu de maneira linear, no meio de uma estrutura fragmentada composta por histórias independentes. Essas apresentam uma reflexão sobre a identidade: a origem miscigenada de uma aldeia, sua relação com a terra, com o amor e a morte.

A personagem Bastiana, apresentada num conto homônimo de “A macaúba da terra”, funciona como instância narrativa que convida o público a conhecer o povoado e suas histórias. Com isso, a proximidade entre os atores e o público acontece de forma natural e harmônica. As atrizes conduzem a plateia pela fábula através da linguagem teatral.

A obra de Gero Camilo tem forte cunho popular e, é repleta de imagens simbólicas e de subjetivismo poético. Isso despertou no grupo a necessidade de estudar um universo mitológico, com o qual pudessemos criar uma base para a

adaptação da obra literária, e orientar a escolha dos textos. O candomblé, religião afro-brasileira profundamente enraizada em nosso imaginário, foi o meio catalisado que abriu as possibilidades para a abordagem dos escritos de Gero. Da mistura Macaúba/candomblé/atrizes aflora o elemento feminino. A fonte de nossas pesquisas foram as aiabás, ou orixás femininos, e suas expressões na natureza.

A pesquisa musical, conduzida por Tata Fernandes, seguiu quatro eixos principais: canções e ritmos afro-brasileiros, a musicalidade do próprio texto, as canções compostas pelo autor e, o cancioneiro popular e religioso. Em *As Bastianas* a música celebra e aproxima, ritualiza e, ao mesmo tempo, coloquializa. A diluição do limites se dá quando as atrizes dizem o texto como quem conversa, cantam como se estivessem numa roda de amigos. O ritual mágico, inusitado, torna-se então, próximo e familiar, indo além de uma imagem interessante.

O espetáculo brinca com o espaço do teatro x albergue, é itinerante, os palcos onde as cenas se realizam, estão espalhados pelos diversos ambientes do abrigo. A relação convencional entre palco – platéia é rompida. O público caminha com os atores pelos diversos espaços, e esses, tornam-se elementos fundamentais na narrativa das fábulas.

A relação de troca foi a grande experiência à qual nos lançamos. Durante quase dois anos, a Cia. São Jorge criou e apresentou um espetáculo no espaço de trânsito e convivência dos albergados. Cada pequeno passo dos integrantes do grupo foi dado à vista de uma comunidade e, em relação com ela.

A linguagem gerada por esse intenso processo de troca cultural está impregnada pelas características dessa caminhada: o espetáculo admite e vive das interferências do espaço e das pessoas para as quais se apresenta. Vive da desmistificação do artista, que tem seus mecanismos e jogos completamente

revelados, num convite ao diálogo sem hierarquias. As *Bastianas* tem seu fundamento na realidade por ter sido elaborada a partir de uma longa interlocução com ela.

Na montagem desse espetáculo a organização do grupo aconteceu de maneira diferenciada. Além da estrutura composta por elenco e direção, esse trabalho exigiu outras funções para sua realização como: adaptação da obra literária e dramaturgia; registros artísticos e documentais, distanciados do caos criativo do ator; uma estrutura de contra-regragem e iluminação para a realização de um espetáculo itinerante por diversos espaços.

Com isso, foram estabelecidas novas relações de trabalho dentro do grupo, e emergiu uma nova forma de produzir arte e conhecimento, que até então não tinha se revelado para a Cia. São Jorge. Foi um aprendizado difícil, quando um companheiro de grupo exerce uma nova função, se fragiliza um pouco, por isso, houve a necessidade de uma ampliação da escuta e da confiança entre os artistas, exercitamos a permeabilidade para a existência e expressão do outro, além da percepção de interdependência.

Ao longo da temporada no Canindé, o desdobramento das funções apresentou-se como um lindo fruto do trabalho do grupo. As atrizes assumiram a ribalta e os rapazes a coxia. Demorou um pouco para todos percebermos a importância vital que esse suporte masculino dava ao espetáculo.

Os homens incorporaram o orixá Oxalá, o pai da criação, o senhor do pano branco, que é quem traz a luz para terra. Oxalá é pura luz. Ele também é o protetor dos aleijados e desvalidos, ou seja, é uma entidade que, para quem crê no candomblé, está muito presente no albergue. Os atores da São Jorge adotaram esse papel e iluminavam o espetáculo. Cada um tinha uma vara de ferro comprida

com uma bateria na cintura que se conectava a uma lâmpada especial na ponta da vara. Assim, os espaços com pouca luz, recebiam a graça de Oxalá.

Figura 26. A equipe médica que inspirou a criação do personagem de Oxalá. Junho de 2003

Figura 27. Os atores da Cia São Jorge de Variedades representam Oxalá e iluminam o espetáculo. Setembro de 2003

IX. 2. O PROJETO BORACÉA/TABAJARA

A nova proposta apresentada pelo grupo também foi contemplada pela *Lei de Fomento* e chamava-se **Boracéia/Tabajara**, essa pesquisa dava continuidade a alguns pontos da anterior que consideramos de grande relevância, como por exemplo, a publicação do fanzine *São Jorge*, e o registro fotográfico e em vídeo de todo o projeto.

Basicamente a cia. continuaria a levar uma programação mensal de peças de teatro para o albergue, agora o Boracéia. Adaptaria e apresentaria *As Bastianas* ali, onde teria um cafofo para guardar o cenário. E, ao mesmo tempo, realizaria parte da investigação artística no *Centro Desportivo Raul Tabajara*, equipamento da prefeitura vizinho de muro do albergue. Nesse espaço aconteceriam os estudos teóricos sobre Brecht e Stanislavski, e o treinamento de música e contato e improvisação.

Figura 28. Em destaque no carrinho a atriz Ana Petta interpreta a menina sem nome. Fevereiro de 2004

No Centro Desportivo contávamos com a parceria de diversos coletivos de artistas e da UNE, União Nacional dos Estudantes, parceira histórica da São Jorge desde os tempos da universidade. A UNE ocupava o Raul Tabajara com o CUCA, Centro Universitário de Cultura e Arte, dessa forma, acontecia no Tabajara algo parecido com a ocupação do teatro de Arena Eugenio Kusnet, havia uma intensa programação artística e alguns processos de trabalho em andamento, além da frutífera convivência entre artistas de diversas áreas.

Pelo clube estar colado ao albergue do Boracéia, os usuários tinham a oportunidade de acompanharem e usufruírem da programação do Centro Desportivo Raul Tabajara, que aliás, é um lugar belíssimo. Projetado por Mário de Andrade, quando este foi Secretário da Cultura em São Paulo, o espaço incentiva a convivência do esporte com a cultura, possui quadras poliesportivas, piscinas, salas de ginástica, escola infantil e um imenso teatro.

A Cia. São Jorge tinha, e ainda hoje tem, um especial interesse em trabalhar no bairro da Barra Funda. Por esse motivo, queríamos continuar tanto no albergue, quanto no Tabajara. Temos a certeza de que esse é o nosso principal espaço de atuação na cidade e, em vista disso, ao longo desses anos procuramos estreitar a relação com os moradores e trabalhadores o local. Na atual pesquisa, em 2010, contaremos em coro a história do bairro.

A experiência estética ajuda a reestruturar o interno do homem? A partir da experiência com *As Bastianas*, acreditamos que sim. No processo de aprendizagem da linguagem teatral, parece ser preciso conciliar a espontaneidade com a reflexão. A consciência de se estar em processo na história com o impulso artístico. É preciso tomar posse de si mesmo para encontrar o outro através do coletivo.

O interessante em *As Bastianas*, é que o fato de os artistas passarem a questionar e redefinir o lugar de onde falavam, levou-os a uma escuta cada vez maior do coletivo em que estavam imersos. Esta abertura permitiu aos albergados acompanharem, passo a passo, a construção de uma obra de arte, contribuindo decisivamente para sua expressão estética, e o redimensionamento do seu lugar no mundo. Essa pesquisa foi continuada no albergue do Boracéia.

O espetáculo têm sentido para quem participa dele, o ator/jogador e a plateia, também parceira de jogo, complementa-o com sua própria visão de mundo e, o ato de *fazer* é um *saber* adquirido no aqui e agora. Ao colocar público-albergados-artistas no mesmo ambiente de jogo, conhecedores de todas as regras, todos podem *saber* e *fazer* a peça, sendo assim, protagonistas de suas vidas.

X. CONCLUSÃO

Depois dessa experiência vivida pela Cia. São Jorge de Variedades nesses dois albergues, aconteceu uma espécie de “ressaca” no grupo. Não tínhamos clareza para onde caminhar depois de chegar ali. Toda aquela vivência fora tão forte e transformadora, no âmbito pessoal e artístico, que parecia que não nos restava nada a fazer em relação ao teatro, senão esperar. Era como se qualquer montagem depois de *As Bastianas* ainda não fizesse sentido porque as idéias precisavam decantar. Não percebíamos qual seria nossa próxima empreitada artística e, como observamos nos albergados no início do processo, sem perspectiva de futuro, só nos restava apelar para o passado.

Resolvemos remontar todo repertório da São Jorge, agora, com a experiência e sob a luz das *Bastianas*, e assim foi feito. Aprofundaríamos nossa pesquisa teatral nos revisitando, aprofundando o rodízio de funções, observando nossa história e estudando nossas montagens teatrais.

Após o término do projeto Boracéia/Tabajara, precisávamos cumprir o terceiro projeto contemplado pela *Lei de Fomento*, que se chama **São Jorge Menino**, quando mudou a gestão da prefeitura e nossa situação no albergue e no Centro Desportivo ficou insustentável. A nova subprefeitura da Sé, agora comandada por André Matarazzo, nos expulsou do abrigo e acabou com todo projeto cultural do Tabajara.

Fomos literalmente despejados e ficaríamos na rua de “mala e cuia”, se não fosse a benevolência e o carinho do grupo Ventoforte, e de seu diretor Ilo Krugli, que

nos deu guarida, permitindo assim, a continuação de nosso trabalho. No Teatro Ventoforte remontamos: *Pedro O Cru*, *Um Credor da Fazenda Nacional*, *Biedermann e os Incendiários* e *As Bastianas*. Esse período foi fundamental para o grupo se rever e a partir disso descobrir o que queria expressar, qual seria o passo seguinte.

Com o repertório recém saído do forno, o Centro Cultural São Paulo disponibilizou seu porão, e quatro meses de sua ocupação, para o grupo apresentar suas montagens. Para nós, foi muito proveitoso estar em cartaz com todas nossas peças, contudo, agora estávamos numa entressafra do fomento, não tínhamos um tostão furado e contraímos uma dívida de R\$ 20.000,00, que só pagaríamos um ano depois com a venda de espetáculos.

Chegamos então a conclusão de que não fazia mais sentido para nós, naquele momento, fazer teatro cobrando ingressos ou, um espetáculo que um possível morador do albergue não pudesse assistir. A próxima montagem necessariamente estaria ao alcance de todos, de qualquer público possível. Resolvemos ir para a rua, para a praça pública e apresentar no centro da cidade de São Paulo.

Assim nasceu, junto com os primeiros rebentos dos integrantes do grupo⁶⁰, o espetáculo “O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado”. Todos desejávamos um cotidiano mais humano, um dia-a-dia mais artístico, suave, onde a cultura que cada um traz em si fosse valorizada. Com o passar do tempo ficava claro que, quando trocamos vivências/experiências, nos tornamos mais ricos espiritualmente e mais íntegros como cidadãos. Todo o *know how* aprendido nos abrigos, serviria para lidar com o ambiente da Praça da República, nossa próxima parada.

⁶⁰ Durante as apresentações do repertório no Centro Cultural, quatro artistas ficaram grávidos.

O teatro é importante para quem o faz, por isso, para a Cia. São Jorge de Variedades está cada vez mais evidente a necessidade que existe da platéia *fazer* a peça junto com os artistas. Está aí uma chave que abre a porta da troca, da comunicação real, da dinâmica da vida e da arte, da possibilidade de transformação e liberdade. Praticar a vida no aqui e agora de um espetáculo teatral, nos permite “um mergulho na corrente viva da linguagem”⁶¹ e nos possibilita conceber um futuro coletivamente.

⁶¹ Desgranges, 2006, p.173.

BIBLIOGRAFIA

- Bachelard, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
 _____ *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo, Martins Fontes, 1998.
- Bakhtin, M. *A cultura popular na idade média e no renascimento. O contexto de François Rabelais*. , editora UnB – Hucitec, São Paulo –Brasília, 1996.
 _____ *Estética e criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- Barba, E. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas, Hucitec, 1991.
- Barthes, Roland. *Palcos Nômades*. São Paulo, Martins Fontes, 2007.
- Bogatyrev, P. *Formas e funções no teatro popular. In: Semiologia do Teatro*.
- Brook, Peter. *O ponto de mudança*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1995.
 _____ *La puerta abierta; reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona, Alba, 1993.
- Brecht, B. *Estudos sobre Teatro*, Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1978.
- Benjamin, Walter. *Obras escolhidas; Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
 _____ *A criança, o Brinquedo, a Educação*. São Paulo, Sammus, 1983, p. 83.
 _____ *Textos Escolhidos*. São Paulo, Câmara Brasileira do Livro. 1983.
- Boal, Augusto. *O arco-íris do desejo*.
- Camilo,Gero. *A Macaúba da Terra*. São Paulo, Techway, 2002
- Campbell, Joseph. *O Poder do Mito*. São Paulo, Palas Athena, 1996.
- Coelho, Teixeira. *O que é ação cultural*. São Paulo, Brasiliense, 2006.
- Courtney, Richard. *Jogo, Teatro e Pensamento*. São Paulo, Perspectiva, 2001.
- Desgranges, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo, Hucitec, 2003.
 _____ *A Pedagogia do Teatro: Provocações e Dialogismo*. São Paulo, Hucitec, 2006.
- Durand, Gilbert. *Estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

Ferreira Santos, Marcos. *Crepusculário*. Rio de Janeiro, Zouk, 2005.

Foucault, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis, Vozes, 1994.

Guénoun, Denis. *O Teatro é necessário?*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

Guinsburg, J.; Netto, T. C.; Cardoso, C. R. (org.). São Paulo, Perspectiva, 1988.

Gusdorf, Georges. *A função do docente* (pp.56-57); *Marca do mestre/Desejo do impossível* (pp. 92-98); *Patologia da maestria* (pp.99-101) e *O verdadeiro mestre e o verdadeiro discípulo* (pp. 159-177) In: *Professores para que?*. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

Jung, Carl G. (org.). *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1964.

Huizinga, J. *Homo ludens*, São Paulo, Perspectiva, 2005.

Icle, Gilberto. *Pedagogia Teatral Como Cuidado De Si*. São Paulo, Hucitec, no prelo.
 _____ *O Ator Como Xamã*. Perspectiva, 2006.

Klein, Paula. *As Bastianas – jogo, aprendizado*. In: Revista Pia Piou!, nº2, Instituto Cactus- FEUSP, set. 2005.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo, Cosacnaify, 2007.

Koudela, Ingrid Dormien. *Jogos Teatrais*. São Paulo, Perspectiva, 1998.

_____. *Texto e Jogo*, São Paulo, Perspectiva, p.1999.

_____. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo, Perspectiva, 1991.

_____. *Brecht na pós modernidade*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

_____, org. *O teatro do Espanto*. São Paulo. Perspectiva, 2003.

Pupo, Maria Lúcia de Souza B. *Do mediterrâneo ao Atlântico*. São Paulo, Perspectiva, 2005.

Roubine, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

Rosenfeld, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo, Perspectiva, 1985.

Ryngaert, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo, Martins fontes, 1991.

Schafer, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo, Unesp, 1992.

Spolin, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo, Perspectiva, 2000.

Veríssimo, Luís Fernando. *O jardim do diabo*. São Paulo, L&PM, 1988.

ANEXOS

Fazem parte dessa dissertação os seguintes documentos anexados:

- *O Resto É Silêncio*. Fanzine *São Jorge*s, uma publicação da Cia. São Jorge de Variedades, número seis, 2008.
- *Salve Reinaldo Maia*. Fanzine *São Jorge*s, uma publicação da Cia. São Jorge de Variedades, número sete, 2009.
- *Casa de Euá Não Tem Paredes*. Registro em DVD feito por Moira Toledo, 2003.