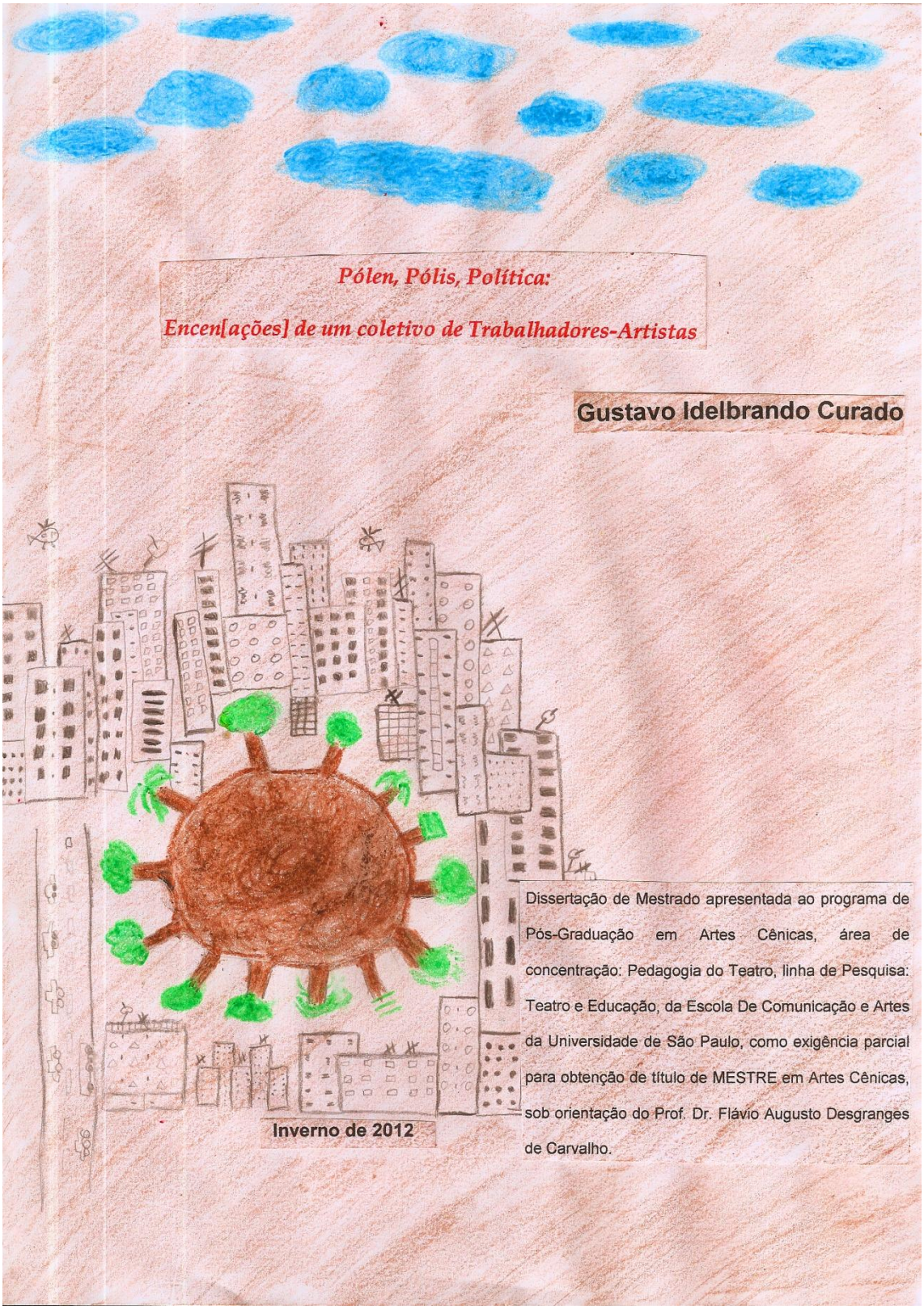


Pólen, Pólis, Política:

Encen[ações] de um coletivo de Trabalhadores-Artistas

Gustavo Idelbrando Curado

Inverno de 2012

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, área de concentração: Pedagogia do Teatro, linha de Pesquisa: Teatro e Educação, da Escola De Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção de título de MESTRE em Artes Cênicas, sob orientação do Prof. Dr. Flávio Augusto Desgranges de Carvalho.

Gustavo Idelbrando Curado

Pólen, Pólis, Política:
Encen[ações] de um coletivo de trabalhadores-artistas

Dissertação de Mestrado (corrigida após avaliação da banca) apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo como exigência parcial para obtenção de título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Pedagogia do Teatro.
Linha de Pesquisa: Teatro e Educação.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Augusto Desgranges de Carvalho.

São Paulo
Inverno de 2012

Banca Examinadora

_____**Instituição**_____

_____**Instituição**_____

Orientador_____

DEDICATÓRIA

> As relações burguesas de produção são a última forma antagônica do processo social de produção; antagônica não no sentido de um antagonismo individual, mas de um antagonismo que provém das condições sociais de vida dos indivíduos. As forças produtivas, porém, que se desenvolvem no seio da sociedade burguesa criam, ao mesmo tempo, as condições materiais para a solução desse antagonismo. Com esta formação social se encerra, portanto, a pré-história da sociedade humana.
>
> **Karl Marx**

Especialmente a todos os trabalhadores e trabalhadoras que compõem o coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Flávio Desgranges pela oportunidade de tornar esta história um documento e pela orientação atenta e cuidadosa desta dissertação.

A minha mãe Amália Galvão Idelbrando que com sua generosidade sem limites, além de educar também me ensinou a amar a educação.

A meu pai João Armando (*in memoriam*) que durante esta trajetória de mestrado partiu e me deixou pulsando saudade e desejo de conciliar.

Aos meus irmãos João Gabriel e Guilherme que me ensinam todos os dias que companheirismo e a confiança está para alem dos laços sanguíneos.

A minha querida Avó Maria Amélia, a melhor contadora de histórias que conheço.

A amiga Sandra Soares que ilumina e irradia luz quando o sol se esconde por detrás das carregadas nuvens de água.

A amiga Aline Ferraz cúmplice no teatro e na vida, as melhores risadas na saga das disciplinas dentro da USP.

Aos companheiros do Teatro Documentário (Elaine Grava, Marcelo Soler, Marcio Rossi, Natália Lemos e Priscila Clemente) que instigam em mim a vontade de documentar o mundo e produzir sensibilidade.

Aos professores Doutores Alexandre Mate e Maria Silvia Betti que com seus importantes apontamentos no exame de qualificação também aprofundaram a expedição desta pesquisa.

Ao Inerte- Instável Núcleo de Recepção Teatral (Flávio, Giuliana, Luciana, Aline e Marcelo) pela possibilidade de aprender e trocar.

Ao professor Doutor Zecarlos de Andrade, mestre querido que acompanhou minha trajetória na graduação e sempre incentivou o encontro com o mestrado.

A Maria Fernanda Kannebley que me apresentou pregnenolona 450mg e me deixou atento e concentrado para escrever a dissertação, além de ensinar a cuidar do meu corpo.

A Victória Caroline pela transcrição DAHORA!

A Edileuza Conceição companheira importante transformou pedras em areia quando fez a revisão de meu primeiro texto nesta aventura pela academia.

A Amanda Dezerto Flausino, amiga serena que olhou, refletiu, apontou e me

ensinou adensar a escrita quando tudo era incerteza.

A Marcelo Soler fonte inesgotável de companheirismo, sorrisos e arte, sua presença reveste meu corpo e minha vida de poesia é a derme que me protege e me escolta.

A Danilo Monteiro pela disposição em ler e provocar.

A Silvia Barreira que se virou nos trinta e me ajudou a finalizar esse ciclo de documentação.

Ao Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes minha referência primeira de teatro quando eu nem sabia o que isso significava Ananza, Buneco, Didi, Yago, Danilo, Fernando, Jacqueline, Júlia, Luciano Carvalho, Luciano Costa, Nica Maria, Sandra, Cacá, Naiman, Tati, Tita, Maria Aparecida, Quinho, Yane, Renato, Xandi, Karina, Eugênio, Nandão, Renata Eleutério, Tiarajú, Mine, Sandrão e Erika meus profundos agradecimentos.

RESUMO

CURADO, G.I. **Pólen, Pólis, Política: Encen[ações] de um coletivo de trabalhadores-artistas**. 2012. 185 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

A presente dissertação objetiva investigar, relatar e analisar as ações culturais e artísticas promovidas pelo grupo de teatro Dolores Boca Aberta Mecatrônica De Artes. A pesquisa mostra, por meio do relato pessoal de um dos integrantes do grupo, como o coletivo organiza sua estrutura de funcionamento. Aqui são apontados conceitos estruturantes para a filosofia do grupo, como as ideias de Teatro Mutirão e Trabalhador-Artista, além de um levantamento pedagógico de como se deram a construção e apresentação da terceira encenação do grupo, *Sombras Dançam Neste Incêndio - Peça Curta em Dois Atos.* Dentro das análises, destaca-se a experiência da construção de um teatro feito de árvores, preparado coletivamente pelos próprios espectadores junto com os atores do grupo, o qual chamamos de Arena Arbórea. A perspectiva do trabalho do grupo Dolores Boca Aberta aponta para questões acerca de organização social, debate político, arte e resistência, agitação e propaganda e discussão de modos de produção.

Palavras-chave: Teatro Político, Arena Arbórea, Teatro Mutirão, Trabalhador-Artista, Ação Artística, Ação Cultural, Modos de Produção.

ABSTRACT

CURADO, G.I. **“Pollen, Polis, Politics: Stagings Of A Collective Artists Workers”** 185 f. Dissertation (Master’s degree) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

This thesis aims to investigate, report and analyze the cultural or artistic activities promoted by the Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes Theater Group. The research shows, through the personal report of one of the members, how the group organizes its own operating structure. Some of the structuring concepts of the group’s philosophy are described and discussed, as well as the ideas of the Task Force theater artistic-workers and a pedagogical survey of the construction and presentation of the third production of the group, “Shadows dance within this fire – a short play in two acts”. Within the analysis we highlight the experience of the construction of a theatrical space surrounded by trees and called Arboreal Arena, which is collectively prepared by spectators and by the actors of the group. The perspective of the group’s work points out to questions about social organization, political debate, art and resistance, agitation and propaganda, and the discussion about the means of production.

Key Words: Political Theatre, Arboreal Arena, Theatre Community, Artist Worker, Artistical Action, Cultural Action, means of production.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....11

1. Apontamentos de um coletivo e seus mais importantes processos de criação e luta.....21

1.1 Breve histórico do grupo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes.....21

1.2 As ações artísticas, políticas e pedagógicas do Dolores Boca Aberta.....31

1.3 A Pilhéria no Macedo.....36

1.4 O Sarau.....41

1.5 O Cine Barranco.....46

1.6 Trama do Morro Vermelho.....49

1.7 A Festa Junina.....53

1.8 Eleição Performática.....57

1.9 O Trabalhador-Artista.....68

1.9.1 Teatro Mutirão.....72

1.9.2 Wagninho / Wagnão.....74

2. AS SOMBRAS DE UM EXPERIMENTO TEATRAL.....77

2.1 De famintos a fomento.....77

2.2 Engenho Teatral e Dolores: engendrando relações.....80

2.3 Dolores em crise: *Sombras Dançam Neste Incêndio – Peça Curta em Dois Atos*.....89

2.4. Antes da semeadura.....92

2.5 Um terreno de plantio pedagógico.....94

2.5.1 As equipes de experimentação artística.....97

2.6 Cantar e batucar à sombra de muitas sombras ainda sem incêndios.....105

2.7 Percussão que percutiu em tempo curto.....106

2.8 A equipe de direção.....108

2.9 Os vestígios da encenação.....111

3. ARENA ARBÓREA: A NECESSIDADE DE PLANTAR SEMENTES.....133

3.1 Sobre as sementes.....133

3.2 Sementes plantadas no verão.....137

3.2.1 Árvores que nascem no outono.....141

3.3 Árvores que passam pelo outono.....148

PALAVRAS FINAIS.....153

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....156

ANEXOS.....160

INTRODUÇÃO

Dar sentido é tomar posse dos predicados.

Bartolomeu Campos de Queirós (2011, p.62)

O que faz dos indivíduos sujeitos é significar o mundo para entendê-lo, para organizá-lo, para suportá-lo e para amá-lo. Ao longo dos dias em que trabalhamos, estudamos, enfim, cumprimos com nossas responsabilidades, respondemos àquilo que nos propomos a fazer e muitas vezes não nos damos conta de quão distantes estamos de mergulhos em experiências.

A vivência diária das pessoas em geral poderia ser muito rica, se fosse significada como experiência, contudo, por inúmeras razões, principalmente de ordem mercadológica, o processo histórico de cada pessoa se perde com o passar da vida, pois o elo que traria a “posse dos predicados” não acontece.

O imaginário humano é afetado pelos acontecimentos cotidianos e pelas imagens fabricadas nele. O imaginário é um local potente da significação das imagens, ou seja, é onde elas produzem significados. Com as transformações históricas advindas do capitalismo, as relações sociais passaram a obedecer às leis de mercado; assim, as imagens também passaram a representar mercadorias.

Portanto, vivemos em uma sociedade mercantilizada mediada por imagens em que a realidade é discursiva e categoria do imaginário. A ideologia representada por signos também travestidos em imagens passa por um processo de ordenamento; Eugenio Bucci nomeia esse processo como videologia:

> A tirania da mercadoria se exponencia na tirania da imagem da mercadoria. O Capitalismo contemporâneo é um modo de produção de imagens. Aí, o poder político é uma espécie de despachante do modo de produção. Mais do que antes, mas muito mais do antes. Se, no século XIX, a questão era desmascarar o caráter burguês do

> Estado que se apresentava como universal, agora, no século XXI, a questão é compreender e decifrar os mecanismos pelos quais toda a política, assim como toda a religião, e toda ciência, toda cultura e toda forma de representação, convergem para a imagem, como partes do modo de produção de imagens, e só circulam e só adquirem existência como imagem. Essa indústria é a produtora das videologias. A tudo o mais ela subordina. (BUCCI, 2000, p.23)

As mudanças históricas afetam profundamente a percepção das massas, e essas massas, mediadas por imagens ordenadas nos vídeos (TV, cinema, internet) passam a organizar o mundo simbolicamente de maneiras muito diversas.

O tempo das massas para o lazer e para a cultura é o tempo de sobra entre o trabalho assalariado e o sono das pessoas. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985) O pensamento marxista nos remete à questão sobre o *prolongamento do trabalho*: ao estarem entregues à indústria do entretenimento, essas pessoas estariam ainda trabalhando. Neste sentido pode-se classificar o trabalho em duas perspectivas: se, por um lado, o trabalho burguês, porque detém o capital, está credenciado ao mando, à vigilância, à decisão e à punição, por outro, o trabalhador moderno livre que, não sendo mais escravo, é assalariado, admite que se naturalize tornar o corpo máquina, apartada da natureza e de sua natureza. (CHAUI, 2008)

Logo, para as pessoas falta tempo, e isso automatiza os sentidos, daí a pseudonecessidade de consumir sensações para a atribuição de sentidos, os quais não são verdadeiramente ativados, já que a relação que se estabelece é de trabalho e consumo.

Então, ou a classe trabalhadora está em produção ou está entregue às indústrias do capital, seja em trabalho, seja em consumo. Ao irem ao cinema, os espectadores buscam consumir uma sensação. Ao irem a uma instituição religiosa, as pessoas buscam comprar estabilidade e diminuição de desespero. Ao ir à farmácia, é possível consumir “estado de espírito” e pseudossaúde.

Existe a proscrição da tristeza; os trabalhadores não podem perder tempo com a tristeza; as indústrias da diversão e do consumo sempre oferecem soluções para que o trabalho não cesse. O tempo não pode parar. Assim, desenvolvem-se produtos culturais que ajudam a autoestima do consumidor, como os programas matinais produzidos e vinculados por

emissora representante da oligarquia, com o propósito de insuflar o indivíduo a ser “Mais Você”.

Afinal, o espectador, o trabalhador, o consumidor, extremamente carente pela falta de tempo para tudo, é potencializado em sua autoestima: ele deve ser diferente, original; deve se superar, deve ser “mais ele” ou no caso, “mais você”. A indústria cultural sabe que a originalidade das pessoas some no meio da massa; ela, então, reforça a ilusão daquilo que ela mesma considera ser bom ou ruim.

A indústria da diversão propõe um jogo perverso de iludir e distrair o indivíduo e, assim, faz com que ele não perceba que se identifica e se reconhece na telenovela, no cinema *hollywoodiano* e nos programas dos meios de comunicação de massa. E isso reconforta a estima que nos é tirada pelo trabalho alienante.

Assim, ao consumir esse tipo de programação, o trabalhador se sente importante e não reflete ou critica sua posição; entregue a esse ciclo de repetição _ trabalho e diversão_ perde inclusive a noção de temporalidade. Não possui tempo, tampouco oportunidade de vivenciar experiências.

Por meio das palavras, a experiência se apresenta como acontecimento que faz com que possamos articular, significar e marcar o que nos acontece, traçando pontes com outras situações e oferecendo uma reflexão profunda sobre nossa participação em alguma situação.

A palavra nomeia e representa, possibilita que culturas e costumes se revelem, comunica e é inseparável da dicotomia conhecimento-vida. A vida em sociedade se organiza pela palavra, que é a única capaz de narrar a experiência do homem. Sobre isso, Bondía, anota que:

> O homem é um vivente com a palavra. E isto não significa que o homem tenha a palavra ou a linguagem como uma coisa, ou uma faculdade, ou uma ferramenta, mas que o homem é palavra, que o homem é enquanto palavra, que todo o humano tem a ver com a palavra, se dá em palavra, está tecido de palavras, que o modo de viver próprio desse vivente, que é o homem, se dá pela palavra e com a palavra. (...) Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos, o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos. (BONDÍA, 2002, p. 21)

Se somos seres viventes com a língua, como afirma o filósofo, as palavras não são meramente alguma coisa: elas representam o caráter ideológico de uma sociedade, são soldados que lutam em trincheiras para produzir e reproduzir valores ideológicos, são guardiãs de classes sociais e preservam o modo de pensar e agir de cada uma dessas classes.

Mikhail Bakhtin diz: “A palavra é o fenômeno ideológico por excelência”, ela é proferida pelos seres sociais que se relacionam e defendem o pensamento dominante ou não, “a palavra é o modo mais puro e sensível de relação social”. Como ela possui uma carga de afetividade muito forte, e sendo tão exemplar como é, as suas combinações podem ser extremamente persuasivas; portanto, elas “já deveriam nos fornecer razões suficientes para colocarmos a palavra em primeiro plano no estudo das ideologias.” (BAKHTIN, 2010, p. 36)

O vocabulário costuma acompanhar as determinações sociais de cada período histórico e as mudanças tecnológicas que acontecem no mundo. É a palavra que será capaz de, em primeira mão, articular qualquer tipo de intervenção humana na sociedade ou registrar qualquer acontecimento. Isso ocorrerá por meio de uma narração, ou por um “dedo de prosa” que possa acontecer em qualquer momento ou lugar.

As palavras possuem valor de representação, principalmente de imagens, e ativam dispositivos emocionais profundos, primitivos, algo às vezes intraduzível que está alojado no imaginário das pessoas. Um poema, ao ser lido, escutado ou encenado, pode acessar outras imagens que estão introjetadas no sujeito e voltam à tona para serem representadas.

Logo, a palavra tentará acompanhar todas as modificações, mas não será tão expressiva no cotidiano das pessoas porque elas pouco possuem tempo para o ócio, para o silêncio, para significar o mundo a seu modo: em geral estão presas no ritmo imposto pelo capital, entregues ao tempo do consumo imposto pela indústria cultural.

Boa parte da significação do mundo está comprometida, pois os meios de comunicação de massa, que acompanham as mutações no tempo e no espaço com suas organizações a partir do discurso, envolverão as grandes massas. Martha D’ Angelo comenta:

> A rapidez das mudanças nas sociedades industrializadas vem dificultando a comunicação entre as gerações. O ritmo do tempo na vida moderna tornou-se cada vez mais acelerado. O trabalho industrial, rompendo com a organicidade do trabalho artesanal do período pré-capitalista, impôs uma nova dinâmica ao corpo e ao pensamento. Seu caráter fragmentário, rotineiro e mecânico se inscreve na lógica das leis de mercado do cálculo frio dos lucros e das perdas. (D'ANGELO, 2006, p. 35)

Então, com isso, nosso olhar passa a endurecer para as leituras do cotidiano; sentimos menos a vida que pulsa, nos acostumamos com as imagens de pobreza que surgem nas ruas e quase não reparamos nos detalhes. O beija-flor ainda suga o néctar das flores, mesmo que às vezes não nos lembremos dele. As nuvens promovem desenhos inusitados no céu durante o dia, mas quase não há tempo para olhá-los e comentá-los. Colocar cadeiras na porta da calçada e prosear com os vizinhos, esperando a noite cair, muitas vezes é só uma lembrança que aparece nas cabeças quando o suor escorre pela testa em tardes quentes. A percepção humana está robotizada, assim como o tempo para a experiência.

> Assim, desde o advento da modernidade, a percepção sensível do indivíduo esta marcada: pelos riscos do cotidiano urbano; por um trabalho que faz pouco convite à realização de desejos privados e sonhos coletivos; pela padronização de gestos e comportamentos na convivência de amplas coletividades, o que é reforçado pela indústria do entretenimento; pelo fomento ao consumo, em que a mercadoria, tornada fetiche, propõe a pseudorealização de necessidades vitais; e pela *overdose* de informações preferencialmente transmitidas pelos veículos de comunicação. Aspectos da vida social que, cada qual ao seu modo, fazem convite frequente à razão instrumental, e tornam a realização de experiências e a produção de conhecimentos como atitudes tomadas a contragosto. (CARVALHO, 2010, p. 94)

Refletir sobre isso é angustiante; perceber-se nesse ritmo e se importar com ele pode ser um primeiro passo para tentar mudar. Sendo assim, analisar os acontecimentos no mundo de maneira crítica também fica difícil, pois as críticas muitas vezes já nos chegam prontas, pelos meios de comunicação de massa. Sobre a mudança na percepção do mundo, Günter Anders (1973, p.420) afirma que "só vemos o mundo quando estamos dentro das nossas casas. Os acontecimentos vêm até nós, nós não vamos até eles". E com os acontecimentos que nos chegam de maneira "mastigada", os indivíduos não

são convidado a criar sentidos e fazer leituras. O telejornal, as telenovelas, as programações ininterruptas, destroem a experiência. Isso fica claro nas palavras de Larrosa Bondía que, inspirado em Benjamin, comenta:

> Benjamim dizia que o periodismo é o grande dispositivo moderno para a destruição generalizada da experiência. O periodismo destrói a experiência, sobre isso não há dúvida, e o periodismo não é outra coisa que a aliança perversa entre informação e opinião. O periodismo é a fabricação da informação e a fabricação da opinião. Enquanto a informação e a opinião se sacralizam, quando ocupam todo o espaço do acontecer, então o sujeito individual não é outra coisa que o suporte informado da opinião pública. Quer dizer, um sujeito fabricado e manipulado pelos aparatos da informação e da opinião, um sujeito incapaz de experiência. E o fato de o periodismo destruir a experiência é algo mais profundo e mais geral do que aquilo que derivaria do efeito dos meios de comunicação de massas sobre a conformação de nossas consciências. (BONDÍA, 2002, p. 22)

Além da tomada de consciência para a perda do ato de experenciar, se faz urgente no mundo contemporâneo o surgimento de situações que tragam de volta a percepção sensível que nos foi roubada pelo modo capitalista de organização social da vida. Essa percepção sensível é uma maneira de sentir e compreender a realidade, e então interpretá-la. Essa compreensão não precisa acontecer a partir da intelectualidade, contudo ela pode se alastrar dentro de nossa experiência.

Para isso, as pessoas precisariam se politizar, estudar, discutir e encontrar formas de resistir, mas nem sempre isso é possível, as dificuldades são gigantescas; outro modo de vida só seria possível em outro tipo de sociedade, com outro tipo de sistema.

Esse sistema me atravessa e é impossível deixar de sentir suas consequências, mas ainda assim tento resistir a ele. Por isso, ao refletir sobre questões tão profundas como as que foram apontadas até aqui, desperta em mim o desejo de compartilhar uma ligeira lembrança, organizada em palavras, sobre o reconhecimento de uma experiência pessoal que foi a percepção da possibilidade de trabalhar com teatro. Os caminhos e os acasos até a possibilidade se transformar em fato eu narro agora em primeira pessoa.

Eu, criança, dentro do faz de conta, imaginava que era apresentador de televisão. Vestia uma toalha com capuz na cabeça para concretizar os cabelos compridos que tanto queria ter e utilizava as escadas do sobrado como palco.

Caixas de brinquedos abertas no chão, cenário do meu programa de auditório. Simples elementos eram suficientes para o faz de conta acontecer. O gérmen do teatro acontecia em mim e, ainda pequeno, já solicitava uma plateia composta pelos demais brinquedos ou por meus irmãos, que acompanhavam minha aventura.

Quando tinha dezoito anos, um trabalho temporário de divulgação de um longa-metragem me levou a um *shopping* na periferia leste de São Paulo. Lá eu entregava panfletos e falava sobre o filme em questão quando conheci alguém na mesma condição. A Maria Eunice, ou Nica para nós, foi a primeira pessoa que me falou sobre o Dolores Boca Aberta Mecatrônica De Artes. Dizia que estava “num grupo que fazia arte”. Deixou claro que não era apenas teatro. A investigação era de poesia, música, teatro e, principalmente, política, e que alguns integrantes do grupo propunham aulas para a comunidade. Interessei-me por essas aulas e pensei comigo “que bom, farei uma oficina”.

Numa situação de informações desencontradas, após o contato telefônico eu não fui para as tais aulas com a comunidade, e acabei aparecendo no local numa noite chuvosa, em pleno aquecimento do grupo para começar a atividade. A Maria Eunice logo veio me abraçar e me apresentou ao grupo de pessoas, que me olharam de maneira desconfiada. Eu sabia que estava no dia errado, e com certeza eles também sabiam, mas ainda assim ninguém comentou nada e fui convidado a assistir a atividade composta por jogos e algumas improvisações. O local onde o Dolores estava (e ainda está) era precário: muito lodo, um galpão no meio de um terreno baldio no Jardim Triana, zona leste de São Paulo. O galpão era sujo, feio e estava depredado; ao olhar as telhas quebradas, vi um rato numa das vigas. Porém, lá estava eu, um estranho em um lugar estranho. Permaneci em silêncio até o final da atividade, e no momento da avaliação em roda, convidaram-me a participar e comentar. Deixei claro que queria estar nessas pesquisas ou atividades.

Ainda sem saber ao certo o que eram aquele lugar e aquele espaço, comecei a frequentar os encontros do grupo. Surgiu, então, o primeiro mutirão de limpeza do espaço. Em um dia de abril de 2005, os trabalhadores-artistas do Dolores junto à comunidade limpariam o terreno baldio. Havia muito lixo: pneus, garrafas quebradas, coisas velhas jogadas. Fui apresentado pelo grupo

a um espaço na parte posterior ao galpão, uma arena feita e circundada por árvores. Um dos componentes mais antigos do grupo comentou o que aquilo representava, um desejo distante da materialização: a construção de um espetáculo naquela arena de árvores. Lembro-me de como isso parecia de difícil execução. No final do mutirão, plantamos mais uma árvore; a cada mutirão de limpeza sempre havia um churrasco e um plantio.

Fui ficando no meio daquelas pessoas que falavam em política e faziam poemas. O grupo mandava insistentemente, em todas as edições da Lei de Fomento ao Teatro do Município de São Paulo, projetos para conseguir apoio e continuar existindo, já que todos os envolvidos tinham que trabalhar em outras atividades extrateatrais para sobreviverem. Todavia, o grupo nunca era contemplado; havia um espetáculo que circulava por casas de cultura e SESCs, o *Casa de Dolores*, no qual eu entrei para fazer a produção. Paralelamente a isso, o grupo, em sua precariedade material, iniciou a montagem de um espetáculo que seria apresentado na Arena Arbórea: *Sombras Dançam Neste Incêndio*. Em janeiro de 2007 finalmente o grupo foi contemplado com a verba da décima edição da Lei de Fomento para executar um projeto que tinha, como uma de suas propostas, a construção junto com os espectadores de um teatro de árvores e, após o seu plantio durante o dia, a inauguração do mesmo com a apresentação do espetáculo *Sombras Dançam Neste Incêndio*.

Minhas experiências com o coletivo estimulavam a vontade de aprofundar meus estudos. Precisava ter um entendimento sistematizado da linguagem teatral para poder oferecer mais ao Dolores e a mim mesmo. Então me matriculei na Faculdade Paulista De Artes e cursei Licenciatura em Artes Cênicas. O carinho por atuar “fermentou e assou” uma nova paixão: a pedagogia do teatro. Neste projeto fomentado fiquei responsável por uma turma de iniciação teatral para a comunidade, já que eu estava na graduação, lidando com questões pedagógicas, e também comecei a ministrar aulas de teatro em escolas regulares de ensino fundamental e médio.

Como ator e professor de teatro, a certeza de que a arte é uma manifestação sensível e política do mundo solidificou-se. Colocar-se no lugar do outro, desenvolver a humanidade que se esconde na carcaça sobrevivente

dos dias de trabalho, é algo que me devolve à esfera pública.

Participar, atuar como aquele que age na vida pública, assaltar esteticamente os outros trabalhadores para que despertem de um sono profundo carregado de ideologia ou como diria Brecht, para que se “espantem” é uma tarefa que transborda pelos meus poros e de meus companheiros de teatro. “Estranhar um processo ou caráter significa inicialmente retirar desse processo ou caráter aquilo que é evidente, conhecido, manifesto, e provocar espanto e curiosidade diante dele” (apud, KOUDELA, 1991, p. 106). E para isso, traçar trajetórias, experiências em grupo, construir espetáculos, superar as contradições são ingredientes constantes nas “refeições dolorianas” diárias. Não estaria eu percebendo os fenômenos artísticos e políticos das ações do Dolores sob uma perspectiva pedagógica?

A resposta afirmativa foi um marco para chegar a essa dissertação de mestrado, pois registrar e reconhecer essa parte do desenvolvimento de um grupo teatral de periferia é muito importante.

Entre os muros da universidade, esse reconhecimento sobre as ações culturais e artísticas do Dolores passa a ser histórico e de ordem pública. “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeje irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.” (BENJAMIM, 1991, p. 224) Caso não houvesse registro e reconhecimento, como disse Benjamin, a pesquisa do grupo talvez não se perpetuasse como reflexão e construção cultural.

No primeiro capítulo, narrarei como nasce e se desenvolve o grupo de teatro Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes e como as situações artísticas podem se desenhar por meio de espetáculos teatrais, ações culturais e agitação e propaganda. Quais as possibilidades? Quais as dificuldades? De que modo essas ações sensibilizam e acordam o espectador?

No segundo capítulo, falarei um pouco sobre a história do Dolores, suas dificuldades, suas conquistas, suas parcerias com outros coletivos de teatro e analisaremos a construção do espetáculo *Sombras Dançam Neste Incêndio - Peça Curta em Dois Atos* sob uma perspectiva pedagógica e dialética, pois as contradições devem vir à luz para que possam ser superadas.

E, por fim, no terceiro capítulo traremos a experiência da construção

daquilo que chamamos de Arena Arbórea, arquitetura viva para o teatro. Faremos uma análise de como as etapas de construção de duas arenas arbóreas possuem uma proposta de organização e debate político.

Este trabalho narra, comenta e problematiza as ações do grupo Dolores desde seu surgimento até sua pesquisa atual, mas o recorte que faremos dará ênfase aos anos de 2005 a 2008, período em que o grupo efetiva a elaboração e desenvolve seu primeiro projeto contemplado pela Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo: *Teatro Mutirão: Pólen, Pólis, Política.*

1. Apontamentos de um coletivo e seus mais importantes processos de criação e luta

1.1 Breve histórico do grupo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes

Há dez anos, na periferia da zona leste de São Paulo, Érika Viana e Luciano Carvalho, estudantes do curso de jornalismo da Universidade de Mogi das Cruzes, perceberam que a formação em jornalismo não corresponderia às expectativas do ofício. Notaram ainda na graduação que, segundo palavras de Luciano, "produziriam mercadoria para os donos de jornais, *sites* e outros sítios de trabalho, reproduzindo a ideologia dominante". Viram no fazer teatral um terreno fértil para articularem um discurso autoral sobre as contradições da realidade que os cercava. Ambos moradores da periferia, sabiam muito bem o que era ir para a universidade em um trem superlotado, economizar na comida para pagar a mensalidade e lutar em sala de aula contra o sono depois de um dia de trabalho. Seria melodramática a descrição, se não fosse realmente a rotina de ambos na aventura pela conquista de um diploma universitário.

Compartilhando as aflições com outros amigos, juntaram-se a mais dois estudantes de teatro, Allan Benatti e Cíntia Almeida. Desde o início já existia a vontade de formar um grupo teatral que tivesse relações de trabalho horizontais entre seus integrantes.

E foi na oficina de interpretação e montagem de espetáculos oferecida gratuitamente na Casa de Cultura Mazzaropi, localizada no bairro do Brás, que os dois tiveram contato com o diretor e dramaturgo Mário César Costa. Depois de finalizado o curso, Mário reuniu outros ex-alunos e atores interessados em construir uma encenação, surgindo assim a chamada Cia Pharta de Teatro:

> [...] que não era bem um grupo, era um arremedo de grupo, possuía ainda a estrutura [...] Montar alguma coisa do Mário, já tinha autor e diretor definido, ou seja, uma linha de trabalho, uma visão de como fazer teatro, hoje então com o Dolores é um abismo intransponível até, mas naquele tempo não, existia alguma diferença que resultou em criar

um Dolores.[1]

Mesmo participando desta montagem, os dois amigos queriam uma maneira de produzir diferente daquela que estavam experienciando. Era necessário criar um grupo próprio, mas a criação do grupo pedia um nome: Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes.

Dolores porque Allan Benatti e Luciano Carvalho tinham montado outro espetáculo com direção de Mário César Costa chamado *Dores Da Noite.* Uma obra pensada para ser apresentada em bares, com personagens frequentadores deste tipo de estabelecimento e que viviam se lamentando da vida. Nesse processo, Luciano foi assistente de direção de Mário César Costa, e Alan e Cíntia, atores.

Reunidos informalmente, Cíntia Almeida, Luciano Carvalho, Érika Viana e Allan Benatti, em uma cachaçada[2] na casa do último, conversaram sobre como poderia ser um grupo de teatro. Relembrando situações e experiências da Cia Pharta de Teatro, da qual apenas Érika Vianna não era integrante, principalmente sobre o espetáculo *Dores da Noite*, os amigos brincaram com a troca de palavras e usos de neologismos e decidiram que o grupo teria o nome de Dolores. Com o primeiro nome veio o sobrenome: Boca Aberta. Luciano Carvalho e Érika Vianna escreviam para um jornal universitário, ainda na graduação: o jornal *Boca Aberta*. Érika Vianna acreditou que por uma questão de numerologia o nome do grupo deveria ser ainda maior, então, sem uma razão definida, sugeriu o termo Mecatrônica. Por fim, acrescentaram a palavra Artes, já que a pesquisa não seria apenas em teatro, mas também em música e literatura. O Dolores Boca Aberta Mecatrônica De Artes foi, então, batizado, antes mesmo de dar o seu primeiro grito.

Para que o grupo recém-batizado pudesse fazer teatro era necessário um lugar, um espaço de ação. Na impossibilidade de conseguir uma sede como desejavam, e também por falta de recursos materiais, optaram por utilizar uma sala de aula na Escola Municipal de Ensino Fundamental (E.M.E.F.) José

---

[1] CARVALHO, Luciano. Entrevista realizada por Gustavo Idelbrando Curado, maio de 2011. (vide anexo B.)

[2] Termo vulgarmente utilizado para se referir a uma reunião em que a bebida ingerida é a aguardente.

Bonifácio, situada na rua Frederico Brotero no bairro da Cidade Patriarca. Luciano havia estudado neste colégio quando criança, e sua casa ficava uma quadra abaixo da escola, na Rua Mateus de Siqueira.

Mesmo sendo pública, a escola recebia uma contrapartida pela sua utilização: os membros do Dolores Boca Aberta ofereciam oficinas de iniciação teatral aos alunos durante a semana.

Na escola, muitas intervenções eram feitas, como, por exemplo, a criação de um fórum de discussão, intitulado Comunidade Boca Aberta, no qual alunos, pais, professores e outros integrantes da comunidade conversavam sobre a falta de água, a saúde pública e o lixo, entre outras questões urgentes da localidade.

Muitas vezes, os fóruns eram “regados” a improvisações elaboradas e apresentadas para dinamizar os debates pelos alunos dentro das oficinas de teatro sobre o tema em questão.

> As ações e parcerias do Dolores na escola abrem novas possibilidades de expressão para o aluno, numa linguagem diferente da aplicada no ensino tradicional. Isto cria um leque de opções que contribui para a compreensão da vida e de outras formas de realização pessoal, que vão além da influencia quase única da televisão.[3]

As aulas de teatro possuíam uma proposta metodológica instável, a partir das experiências vividas pelos próprios atores em outras oficinas teatrais. Não se tem registro sobre como foram essas aulas, os próprios componentes não conseguem precisar os procedimentos utilizados.

Na escola José Bonifácio se realiza o primeiro experimento teatral do grupo, baseado no conto *Bonecos Chineses*[4], do escritor Caio Fernando de Abreu, com direção do Allan Benatti. O grupo ficou mais conhecido a partir dessa encenação, realizada aos finais de semana dentro de uma sala de aula. Para as apresentações, foi necessária a ajuda de um operador de luz. Cristiano Carvalho, irmão de Luciano, exerceu essa função e, depois da temporada, passa a integrar o grupo. Cristiano não possuía formação em teatro, mas em

---

[3] CORREA, S. **Revista Ação Social**, São Paulo, 2003.

[4] ABREU, Caio Fernando. **Teatro Completo**, Porto Alegre, Ed. Sulina, 1997.

educação física.

Alunos das oficinas realizadas na escola e amigos pessoais dos atores ajudavam o grupo com a divulgação para seus pais, amigos e vizinhos. Alguns desses amigos começaram a integrar o coletivo. Luciano Costa, que também cursou jornalismo com Luciano e Érika, e possuía experiência em contação de histórias, foi um deles. A artista plástica Dani Deprá e o jornalista e músico Danilo Monteiro começaram a participar dos encontros do grupo, ainda no primeiro ano de atividades, após conhecerem o trabalho do Dolores na escola. Essas pessoas passaram a colaborar nas oficinas teatrais, que começaram a oferecer também investigações acerca das linguagens musical e plástica.

A experiência com novos integrantes aprofunda a pesquisa artística e o grupo inicia um processo de mapeamento de sua investigação. Se unem ao grupo em segundo momento, os músicos Claudio Saraiva e Naiman, que possuíam formação em música popular. Maria Eunice, poeta e artesã, então namorada de Luciano Carvalho, passa a frequentar os encontros do grupo e, aos poucos, vai compondo o coletivo. O número de componentes do Dolores, como podemos notar, aumentou expressivamente nesse período.

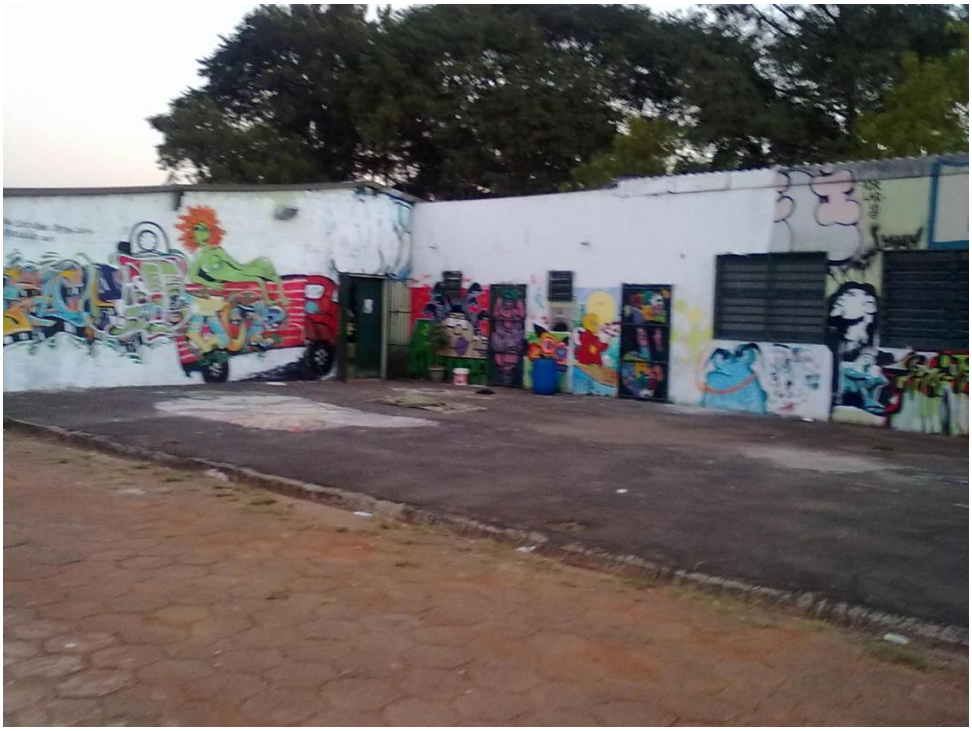
O primeiro ano de residência do grupo na E.M.E.F. José Bonifácio previa produção artística, oficinas e reuniões burocráticas. A casa em que moravam Luciano Carvalho e seu irmão Cristiano tornou-se mais uma opção para o grupo, tanto para ensaios quanto para encontros de outra ordem.

Mesmo sem uma preocupação imediata com o espaço para ensaios e apresentações, o grupo, que sempre teve um olhar atento para o entorno, percebeu que ao lado da escola havia um terreno baldio; aquele espaço tinha uma história que chamou a atenção dos componentes. Antes do abandono, havia ali um galpão construído em processo de mutirão pela comunidade, na gestão da então prefeita Luiza Erundina[5]. A área era utilizada somente por um grupo de chilenos para reuniões e festas particulares. O grande terreno baldio era desprezado pela vizinhança devido ao aspecto de abandono, além de ter acontecido um estupro ali. O local também era utilizado para o despejo de carros, caixas eletrônicos e outros objetos roubados. A fama do CDM de local

[5] Com a descontinuidade do projeto, os CDMs (Centros Desportivos Municipais), lugares que eram pensados para abrigar práticas esportivas na cidade de São Paulo, foram desativados e a maioria desses espaços ficou abandonado pelo poder público.

perigoso inibia as pessoas de se aproximarem do terreno e do galpão, que eram públicos.

Fotografia 1: Panorâmica do terreno do CDM. Aqui, observamos duas quadras e o galpão com duas salas. Foto tirada do fundo do CDM sobre o barranco de terra vermelha em 2011. Crédito da imagem: Sandra Soares.



Fotografia 2: Entrada do galpão do CDM, onde estão as duas salas de ensaio, em 2011.

O galpão do CDM era sujo, feio e estava depredado; havia ratos andando pelas vigas. Encontrava-se em uma situação muito precária, com as janelas e os telhados quebrados, além de não haver água e energia elétrica. Percebendo a situação de abandono do CDM por parte da vizinhança e também do poder público, o grupo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes decide ocupá-lo. Ao entrar no galpão, o grupo necessitou fazer uma ligação clandestina, (vulgarmente conhecida como “gato”) tanto para a água quanto para a energia elétrica.

É nesse período que alguns novos integrantes passam a compor o grupo, como o músico Tita Reis e Renata Eleutério, ambos alunos de Luciano Carvalho em uma oficina de teatro para iniciantes, ministrada no Centro Cultural Honório Arce, situado no bairro de Guaianases, também na zona leste da cidade de São Paulo. No mesmo período ingressam também a cantora popular Tatiana Matos, que trabalhava como secretária em uma loja de decoração, e o estudante de teatro Marcos Gonçalves, que cursava a escola

profissionalizante Macunaíma, além de trabalhar como técnico em telecomunicação.

O galpão começou a ser utilizado para a apresentação de saraus, com o intuito do Dolores se exercitar cenicamente e de animar culturalmente o bairro da Patriarca. A constante prática dos saraus fez com que fosse definido um roteiro de cenas, poemas e canções que sempre estavam presentes no evento. Assim surge a segunda encenação do grupo, intitulada *Casa de Dolores*.

O *Casa de Dolores* era um recorte dos saraus e ficou em cartaz na casa de Luciano e Cristiano. A encenação circulou também por várias partes da cidade, inclusive em SESCs. Desse modo, o *Casa de Dolores*, por pelo menos quatro anos, foi o cartão de visitas do grupo.

Em plena temporada do *Casa de Dolores*, dois anos após a ocupação do CDM, eu começo a integrar o coletivo, momento em que o Dolores fazia a reflexão sobre o ato político que realizou ao ocupar o espaço público abandonado e analisava as dificuldades de se manter naquele local. A produção artística, a partir de então, não poderia ser pensada isoladamente, de modo que tanto a região da cidade na qual o grupo reside quanto a opção por utilizar o galpão começaram a ser pensados esteticamente. As respostas artísticas e políticas às questões que inquietavam o Dolores deveriam surgir da relação com a região onde os integrantes do grupo nasceram.

O encontro com a comunidade passa a ser compreendido como um encontro com nós mesmos, pois o que pareceria óbvio se tornava agora claro: nós somos a comunidade. Nascemos, vivemos, trabalhamos, produzimos arte e política, distantes do centro.

Em busca de aprimoramento prático e teórico, ao longo dos anos, o Dolores passa a relacionar-se com outros grupos teatrais e movimentos sociais como, por exemplo, o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST). A relação com o MST se inicia exatamente com a procura do grupo pelo estudo do marxismo. Os membros do Dolores frequentaram a Escola Nacional Florestan Fernandes[6] e fizeram intervenções artísticas em assentamentos,

[6] Situada em Guararema (a 70 km de São Paulo), a escola Nacional Florestan Fernandes foi construída, entre os anos 2000 e 2005, graças ao trabalho voluntário de pelo menos mil trabalhadores sem terra e simpatizantes. Nos cinco primeiros anos de sua existência, passaram pela escola 16 mil militantes e quadros dos movimentos sociais do Brasil, da

bem como acompanharam o movimento em várias ocupações.

A partir desse encontro, o grupo opta pelo estudo contínuo, vislumbrando uma politização constante, pois “a luta de classes, que um historiador educado por Marx jamais perde de vista, é uma luta pelas coisas brutas e materiais.” (BENJAMIN, 1994, p. 223). O exercício do raciocínio dialético pelo grupo passa a impregnar as propostas estéticas dos trabalhos subsequentes do Dolores.

Devido ao aprofundamento dos estudos marxistas, alguns conflitos ideológicos entre os integrantes fizeram com que parte de seus fundadores, como Allan e Cíntia, e outros membros, como Luciano Costa e Dani Deprá saíssem do coletivo. A primeira experiência de crise entre os componentes sensibiliza Luciano Carvalho, que resolve escrever um texto para teatro inspirado nesse momento. Surge o texto *Sombras Dançam Neste Incêndio – Peça Curta em Dois Atos*, encenado alguns anos depois, quando o grupo já havia se reconstituído.

O espetáculo *Sombras Dançam Neste Incêndio* estreia em 2006 e tem a primeira temporada no espaço do CDM, nos finais de semana. Neste momento o Dolores é contemplado, pela primeira vez, com Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo e, com a verba pública, pode conceber uma encenação provida de estrutura técnica aprimorada. Houve uma segunda temporada no mesmo local e a circulação por vários espaços não convencionais da cidade, como assentamentos do MST, terrenos baldios e favelas.

A verba da Lei de Fomento possibilitou aos membros do Dolores além de estabilidade financeira, maior tempo de dedicação ao coletivo teatral e ao aprofundamento teórico e técnico, a partir das oficinas de aprimoramento.

Um novo projeto foi proposto em 2008 com a necessidade da participação de novos parceiros, além da entrada de novos integrantes para a

---

América Latina e da África. Além de ser uma “escola do MST”, ela é mais do que isso é um patrimônio de todos os trabalhadores comprometidos com um projeto de transformação social. A escola oferece **cursos de nível superior**, ministrados por mais de 500 professores, nas áreas de Filosofia Política, Teoria do Conhecimento, Sociologia Rural, Economia Política da Agricultura, História Social do Brasil, Conjuntura Internacional, Administração e Gestão Social, Educação do Campo e Estudos Latino-americanos. Além disso, cursos de especialização, em convênio com outras universidades (por exemplo, Direito e Comunicação no campo). http://amigosenff.org.br/site/

realização do espetáculo. Assim, passam a compor o coletivo Maria Aparecida e Karina Martins, do MST; Sandra Soares e Ananza Macedo, graduadas na Faculdade Paulista de Artes (FPA); Luciano Costa, que retornava ao grupo; Yane Santiago, integrante do Grupo Motim de Teatro, que ocupou o CDM durante um curto tempo e se desfez; e Jacqueline Kaczorowski, estudante de letras e atriz, indicada pela Cia. Estável de Teatro.

Em 2008 o grupo é contemplado pela segunda vez o apoio da Lei de Fomento e executa o projeto *A Saga do Menino Diamante - Uma Ópera Periférica,* que previa uma série de ações, entre elas a construção do espetáculo, cujo nome é o mesmo do projeto.

O texto desta encenação foi escrito coletivamente pelo grupo, mas teve como principais articuladores Luciano Carvalho, Júlia Saragoça e Danilo Monteiro. Tanto o texto quanto a encenação se debruçam na pretensiosa vontade de narrar a saga da aventura humana sob três prismas diferentes e, simultaneamente, unos: o desenvolvimento do ser humano como ser social em sua saga histórica; a construção da cidade como fruto e estímulo da ação do sujeito social; a formação da consciência do indivíduo como apreensão particular do ser social.

A Saga do Menino Diamante - Uma Ópera Periférica teve três temporadas no espaço, com uma média de 300 pessoas por apresentação. Com essa encenação, o Dolores ganhou o prêmio da Cooperativa Paulista de Teatro na categoria melhor espetáculo realizado em espaços não convencionais, e o prêmio Shell de Teatro em São Paulo, na categoria especial, ambos em 2011.

Sobre a premiação feita pela empresa Shell, farei uma breve digressão para comentá-la. O Dolores estranhou muito ser premiado e receber uma verba por sua produção artística, referente à encenação de *A Saga do Menino Diamante - Uma Ópera Periférica*, pois o espetáculo critica, entre outras coisas, o modo de produção dentro do sistema capitalista. Ficamos nos indagando: como a Shell, sendo uma empresa petrolífera multinacional que enriquece à custa da exploração de inúmeros trabalhadores, pode afirmar o que merece ou não ser premiado, ou melhor, pode ditar o que é ou não arte?

No dia da premiação, 15 de março de 2011, o grupo compareceu à

cerimônia e foi representado por Nica Maria e Tita Reis. Do lado de fora do *buffet* onde ocorria a cerimônia, na rua, outros integrantes do grupo, escondidos, dialogavam com Nica e Tita pelo telefone celular.

Em assembleia geral o grupo havia decidido boicotar a premiação da Shell e protestar caso fosse premiado, então, ao ser revelada a premiação, subiram no palco Tita Reis e Nica Maria e, enquanto Tita Reis lia um texto criado pelo grupo, Nica Maria jogava água com tinta preta de dentro de uma embalagem Shell, simulando petróleo. O texto lido era o seguinte:

> Para nós do coletivo artístico Dolores é uma honra participar deste evento e ainda ser agraciado com uma premiação. Nosso corpo de artista explode numa proporção maior do que qualquer bomba jogada em crianças iraquianas. Nosso coração artista palpita com mais força do que qualquer golpe de estado patrocinado por empresas petroleiras. Nossa alegria é tão nossa que nenhum cartel será capaz de monopolizar. É muito bom saber que a arte, a poesia e a beleza são patrocinadas por empresas tão bacanas, ecológicas e pacíficas.
> Obrigado gente, por essa oportunidade de falar com vocês. Até o próximo bombardeio...quer dizer, até a próxima premiação! (DOLORES BOCA ABERTA MECATRÔNICA DE ARTES. Disponível em http://www.doloresbocaaberta.org. Acesso em: 12 jul.2012)

A ironia ficava clara na ação como um todo. Sabíamos que apelar para crianças iraquianas seria algo expressivo. Contudo, achamos que seria importante protestar, pois se mostrava incoerente o Dolores ser premiado por uma empresa como essa devido a uma encenação tão contundente como a *Saga do Menino Diamante* e à prática artística do grupo como um todo, que será compartilhada em parte ao longo desta dissertação.

Houve muita repercussão: além da notícia ser veiculada em jornais e sites, muitas pessoas postaram no *blog* do grupo que a ação foi “extremista”, “desnecessária”, “irrelevante” e que o Dolores queria se promover ainda mais. Sobre tantas leviandades, o grupo publicou em seu *blog* uma nota pública:

> É evidente para quem acompanha a trajetória do coletivo Dolores que somos avessos às premiações como instrumento de eleição dos "melhores". Este mecanismo, além de naturalizar hierarquias e competições, faz com que determinados grupos detenham o poder de decidir o que é ou não é arte.
> Atualmente, em nosso país, o fazer cultural é dominado por grandes empresas privadas que, baseadas em critérios falsamente neutros e na força do dinheiro, ditam qual filme devemos ver, qual música devemos escutar, qual

> peça teatral devemos assistir. O financiamento privado exclui e, até mesmo, inviabiliza o fazer artístico que não se enquadre em seus critérios, sejam eles estéticos ou mercadológicos.
>
> A liberdade de expressão, tão amplamente defendida, é restringida quando meia dúzia de financiadores domina a produção cultural. Muitas vezes, esses financiadores privados se utilizam de dinheiro público por meio de isenções fiscais e ainda se beneficiam do marketing propiciado. Esta engrenagem é viabilizada pela Lei Rouanet, à qual nós e inúmeros outros coletivos artísticos frontalmente nos opomos.
>
> Também não deixa de ser tristemente irônico que uma das premiações mais conceituadas no meio artístico seja patrocinada por uma empresa que participa ativamente da lógica de produção de ditaduras perenes, guerras e golpes de Estado.
>
> Assim sendo, publicamente nos irmanamos a todas as lutas de emancipação de povos que possuem a riqueza do petróleo, mas que não podem usufruir deste recurso devido à ingerência de potências militares em seu território e à presença de empresas petrolíferas nacionais e transnacionais que usurpam essa riqueza.
>
> Aproveitamos para declarar publicamente que aceitamos o prêmio. Em nosso entendimento, esta é uma forma de restituição de uma ínfima parte do dinheiro expropriado da classe trabalhadora. Recebemos o que é nosso (enquanto classe, no sentido marxista) e debateremos um fim público para esta verba. (DOLORES BOCA ABERTA MECATRÔNICA DE ARTES. Disponível em http://www.doloresbocaaberta.org. Acesso em: 12 jul.2012)

Nessa breve apresentação da trajetória do Dolores podem-se vislumbrar características que singularizam o grupo. Dentre elas, as que mais nos chamam a atenção são as iniciativas, presentes desde o início da formação do Dolores, que extrapolam o campo da arte e se configuram como ação cultural. Como se pode observar com relação ao prêmio citado, as ações e o movimento do Dolores propõem o debate político e um diálogo intenso com outros trabalhadores de uma mesma classe social.

1.2 As ações artísticas, políticas e pedagógicas do Dolores Boca Aberta

O Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes se caracteriza como um grupo de teatro que propõe também ações aparentemente fora do campo do fazer teatral, mas que contribuem tanto para a atuação efetiva do grupo em seu bairro, como enquanto material para a construção de discursos artísticos.

Podemos então afirmar que o grupo atrela seu fazer a uma arte-ação.[7] Para o Dolores, a montagem de espetáculos é uma das faces do processo criativo de investigação teatral.

Muitas dessas ações propostas pelo Dolores se deslocam para encenação e caracterizam o grupo como um agente cultural efetivo, que busca em seus projetos tanto estimular a participação dos moradores nas atividades artísticas e sociais, quanto promover a seus espectadores a conquista de um olhar estético sobre a vida.

> E no teatro tanto se podem valorizar os instrumentos em si da ação cultural, como querem uns, quanto a pedagogia pela qual um grupo forma seu repertório de valores e projeta um plano social. E, ainda, permite às pessoas a aquisição de uma linguagem estética vinculada a esquemas racionais ou de sensibilização capazes de desenvolver cidadãos esclarecidos. Ou, se a posição ideológica for outra, desbloquear as comunidades sociais, restabelecer o calor dos laços humanos, fazer surgir o sentido de comunidade (COELHO, 2008, p. 90-91)

As ações culturais promovidas pelo Dolores dialogam com princípios que norteiam o trabalho do grupo, como: ignorar uma proposta teatral fechada em si mesma, questionar a ideia de arte como mercadoria, intervir na vida social de maneira contundente a partir do fazer artístico e transformá-la.

A postura política do grupo sustenta sua prática artística e cultural e colabora na elaboração de discursos cênicos que se coloquem contra a indistinção, contra o vale-tudo, contra a pasteurização de todo manifesto, pois "quando uma época não consegue distinguir entre uma coisa e seu contrário, essa é uma época de barbárie. A ação cultural lida com a cultura, não com a barbárie". (COELHO, 2008, p.27)

Para o Dolores, a relação construída entre o grupo e o público precisa fugir do mero consumo. Essa relação é um elemento fulcral para a constituição da consciência crítica; logo, para a formação de um homem que consegue analisar a realidade e pensar sobre si mesmo e sobre o mundo em que vive.

---

[7] O autor Teixeira Coelho comenta que, toda a vez que o termo ação cultural surgir no texto "O que é ação cultural", ele deverá ser entendido como arte-ação, já que ação cultural é abrangente demais e somam-se a ela arte-educação e animação cultural.

> A ação cultual encontra no teatro campo fértil para alcançar seus objetivos próprios, porque é exatamente isto que o teatro promove: a consciência do eu (a consciência do equipamento pessoal, dos sentidos humanos, do próprio corpo no espaço, da própria subjetividade, da figura de si como os outros a veem, da própria representação como a mente se oferece); a consciência do coletivo (a noção da existência do outro, a partilha de ideias e bens, a interação relaxada, a convocação das energias comuns para a solução da proposta); a consciência do entorno. (COELHO, 2008 p. 90-91)

O Dolores Boca Aberta hoje possui quase onze anos de atuação, o que representa uma quantidade de tempo significativa para a promoção de inúmeras práticas para além da construção de encenações teatrais.

Projetos de ação cultural foram desenvolvidos ao longo destes anos, marcados pela instauração de processos com um início claro, porém sem a pretensão de em algum momento finalizá-los. Essas ações, marcadas pela investigação teatral continuada do coletivo Dolores, foram e ainda são importantes para que o grupo possa se avaliar, levando em conta os seguintes critérios: tempo de dedicação oferecido para cada intervenção; revelação de como funciona o bairro ou o local em que a ação aconteceu; quais atos se efetivam para aumentar o acesso do público ao teatro e quais ações não se concretizam ou se concretizam apenas durante um tempo.

No que diz respeito à acessibilidade do público em relação às criações artísticas, podemos dizer que o Dolores é um grupo que faz teatro popular, ou seja, suas produções são dirigidas para a classe trabalhadora. “São experiências motivadas principalmente pelo anseio de popularização do espetáculo teatral, no sentido de seu alcance.” (GARCIA, 2004, p.01).

Além disso, o grupo também se caracteriza como um agitador, pois mesmo aqueles que não se interessam, muitas vezes, podem mudar de opinião ao entrar em contato com as ações do grupo. Agitador, pois o Dolores possui a necessidade de agitar o bairro e toda a sociedade para um olhar mais sensível e crítico, para uma tomada de partido por parte dos espectadores e assim, propagar seus ideais contra-hegemônicos que buscam a emancipação de toda a classe trabalhadora.

Elaborar e executar ações culturais perenes de forte intervenção social a partir de ações artísticas que agitam a cidade esteticamente, a fim de propagar a tomada de consciência de classe, acaba por enquadrar o Dolores como um

fazedor de *agitprop.*

O teatro de a*gitprop* (abreviativo de agitação e propaganda) surgiu na Rússia em meio ao planejamento, desenvolvimento e manutenção da Revolução Russa. As ações de agitação visavam atingir um grande número de pessoas, convidando-as a que pensassem a sociedade a partir de ideias libertárias, além de aderir ao movimento rumo à emancipação do proletariado.

Em 1918, intelectuais, artistas e trabalhadores organizados assumiram as tarefas de informar a população sobre as novas ideias e acontecimentos, além de impedir os avanços das condutas contrarrevolucionárias (GARCIA, 2004). O chamamento era feito com a exposição de cartazes, desenhos, cenas curtas, corais cênicos, intervenções curtas de propaganda revolucionária para uma rápida construção do socialismo.

> Nesse primeiro período, fase denominada de "comunismo de guerra", predomina a agitação de *meeting*: mobilização maciça de população quase espontânea, nascida nas bases operárias e artísticas e difundida através de diferentes organismos, oficiais, partidários e de trabalhadores. O grande movimento de grupos de teatro perambulando pelas vilas, casernas e *fronts* de batalha revive a tradição do teatro ambulante e, nos grandes centros urbanos, as ruas tornam-se o cenário privilegiado das manifestações artísticas. (GARCIA, 2004, p.06)

Não aprofundaremos, no presente trabalho, a reflexão sobre o surgimento histórico do teatro de *agitprop*; vamos nos valer mais de suas características que, em um momento histórico como o que vivemos, apresentam-se extremamente atuais e são utilizadas conscientemente por vários coletivos teatrais contemporâneos.

O teatro de *agitprop* levou a radicalização dos procedimentos de vanguarda ao limite de não ser reconhecido como teatro. Ao negar as fórmulas sacramentadas do teatro tradicional, como os artifícios ilusionistas, essa proposta estética explicita em seu fazer os seus objetivos: informar e, como decorrência da informação, educar e mobilizar para a ação. Procura tornar os recursos teatrais conhecidos e acessíveis e não esconde sua intenção de manipular ou estimular a vontade do espectador. (GARCIA, 2004)

Essas características do *agitprop* influenciam a prática artística do Dolores: algumas vezes o grupo busca referências históricas sobre o assunto e

outras vezes simplesmente opera sua proposta política e acaba por reconhecer posteriormente características de *agitprop* no seu trabalho, quando apontadas por pessoas de fora ou de dentro do grupo. O fato é que ferve no sangue a vontade de problematizar questões naturalizadas. Para o Dolores não interessa somente contemplar as flores ou as árvores, mas plantá-las, cultivá-las, protegê-las e assegurar que muitas pessoas serão capazes de apreciar seus elementos, observando e conhecendo o seu processo de nascimento e desenvolvimento.

> A difusão espontânea do *agitprop* traz em seu bojo o processo de apropriação de um determinado fazer artístico por uma camada mais ampla da populaçao que, fusão de engajamento político como recriação de formas de comunicação e expressão, pretende gerar um produto cultural próprio.
>
> Nesse sentido, o *agitprop* é, ao mesmo tempo, função e estratégia: cumpre papel de disseminador dos ideais da Revolução, enquanto organiza e alimenta a ação cultural dos trabalhadores, consolidando, consequentemente, a própria Revolução. Subsidiariamente, essa ação cultural conduz a uma formulação estética que engendra um conceito original de teatro. (GARCIA, 2004, p.20)

A atividade política é intrínseca às características do *agitprop*; sua propaganda para os demais trabalhadores acontece de varias maneiras. Pensando em intervir artisticamente na cidade, o grupo se utiliza dos panfletos, que são rapidamente distribuídos a inúmeros trabalhadores, fazendo com que o anúncio e a propagação das ações culturais aconteçam de maneira eficiente.

Então, podemos considerar o Dolores como um grupo panfletário[8]: Por conta do sentido etimológico e culturalizado, panfleto tem o significado de texto curto, com caráter satírico e, no final do século XIX, ganha também conotação política e partidária. Portanto, a palavra atualmente representa pequeno texto impresso com caráter propagandístico em âmbito político. Muitos destes panfletos serão vistos ao longo deste trabalho e ilustrarão algumas das ações culturais de *agitprop* realizadas ao longo destes anos de história do coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes.

---

[8] Este conceito me foi passado pelo Professor Dr. Alexandre Mate no exame de qualificação deste trabalho: PANFLETO - do francês PAMPHLET, vocábulo tornado usual no século XVIII, originário do inglês PAMPHLET, alteração de PAMPHILET, PANFLET, nome popular de certa comédia latina, em verso, do século XII, denominada PAMPHILUS SEU DE AMORE. O nome desta comédia, muito conhecida por causa de personagem representativa da velha alcoviteira, serviu para designar, na Inglaterra, a partir do século XVI, qualquer escrito satírico de pouca extensão. Em 1848, publicou-se em Lisboa um periódico denominado PAMPHLETO.
(MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, v. IV. 2003. p. 292)

1.3 A Pilhéria no Macedo

Sempre no mês de março, em uma tarde de domingo, a Pilhéria no Macedo consistia em uma espécie de “experiência lúdica”, na qual os integrantes do grupo se reuniam em uma praça pública chamada Macedo Braga, na Rua Mateus de Siqueira, para brincar com as crianças do bairro.

Figura 1: Cartaz de divulgação de uma Pilhéria no Macedo. 30/03/2008

Diversas brincadeiras de rua eram propostas, como pega-pega, amarelinha, duro ou mole, rouba-bandeira, taco, mãe da rua, corda, bolinha de gude; e também eram proporcionadas outras atividades, para além das brincadeiras, como contação de história, espetáculos teatrais de grupos parceiros do Dolores Boca Aberta, números de palhaços, entre outras propostas.

A organização do grupo era feita a partir da elaboração de uma escala de horários em que os integrantes se revezavam para participar das atividades. Duas semanas antes, convidávamos artistas amigos de outras regiões para

apresentar algum espetáculo ou contar histórias. Eram criadas duas frentes de trabalho; uma ficava na organização do dia, sendo responsável pela compra de materiais (colas, cartolinas, pincéis, tinta), enfeites de decoração (tapetes, almofadas, bandeiras), organização dos aparelhos de som e seleção das músicas infantis que tocariam ao longo da tarde. A outra frente se responsabilizava pelo desmonte do evento, retirava a decoração, recolhia os objetos do grupo, organizava a sobra dos materiais e guardava os aparelhos de som.

Em 2004, fizemos na Pilhéria no Macedo o futebol de palhaços: nesse jogo, diferente do futebol tradicional, não existe bola, não existe trave, não existe campo e muito menos equipe vencedora ou perdedora. Alguns integrantes do grupo se fantasiam de palhaço e distribuem partes de figurinos, como nariz, peruca, maquiagem, gravata, para que as crianças também possam se caracterizar. O jogo começa com o pontapé inicial em uma bola imaginária. A bola é tocada de um jogador para o outro, roubada pelo jogador do time adversário, lançada para o gol e assim por diante.

Um fato bastante interessante nesse jogo era a ausência do vencedor. O futebol é sem dúvida um dos esportes mais difundidos e praticados no Brasil. O amor a essa prática leva os fanáticos jogadores e torcedores a atitudes extremas de violência.

Ao descaracterizar o jogo como era conhecido tradicionalmente e transformá-lo em outro com novas regras, foi possível fazer com que as crianças sentissem simplesmente prazer em jogar. Aqui não interessava quem era o melhor jogador, para que time ele torcia, e sim a alegria de jogar e de inventar as jogadas mais impossíveis e criativas.

A Pilhéria era uma ação que tentava devolver às crianças o sabor de se brincar na rua. Em tempos nos quais as pessoas se fecham em condomínios, por trás de grades de segurança, a rua transformou-se em um lugar ameaçador. Os videogames, os computadores e a televisão surgem como substitutivos do espaço da brincadeira.

> A vida das pessoas se modifica com a mesma rapidez com que se reproduz a cidade. O lugar da festa, do encontro, quase desaparece; o número de brincadeiras infantis

> nas ruas diminui – as crianças quase não são vistas; os pedaços da cidade são vendidos no mercado, como mercadorias; árvores são destruídas, praças transformadas em concreto. Todavia, o mesmo modelo de vida urbano que expulsa das ruas as brincadeiras infantis, aprisionando crianças e adolescentes, produz o seu inverso, e joga nas ruas centrais da cidade ou nos cruzamentos de alta densidade as mesmas vendendo coisas ou roubando (CARLOS, 2003, p.19).

A comunidade era acordada por esse ato proposto pelo grupo, pois as crianças já ansiavam pelas Pilhérias desde meados de fevereiro e quando reconheciam algum integrante do grupo na rua, surgia a pergunta: “Qual será o dia de brincar com os adultos?”

Além de excitar as atividades artístico-culturais na comunidade, a Pilhéria proporcionava uma tarde de encontros entre artistas e moradores, a valorização do lugar, apresentações artísticas ao ar livre e a possibilidade de significar a rua e a praça. Kátia Canton comenta que o conceito de espaço é genérico ao contraio do conceito de lugar.

> Os termos espaço e lugar têm o mesmo significado? Na verdade, cada um deles designa uma relação singular com as circunstancias e os objetos, segundo o pensamento de Anthony Gilddens. Para esse sociólogo britânico, a palavra “espaço” é utilizada genericamente, enquanto “lugar” se refere a uma noção específica de espaço: trata-se de um espaço particular, familiar, responsável pela construção de nossas raízes e nossas referências no mundo. (CANTON, 2009, p. 15)

Eram realizadas brincadeiras e a isso se somava a construção de brinquedos e instrumentos com sucatas e um cortejo pelas ruas do bairro, no qual crianças e artistas convocavam todos a brincarem na praça. Nestes eventos pude vivenciar momentos fantásticos.

Logo, com esta ação artística discutimos o espaço territorializado, sua simbologia e seu lugar em nossa sociedade. Adultos deixavam de lado a dureza de suas rotinas e passavam a tarde brincando com (e como) crianças. A rua deixava, mesmo que por algumas horas, de ser ocupada por carros e motos e passava a ser ocupada por brincadeiras e alegria.

Quando percebemos a rua significada por um novo o espaço e por uma nova realidade, no caso, a lúdica damos conta das novas regras que se criam: ausência de separação de pessoas de faixas etárias, divertimento, atenção e distração, prazer, interação, estratégias, definição de acordos coletivos por

quem está na atividade e construção de conhecimento[9].

Jane Jacobs, em seu livro *Morte e vida de grandes cidades* (2000), comenta que as ruas e as calçadas são os principais locais públicos de uma cidade, são seus órgãos vitais. Para a autora, se as ruas são interessantes, a cidade parecerá interessante. Logo, animar as ruas com vida, com pessoas a conversar, com crianças a brincar, é contribuir para devolver à cidade o *status* de *pólis*, ou seja, de lugar público.

As ruas hoje são apenas para os carros e para a mercadoria; as ruas vêm morrendo enquanto espaço de encontro, de trocas humanas. Utilizar a rua para além da circulação de mercadorias é um ato de resistência.

A perspectiva é que a ação estimule a vontade (inclusive em nós mesmos) de se apropriar da praça e da rua a partir da experiência, devolve-la o *status* de *pólis*, um espaço público e significado. A cada novo ano que o grupo realizava a Pilhéria no Macedo ela era revista, modificada e aprofundada. A realização da ação não significa dizer, no entanto, que o processo de brincar não ocorresse no restante do ano.

A ação promoveu a continuidade semanal da Pilhéria de maneira autônoma. A vizinhança se organizou, fez um ofício com a assinatura de vários moradores e encaminhou-o à subprefeitura, transformando a rua que beira a Praça Macedo Braga em um lugar oficial de brincadeiras. Assim, aos domingos, a rua fica lacrada por cones isoladores que inibem a passagem de carros, para que as crianças possam se aventurar no espaço público com maior segurança.

O dia de brincar na rua com os pequeninos e pequeninas é um dia em que o espírito de jogo se alastra sobre todas as brincadeiras, envolvendo os integrantes do grupo e também os demais adultos que acompanham a aventura.

Ao pensarmos na figura de um triângulo, podemos perceber que cada

---

[9] Diferenciamos brincadeira de jogo: a brincadeira como uma atividade lúdica, fantasiosa e individual em que um mundo paralelo é simulado pela criança. Já o jogo também é uma atividade lúdica, além do divertimento ele propicia um espaço para o encontro, para a superação de regras que foram criadas e estabelecidas coletivamente, em geral usa a noção de foco e passa a trabalhar com o desenvolvimento intelectual de quem joga. Ele atua sobre o imaginário e assume a materialidade sensível em relação aos demais jogadores.

uma das pontas revela uma construção de conhecimento a partir do ato da pilhéria: a primeira proposta de aprendizagem são as crianças que significam a rua como possibilidade de encontro e diversão. A segunda, os adultos que percebem o movimento do grupo e avaliam sua postura enquanto pais. E a terceira, o próprio Dolores que ano após ano inventa uma maneira de propor a experiência no bairro e que interfere de maneira política e sensível no tecido social.

Talvez possamos considerar a eficácia dessa ação artística, pois “não se tratou de dirigir o processo, mas de criar as condições para que as pessoas se dirigissem. Tratou-se apenas de dar a partida” (COELHO, 2008, p. 58). Dar a partida é também estar aberto para propor o jogo e para jogar, superar as contradições, influenciar socialmente aquele bairro, desinquietar a ideologia propagadora da ideia de que as ruas são sempre perigosas.

Ao todo foram oito edições da Pilhéria no Macedo, porém algumas dificuldades encontradas por parte do grupo enfraqueceram o evento ao longo dos anos. Nas duas últimas edições, por exemplo, o grupo não conseguiu a organização necessária. Os panfletos de agitação propagandística não ficaram prontos a tempo de passar pelo bairro para distribuir e convidar as crianças.

A chuva foi outro fator complicador; na última edição caiu um temporal durante o momento da decoração da praça, criando uma situação difícil, pois tivemos que levar as crianças com rapidez para o CDM. Só tivemos a apresentação do espetáculo infantil *Rua Florada Sem Saída,* com direção de Andressa Ferarezzi, integrante da Cia Estável de Teatro.

Em 2010 e 2011, o Dolores não realizou o evento. O envolvimento com outros projetos e a sensação de desgaste com relação à Pilhéria, após oito edições, fez com que o coletivo achasse que seria conveniente guardar energia para novas ideias e ações que pudessem surgir.

Fotografia 3: Última Pilhéria no Macedo realizada. Crédito da imagem: Xandi Gonça

1.4 O Sarau

Outro ato artístico de bastante relevância para o Dolores Boca Aberta são os saraus, nos quais poetas, atores, músicos e público produzem juntos um grande ritual poético que avança pela madrugada, sempre regado à cerveja e caldinho de feijão e de legumes com pão, para aquecer ainda mais o encontro.

A possibilidade de um acontecimento poético na periferia com organização do grupo, sem fins lucrativos, passou também a servir como um mapeamento de artistas da região. O sarau se apresenta como o primeiro encontro do Dolores com espectadores sem a convenção rígida de uma encenação. Vale lembrar que as primeiras edições aconteciam de maneira quase espontânea entre os integrantes do próprio grupo.

O sarau se constituía em espaço profícuo para que estudos de cenas realizados pelo grupo se tornassem públicos; assim, via de regra, os poemas

que os atores estavam estudando vinham à cena. E, como em qualquer sarau, os participantes que quisessem podiam se inscrever e apresentar seus poemas.

Havia edições também em que o Dolores não participava artisticamente, apenas organizava o processo, convidava artistas do próprio bairro e de outros bairros da região leste de São Paulo, ou de regiões mais distantes, pensando sempre artistas de periferia que não fossem vinculados a uma mídia convencional.

> Isto significa que através do agente cultural a arte se colocará em contato com o indivíduo ou a comunidade tanto quanto o artista penetrará na comunidade (e o inverso, de modo particular) assim como a comunidade alcançará os recursos necessários para certa prática cultural. (COELHO, 2008, p.67)

Os caldinhos de legumes ou de feijão e as cervejas eram vendidos para que o evento se pagasse por si. A decoração do espaço, a limpeza antes e depois do evento e a escala de rodízio do bar sempre eram feitsa por todos os integrantes horizontalmente. As tarefas eram divididas de maneira igualitária.

> O sarau foi responsável pela entrada de novos integrantes no grupo: os espectadores se encantavam com o evento, ficavam curiosos a respeito do trabalho do grupo e pediam para integrar o Dolores. Foi esse o caso de Fernando Oliveira, ou Nandão, de acordo com a entrevista dada por Luciano em nossa pesquisa: “(...) e aí veio, Nandão foi por isso, não é só uma coisa, não é só um Sarau, as pessoas viam o sarau e tomavam contato com a nossa história, as pessoa viam o sarau, viam o CDM.” (CARVALHO, Anexo B, p.116)

Um dos primeiros poemas falados nos saraus, ainda nas primeiras edições, chama-se *Teatro meu vizinho*, escrito pelo ator Luciano Carvalho. O poema fala sobre a importância da existência do Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes naquela região:

Quem dera ter um Teatro na comunidade,
No quintal do Bastião,
Já pensou um festejo ajustado,
junto dessa região?

Trem, perua, busão lotado,
mais que duas conduções,
desse jeito não dá gosto,
vou ficar e ver o Faustão.
Um barulho aí do lado,
No campinho do morrão?
Eita troço agitado,
hoje tem encenação.
O menino do Elias
Quis fazer um Hamlet,
Isso é coisa do teatro
Que o ensina e me diverte.
Meu vizinho inventou de ser artista,
Quis lembrar dos velhos tempos do teatro de revista.
Será que isso tudo pode
ou é coisa irrealista?
Ter teatro de verdade
aqui perto da minha vista.
É, quem dera um teatro
sem metrô e lotação
duas horas, peça em um ato e
mais seis de condução,
Podia ser aqui do lado
No quintal do Bastião

Outro poema muito falado nos saraus do Dolores era *Ele bebe toró*, também do ator Luciano Carvalho, que como fundador do grupo é hoje, onze anos depois, o membro mais antigo:

Um teleférico de gotinhas empapa o fio e ruma pro telhado contíguo.
Todas as tardes minha laje vira lagoa
Aí começa explosão de bomba no infinito,
E vem clarão, e vem trovão partido, cismado numa quebradeira de ar
Onde já se ouviu?
Vieram a nascer só pra som
Foi daí que veio o som:
desse estrondo rasgado, ameaçando deixar o firmamento em dois
Depois do susto, tudo o que é animado, até o parado, dito sem vida, mineral, o elemento que for trata de pôr-se em colaboração:
Vento sonoro nas lascas de frincha de casa,
Nos conjuminados de concreto espaçados um dedo de assobio só algazarrar em tarde ruidosa.
Farfalha baderneiro o pé de amora e de tanto balanço, cheio de vestígio, ameaça desplantar, correr pra outro lugar.
Tinha folhagem, por trás da guarimã, que corria
Coloquei atenção e vi: elas caminham.
Pensei fossem grudadas na terra. Engano. Tramóia.
Com evento relampejado e perigoso põem-se num deslocado alvoroço
Rodam com chocalhos,
Riem,
Rebolam verdes penteados

Muitas aproveitam a liberdade,
O fechar de janelas,
O escondido dos humanos podadores e namoram.
É um fornicalho
Lambuzam-se embebidas n’água
Soltam folhas, gemidos,
quebram galhos,
amontoam-se, misturam espécies.
Mas não acasalam, pura farra, sem vergonhice
É tanta dança; talvez pra compensar outros dias de fixidez.
Sei que as gotas estouram,
Podiam escorrer viscosas, mas não, cantam, colaboram com a tempestade sinfônica
Estalidos miúdos,
Somados,
Multiplicados,
Virando multidão,
A gota torna grossa a chuva,
Música em telha de barro,
Aposta corrida e salta da laje e
junta de outras,
coladas as gotas,
velozes,
audíveis de longe,
já são enxurrada.
Corre, corre, empurra, empurra,
faz piscina e rodela a ciscar no bueiro
Som, ação, colaboração,
Participo da festa,
Pisco os olhos pra melhor escutar,
Cuspo na lagoa,
Uma gota,
Meu
Estrondo,
agora sou tempestade!

Figura 2: Cartaz de divulgação do sarau

No mapeamento dos artistas da região, laços foram criados e fortificados com artistas como os músicos Renato Gama, Juninho Batucada, Joana Flor, Naiman, Derli Rocha, Nandão, o artista plástico Cristian Sabjas, as bandas Nhocuné Soul, os Nego-sócios, Garoa e o grupo de circo Mente-corpos do Balaio; artistas que produzem expressivamente na região da zona leste de São Paulo, que já se apresentaram em inúmeros saraus do Dolores e que são importantes na trajetória do grupo.

Não existe uma época certa para o grupo produzir um sarau, os mais recentes estavam previstos em projetos da Lei de Fomento. O último sarau do Dolores aconteceu em 04 de dezembro de 2010, data na qual o grupo comemorou também o aniversário de dez anos, completados em setembro do mesmo ano. Para celebrar a vida teatral que completava uma década, apareceram grupos que partilharam cenas ou trechos delas, música e poesia, como Engenho Teatral, Cia do Feijão, Cia Antropofágica, Danilo Monteiro cantando Itamar Assunção e Teatro Documentário. Houve também a

apresentação dos novos membros do Dolores, Tiarajú Pablo e Eugênio, que compartilharam poemas e músicas da América Latina.

Figura 3: Cartaz de divulgação do sarau em comemoração aos 10 anos do coletivo Dolores Boca Aberta.

No final da festa, Tita Reis fez uma síntese de canções de antigos espetáculos do grupo. Assim, celebramos e reconstruímos um passado saboroso. Na última música, houve abraços e agradecimentos de novos e antigos integrantes do Dolores.

1.5 O Cine Barranco

Em meados de 2005, o Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes fez uma preciosa parceria com uma ONG (Organização Não Governamental) chamada Estação da Arte. Nesta época, o Dolores ainda não havia

conquistado um edital de políticas públicas. A parceria previa uma série de proposições artísticas e pedagógicas, e uma delas, embora de curta duração, foi muito significativa: o Cine Barranco.

No CDM, existe um barranco de terra vermelha que separa a rua de cima da rua de baixo. Neste local, organizávamos um espaço com cadeiras emprestadas pela Estação da Arte e projetávamos no grande barranco longas-metragens e alguns documentários para o público, com direito a pipoca e refrigerante oferecidos pela Estação da Arte, que era patrocinada pela Petrobras. Após a exibição do filme, havia um diálogo simples com os presentes: perguntávamos sobre suas origens, se já conheciam aquele espaço e o que tinham achado sobre a proposta de ter um filme projetado no barranco; a essa pergunta, a maioria respondia dizendo que era bom ter um cinema comunitário gratuito ao ar livre.

Existia nessa ação um interesse por parte do Dolores e da Estação da Arte em proporcionar maior contato com linguagens artísticas. Também havia uma proposta: a sensibilização do olhar para com o espaço. Vale lembrar que o CDM é um local que ficou deteriorado durante muitos anos, e, apesar do trabalho de limpeza e reforma, ainda se pode dizer que é um lugar simples.

O morador-espectador passa a reconhecer no seu bairro um espaço que pretende ser um polo de cultura. Além de sessões de teatro, havia também as sessões de cinema. Ao assistir ao filme, o morador contemplava também o espaço, buscando um olhar renovado para o velho terreno. O detalhe da cor da terra vermelha, o matagal que cerca a área, uma flor ou outra que se esconde e se isola, cachorros correndo dentro do cinema, olhar para o céu durante a sessão e contemplar estrelas que insistem em brilhar em meio a tanta poluição, além de encontrar vizinhos e conhecer outras pessoas que moram na mesma região, eram algumas das experiências vividas pelos moradores durante as sessões.

Um dos filmes projetados foi o longa-metragem *Dois Filhos de Francisco* que havia acabado de ser lançado em DVD; embora seja um filme criado para grandes massas e que verse sobre a biografia de dois cantores sertanejos, houve um consenso por parte da Estação da Arte e do Dolores de que seria interessante atrair para o espaço espectadores que cultivassem variados

gêneros. Naquele momento, o convite às pessoas para que conhecessem o espaço do CDM, que em um passado tão recente era considerado perigoso, parecia mais significativo do que a qualidade dos filmes exibidos, embora o Dolores já possuísse uma seleção de filmes a serem mostrados no Cine Barranco, como *Arquitetura da Destruição* e *Laranja Mecânica*.

Além de sentir a ação como uma necessidade para si e para a região, quando o morador-espectador entra em contato com a arte ele pode organizar seu imaginário simbolicamente, aproximar-se do Dolores para conhecer melhor o trabalho ali realizado e reunir-se para lutar pelo espaço público, o CDM, que, após o mandato da prefeita Marta Suplicy, passou a ser chamado de Clube da Comunidade (CDC)

> Já se admite hoje que o produto cultural ou artístico em si mesmo não é o que interessa, mas sim os componentes do processo cultural-artístico, os elementos do pensamento do corpo que se entregam a uma prática cultural ou artística. O que interessa destacar e estimular é essa modalidade de organização do mundo como elemento de oposição e refação da vida contemporânea. (COELHO, 2008, p. 59)

A Estação da Arte entrava com a infraestrutura e o Dolores com o espaço e a organização. Cinema ao ar livre, no barro, no barranco, em um cantinho da cidade, dentro de um terreno baldio, é uma experiência que propõe a reflexão do uso das tecnologias a serviço da comunidade.

Walter Benjamin (1994) afirma que os meios de comunicação de massa, se utilizados em prol do proletariado, poderiam criar condições para a sua própria superação. O espectador vive hipnotizado e passivo em frente aos meios de comunicação de massa, entregue nas mãos da classe que detém os meios de produção e exibição. “Já por essa razão a expropriação do capital cinematográfico é uma exigência prioritária do proletariado.” (BENJAMIN, 1994, p.185)

A ideia da ação Cine Barranco, portanto, apresentava-se também como instrumento de resistência e tomada de consciência do espectador. Infelizmente, o projeto não continuou. A Estação da Arte havia utilizado uma sobra da verba do projeto da Petrobras para a ação acontecer, mas naquela época o Dolores não possuía nenhum recurso financeiro.

Em reflexões internas, algumas vezes o grupo, ao pensar no Cine

Barranco, fez planos de proporcionar debates e mediação na pós-exibição. A ação, se continuada, poderia ser um polo de discussão e politização, além de ser um espaço e uma oportunidade para referendar o conceito de comunidade.

1.6 Trama do Morro Vermelho

Figura 4: Logotipo que circulou na internet como divulgação da Trama do Morro Vermelho

Trama do Morro Vermelho foi o nome dado a um evento organizado uma vez a cada bimestre, com o intuito de acordar festiva e poeticamente o entorno, além de ser uma boa chance de arrecadar fundos para o espaço. “Trama” devido ao fato da organização político-teatral proposta pelo Dolores se apresentar como uma trama contra-hegemônica; “Morro Vermelho” exatamente por haver um enorme barranco de terra vermelha no local, o mesmo morro onde se projetava o Cine Barranco. Era uma maneira de revisitar os antigos saraus, porém com a característica de ser um evento temático.

O evento dentro do CDM era pensado como uma resposta à necessária manutenção do espaço, visando à geração de fundos para limpeza, segurança e reparos. A água e a luz ainda precisavam ser clandestinos.

Nas Tramas do Morro Vermelho, o Dolores vendia cerveja, refrigerante, águas, sucos e, vez ou outra, churrasco. Foi em uma Trama que conseguimos

rifar dois ovos de páscoa gigantes para consertar o telhado do galpão, que havia caído completamente.

Ao longo do mês, começamos a vender as rifas e, com os primeiros trocados, compramos os ovos que seriam rifados. Era um momento muito difícil para o grupo, pois não havia dinheiro algum e precisávamos nos organizar na precariedade para manter a sede pública, porém esquecida pelo poder público; mas que também foi muito importante, já que neste momento o grupo passou a ter um “lar”.

Figura 5: Panfleto que circulou na internet e no bairro como divulgação da Trama do Morro Vermelho

O evento se mostrava fundamental para o cuidado do espaço e para que ele se tornasse mais conhecido e os vizinhos pudessem constatar a ausência de perigo. Os moradores-espectadores viam movimento, festa e arte circulando. A grande vontade do grupo nesses anos todos sempre foi a tomada

do espaço público, com a efetiva participação dos moradores locais, e que no espaço houvesse cultura e esporte.

Como já foi dito anteriormente, as Tramas eram temáticas. Na primeira, o tema foi musical: nesse dia apresentaram-se uma banda surgida dentro do núcleo de música do Dolores, os Boca Aberta, além da cantora carioca Joana Flor e de Danilo Monteiro, compositor e cantor integrante do grupo.

Em outra Trama do Morro Vermelho aconteceu a grafitagem do espaço. Convidamos grafiteiros de toda a cidade de São Paulo para um dia de mutirão. A proposta era intervir nos muros externos do galpão e quem se interessasse ainda podia contar com *workshop* de grafite e contribuir com a pintura. O espaço ganhou um novo rosto, uma nova cara. Ficou mais aconchegante. Pareceu menos perigoso. Com o passar do tempo, o CDM vai sendo animado e ressignificado pelos moradores-espectadores e pelo grupo. O Dolores transforma-se em referência de produção artística local.

Figura 6: Cartaz que foi anexado em pequenos comércios do bairro como padarias, farmácias e mercados para a divulgação de uma das Tramas do Morro Vermelho em 2007.

1.7 A Festa Junina

Outro exemplo importante de ação que o grupo promoveu foi a tradicional festa junina, também organizada na Praça Macedo Braga, da qual a comunidade participava na medida do possível. As primeiras edições eram bem simples, contavam apenas com os membros do grupo fantasiados de caipiras dançando a quadrilha e com uma fogueira na praça. O som da música e o clarão da fogueira traziam os poucos curiosos para os portões, sentindo-se à vontade para aproximar-se e aquecer-se em volta do fogo. Um vizinho trazia um quentão, alguém do Dolores tinha preparado um vinho quente, um outro alguém trazia milho para pipoca; tudo bem simples e íntimo.

Figura 7: Cartaz que foi anexado em pequenos comércios do bairro como padarias, farmácias, e mercados para a divulgação de uma das festas juninas em junho de 2007.

O grupo notou como era singular aquele momento: lembrar casos antigos, histórias do bairro, falar sobre o trabalho do grupo, ouvir relatos sobre

um tempo outro, em que o encontro entre moradores era importante. Sendo assim, aquele momento se apresentava como uma oportunidade para resistir à perda de hábitos relevantes de convivência e, juntos, os poucos vizinhos e o grupo acreditaram que poderiam refazer o encontro nos meses de junho dos próximos anos.

É possível notar que os atos culturais e artísticos que o grupo teatral desenvolve fortificam laços com a comunidade e são posicionamentos políticos não dissociados dos aspectos pedagógicos, já que “formar espectadores consiste também em estimular os indivíduos (de todas as idades) a ocupar o seu lugar, não somente no teatro, mas no mundo”. (DESGRANGES, 2003, p. 36)

E assim aconteceu: o Dolores propunha uma data e, junto com alguns vizinhos, batia-se de porta em porta e convidavam-se os demais moradores para a festa junina na Praça Macedo Braga. As pessoas se organizavam; havia famílias que levavam o quentão e o vinho quente, pessoas que se responsabilizavam pela pescaria, os jovens preparavam a cadeia e o Dolores ficava com as barracas de doces e de churrasco. Alguém comprava as carnes e os palitos para espetinhos e, um dia antes da festa, o grupo se reunia na cozinha da casa de Luciano Carvalho para preparar o churrasco.

Na tarde do evento, o grupo decorava a praça com bandeirolas e balões, buscava lenha para a fogueira, organizava o carro de som e pedia emprestados aos vizinhos CDs com músicas de São João. Um desses vizinhos, o bombeiro Elias Felimon, organizava a arrecadação de prendas.

Com tudo pronto e organizado, os integrantes do grupo se fantasiavam, maquiavam-se e se dividiam para cumprir horários nas barracas de doces e de churrasco e, ao mesmo tempo, aproveitar a festa. O investimento financeiro do grupo se pagava com a venda do churrasco, às vezes tínhamos algum lucro, mas em geral era irrisório. As demais barracas cobravam valores simbólicos, apenas para cobrir seus gastos.

23 DE JUNHO TEM FESTA JUNINA NA PRAÇA MACEDO BRAGA!!!

Reunião para organização da 7ª Festa Junina na Praça Macedo Braga
Convocamos a todos interessados à participarem da reunião de organização da 7ª Festa Junina na Praça Macedo Braga, que acontecerá no dia 23/06/2007 a partir das 18:00 horas.
A reunião será dia **09 de junho às 15:00 horas** no CDM Patriarca.
Rua Frederico Brotero, 60 - ao lado do posto de saúde.
Participe, traga suas idéias!!!
Informações:
Fone: 6091-1538 - Casa De Dolores
www.doloresbocaaberta.blogspot.com.br / doloresbocaaberta@ig.com.br

DOLORES

PROGRAMA MUNICIPAL DE FOMENTO TEATRO

Figura 8: Panfleto distribuído e propagandeado no bairro, a fim de convocar as pessoas para a agitação da festa.

Na edição de 2007, o grupo elegeu Cristiano Carvalho para a coordenação do evento, já que ele possuía certa familiaridade com o entorno, pelo fato de ter crescido nas imediações da praça. Cristiano deveria listar as necessidades, dividir as demandas entre os integrantes do grupo e os vizinhos, inclusive a divulgação, além de supervisionar o evento. Entretanto, as falhas por parte do grupo foram muito grandes: o material de divulgação não ficou pronto a tempo, poucos vizinhos estavam dispostos a colaborar e os membros do grupo não assumiram as responsabilidades delegadas. Sempre que uma pessoa tivesse problema com a data ou algum imprevisto pessoal, bastava colocar a questão para o coletivo e o Dolores reorganizava a divisão das tarefas.

Nesse ano, Cristiano sentiu-se sobrecarregado, o grupo falhou muito, a decoração da praça tardou a ficar pronta, mal havia lenha para a fogueira e a iluminação da festa deixava a desejar. A festa aconteceu mesmo de maneira enfraquecida; o grupo avaliou e percebeu a série de falhas que teve e se propôs a superá-las no ano seguinte.

Depois disso ainda repetimos o evento por dois anos, mas no último ano quase não houve participação das pessoas do entorno, perdendo o motivo da ação existir. O grupo, em conversa interna, decidiu que não realizaria mais a festa junina: não julgavam que esta havia falhado; a ideia era muito boa e significativa como uma construção cultural para o bairro, porém o grupo

acreditava ser necessário que a comunidade se apropriasse da festa e de sua produção. O Dolores, então, participaria como mais um vizinho parceiro do bairro, mas não estaria à frente da organização. A festa junina tal como estava sendo feita nas últimas edições não comportava sua continuidade, havia se tornado um peso e o grupo estava maior, com outras demandas e responsabilidades, envolvido em outros projetos. O Dolores avaliou que a festa possuía uma grande importância para a história do grupo, como uma ação cultural contundente naquele lugar, mas que a partir de um dado momento deixou de acontecer, enfraqueceu-se e se transformou em seu contrário.

Figura 9: Panfleto distribuído e propagandeado no bairro, a fim de convocar as pessoas para a agitação da festa.

1.8 Eleição Performática

Fotografia 4: Busto em bronze inaugurado em outubro de 2008. Crédito da imagem: Xandi Gonça.

A eleição performática apresenta-se como uma ação cultural de agitação e propaganda em que o Dolores verticaliza seus estudos políticos e estéticos de intervenção na cidade. Após oito anos de existência, com a maior clareza de sua trajetória de trabalho teatral na periferia leste de São Paulo, o grupo estuda e prepara atos artísticos em períodos de eleição. Um dia antes das votações municipais para vereadores e prefeito da cidade de São Paulo, apresentamos um candidato fictício a vereador: o Armando Boas Praça.

O grupo monta uma campanha com cartazes e propaganda eleitoral com circulação na *internet* sobre um político cuja plataforma se resume a ações banais como arrumar as praças de São Paulo e construir mictórios para cachorros de rua. Escolhe-se uma pracinha abandonada, sempre na periferia, que esteja deteriorada e cheia de lixo. Nas manhãs dos sábados, vésperas das eleições tradicionais dos municípios, os atores do Dolores Boca Aberta saem em cortejo pelo bairro.

A circulação pelas ruas inclui a feira livre do bairro, onde o político fictício experimenta frutas e legumes, faz promessas, conversa com seus

futuros eleitores. Os espectadores ficam desconcertados e em dúvida se aquilo é uma grande brincadeira ou não. Desconfiadas, algumas pessoas aceitam os panfletos, que contêm o número para a urna eletrônica, 00.171[10], e o nome do partido, POP: Partido Oportunista Brasileiro**.** Outras, não aceitam, jogam frutas e gritam: “Vocês são todos ladrões!”.

Figura 10: Panfleto de propagação para a agitação da eleição performática

A ida à feira livre pretende estimular os moradores do bairro a comparecerem ao *showmício*, que acontece na parte da tarde. Instrumentos sonoros como tambores, surdos, tamborins e megafone acompanham o cortejo da campanha pela feira.

[10] **Código Penal brasileiro em Artigo. 171** - Obter, para si ou para outrem, vantagem ilícita, em prejuízo alheio, induzindo ou mantendo alguém em erro, mediante artifício, ardil, ou qualquer outro meio fraudulento.

Ainda na feira livre, o grupo improvisa e discursa acerca da proposição *Só passa fome quem quer*, que faz menção ao fato de a personagem Armando Boas Praça experimentar gratuitamente muitas frutas e alimentos que são vendidos. Os feirantes permitem que a personagem se alimente de graça e, a cada novo alimento provado por Armando, mais uma vez ele, de maneira irônica, se certifica de que no Brasil a fome é uma mentira, já que os feirantes oferecem comida de graça, basta apenas pedir.

Acontece com frequência das pessoas que por ali circulam ficaram em dúvida com relação à questão da fome, estimulando a conversa informal sobre a situação cênica apresentada pelo grupo.

Vale destacar que, de acordo com dados do Instituto de Estudos do Trabalho e Sociedade (IETS[11]), o Brasil possui uma das piores distribuições de renda do mundo. A fome é um problema crônico; portanto, a ironia do ato se apresenta como perspectiva de diálogo e questionamento a respeito da falta de cabimento de tal situação econômica e social.

A reflexão sobre os problemas sociais não está ao alcance da maioria das pessoas, envolvidas como estão pelos entretenimentos propostos pelos meios de comunicação de massa. Sendo assim, o ato artístico de Armando Boas Praça possui o objetivo claro de criar oportunidades, por meio da teatralidade, para a conscientização dos espectadores daquela região que são, em sua grande maioria, trabalhadores.

Simone Weil comenta que “as preocupações imediatas, urgentes, cotidianas, que se impõem muitas vezes de uma maneira muito imperativa aos trabalhadores não lhes deixam tempo para refletirem sobre grandes problemas”, (WEIL,1996, p.136). Os trabalhadores do bairro do Patriarca não são espectadores de teatro e, segundo o grupo, necessitam de oportunidade e estímulo à atitude reflexiva.

Esse ato artístico nos convida a colocar em questão o conceito de democracia. Para tanto, serão úteis os estudos do filósofo político Norberto Bobbio (1986) que pontua o surgimento do conceito de democracia em Jean-Jacques Rousseau (1762). Bobbio afirma que, para Rousseau, a democracia é a distribuição de poder igual entre todos os indivíduos que formam um tecido

[11]. http://www.senado.gov.br/sf/comissoes/cas/ds/IETSDesenv.pdf

social, de maneira que se constitua um único corpo, centro de poder e decisões, além de não existir diferenciação entre aquele que governa e representa e aquele que é governado e representado.

O que Rousseau conceitua é a democracia ideal; no entanto, a transformação da democracia, advinda dos obstáculos criados pela complexidade da sociedade moderna, promoveu o fenômeno da democracia real: representativa, policêntrica, hierárquico-piramidal, com a classe dominante oligárquica no ápice da pirâmide, contudo legitimada pelo voto popular.

> Mas desde que parti de uma definição predominantemente procedimental de democracia, não se pode esquecer que um dos fatores desta interpretação, Joseph Schumpeter, acertou em cheio quando sustentou que a característica de um governo democrático não é a ausência das elites, mas a presença de muitas elites em concorrência entre si para a conquista do voto popular. (BOBBIO, 1986, p.27)

Percebemos que o ato artístico de Armando Boas Praça se caracteriza como combate estético frente à democracia incoerente que se reduz à eleição, muito distante daquela democracia descrita por Rousseau. A intervenção artística proporciona ao público uma retomada de posição crítica sobre sua conduta no mundo, acerca da importância da formação política dos indivíduos.

A circulação na feira livre além de divulgar o *showmício* que acontecerá no período da tarde, já é a preparação do espectador para o próprio *showmício*. É também um ataque estético ao espectador desavisado que tem sua percepção, instrumentalizada pela produção cultural de massa, devolvida ao plano do sensível.

Neste dia na praça, os integrantes do coletivo, em mutirão, pintam as guias, cortam a grama, tiram o lixo e plantam uma árvore. À tarde, todos os atores do grupo saem em carreata circulando pelo bairro com bandeiras, apitos e um *jingle* que estimula as pessoas a se questionarem sobre a estranheza daquela situação.

> Estou cansado de enganação/
> Os políticos prometem e mentem/
> Para mudar nesta eleição
> Ele vai armar pra toda gente, 171, 171, 171, 171
> Armando pra mim /

Armando pra você/
Armando pra quem possa/
Armando Boas Praça/
Neste eu confio e o povo não fica as traças.[12]

Para a surpresa do grupo, alguns rostos presentes na feira livre no período da manhã estão também na carreata. O *showmício* conta com a participação de alguns personagens criados pelo grupo em outros momentos, como um padre, um cantor estilo Elvis Presley, Paola, esposa de Armando Boas Praça, e dois assessores. Entre discursos, falas e promessas fictícias, inaugura-se um busto em bronze com uma placa alertando sobre o perigo de oportunistas nas eleições.

Essas eleições performáticas acontecem em periferias da zona leste e sul de São Paulo. O ato fica marcado por sua atmosfera cômica e pelo registro da ação na forma de um busto em bronze, monumento que contribui para comunicar o pensamento do grupo a respeito da política oportunista que aparece em épocas de eleição. Vale ressaltar que não há nessas regiões nenhum monumento artístico. A intervenção do grupo, perante o abandono do poder público, confere ao ato maior importância e o torna mais significativo.

Ao pensarmos no busto em bronze como algo que fica após o acontecimento, acreditamos que ele significa um prolongamento da eleição performática. As pessoas que por ali passarem poderão ler as informações inscritas no busto e fruir o acontecimento mesmo após seu término.

Armando Boas Praça – 00.171
POB- Partido Oportunista Brasileiro
Esta performance foi elaborada a partir da observação e da atuação do Dolores nas políticas locais. Percebemos um vício: o político é oportunista e a população aguarda e aplaude a autoridade. Em inaugurações de espaços públicos, vereadores, subprefeitos e assessores apresentam-se como responsáveis por conquistas e a população, mais uma vez, aplaude o uso do dinheiro público como se fosse privado. Este busto é sinal de alerta à política oportunista perpetuada na cidade.
Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes[13]

[12] *Jingle* criado coletivamente.
[13] Informações contidas no busto.

Fotografia 5. Crédito da imagem: Xandi Gonça

Fotografia 6: Informações contidas no busto.

Outro elemento que fica para fruição do acontecimento performático são os vídeos da campanha eleitoral e seu horário político, que estão circulando na *internet*, no site *youtube*[14] ou no *blog*[15] do grupo. A proposta do Dolores é, ao longo dos próximos anos, lançar novos vídeos. Na rede, a perspectiva se abre em duas frentes: o prolongamento de algo que existiu com muita força e, ao mesmo tempo, a preparação para as próximas eleições, em que o grupo repetirá a ação e os espectadores estarão mais familiarizados e dispostos a participar da ação.

Os vídeos da eleição performática na *internet* já ultrapassaram 1.523 exibições. É impossível prever quantas pessoas circulam nos lugares onde estão os bustos. Qualquer pessoa que assistir na *internet* a partir da divulgação do grupo e do boca a boca, ou qualquer sujeito que passe e se depare com o busto de bronze na periferia e suas informações escritas, será convidado à reflexão, mesmo que posterior ao ato.

Fotografia 7: Armando Boas Praça é acompanhado por seus assessores que oferecem dinheiro em troca de votos. Crédito da imagem: Xandi Gonça.

[14] www.youtube.com/watch?v=tOAsF_UoAmc
[15] www.doloresbocaaberta.org

Fotografia 8: Da esquerda para a direita, os atores Crisitiano Carvalho, Fernando Couto, Julia Saragoça, Tita Reis e Gustavo Idelbrando Curado. Crédito da imagem: Xandi Gonça.

Fotografia 9: O ator Fábio Resende, da Brava Cia Teatral, caracterizado como um palhaço político atuante na zona sul da cidade de São Paulo, posa ao lado do busto construído nas imediações da sede da Brava Cia, minutos depois de sua inauguração em outubro de 2010. Crédito da imagem: Xandi Gonça.

O signo de um político picareta, denunciado em seu próprio nome, Armando (aquele que arma algo) e Boa Praça (alguém que é bom na construção de praças, além de ser um sujeito boa-praça, que é bem relacionado), é imediatamente reconhecido pelos moradores-espectadores. A partir de uma ironia teatral como essa, muitas questões políticas podem ser trazidas à tona, inclusive a denúncia de que as periferias são os locais esquecidos, ignorados e subestimados pelo poder público.

Em novembro de 2010, na eleição para presidente, governadores, senadores, deputados estaduais e federais, algumas ex-celebridades como jogadores de futebol, cantores e palhaços como o Tiririca foram eleitos para representar a sociedade brasileira. Nessa ocasião, o grupo Dolores Boca Aberta reapresentou o evento do Armando Boas Praça em outros dois local: na zona sul da cidade de São Paulo, no Parque Santo Antônio, próximo de onde fica a sede da Brava Cia Teatral[16]; e na extremidade da zona leste, uma região ainda mais afastada do Patriarca (onde atua o Dolores), no bairro de São Miguel Paulista, próximo de onde habita o grupo Buraco d'Oráculo[17], ambos parceiros do Dolores.

Com a primeira companhia de teatro citada, o evento transcorreu muito bem; as pessoas que circulavam na feira livre, além de participarem da inauguração do busto, foram convidadas a assistir ao espetáculo que estava em cartaz na sede da Brava Cia Teatral, já que o evento aconteceu nos arredores do Sacolão das Artes. O ato serviu também como divulgação para a apresentação teatral do coletivo parceiro.

Com o segundo grupo, em São Miguel Paulista, houve uma desorganização por parte do Dolores. A feira livre aconteceu de maneira muito expressiva, contudo o grupo não convidou as pessoas a acompanharem o cortejo e presenciarem a inauguração do busto. Nesse dia, uma forte chuva se

---

[16] A Brava Cia Teatral desenvolve um trabalho com muitas aproximações do Dolores como, por exemplo, a ocupação de um sacolão de frutas na zona sul da cidade de São Paulo, chamado Sacolão das Artes. As eleições performáticas aconteceram em parceria com a Brava, dentro do projeto *Estéticas de Combate e Teatro Perene*, contemplado pela décima sexta edição da Lei de Fomento ao Teatro.

[17] O grupo Buraco d'Oráculo desenvolve um trabalho teatral de rua e também acolheu em parceria o evento das eleições performáticas dentro do projeto *Estéticas de Combate e Teatro Perene*, contemplado pela décima sexta edição da Lei de Fomento ao Teatro.

preparava para acontecer e o evento foi esvaziado. Mesmo assim, inauguramos o busto em bronze. O cimento que suportava o bronze e a placa ainda não estava completamente seco, mas devido à ameaça de chuva, não pudemos ficar para esperar a secagem. Dias depois, soubemos pelo grupo Buraco d'Oráculo que o busto havia sido roubado. Logo, não houve prolongamento do ato em São Miguel Paulista.

Houve muita conversa e reflexão acerca do ocorrido, e uma questão que surgiu nos fez pensar a respeito da materialidade do objeto artístico: por mais importante que a arte seja, o valor material do busto em bronze talvez seja maior para aquele entorno, que é muito precário. Ainda assim, consideramos que o busto de destinou a algum fim público, mesmo que não para o mesmo fim das outras comunidades.

Para os integrantes do coletivo Dolores, enquanto as injustiças sociais não deixarem de existir, enquanto a revolução não acontecer, a arte continuará a significar resistência, continuará a ser ensaio para algo maior: uma sociedade sem classes, em que surjam outras relações, em que o trabalho tenha um outro valor, um outro porquê.

Os desdobramentos da eleição performática podem ser vistos em outros trabalhos do Dolores. No ano de 2008, o grupo apresenta o espetáculo-festa *A Saga do Menino Diamante - Uma Ópera Periférica*, que seguiu em cartaz em 2010 e 2011. A peça narra a construção do ser social, desde seu nascimento, crescimento e desenvolvimento até sua passagem por instituições sociais como a escola, a igreja e o casamento. Esse ser social, sem nome para não particularizá-lo, migra do nordeste do Brasil para São Paulo em busca de emprego e moradia e ocupa uma área que se constituirá em uma favela, anos mais tarde. O personagem Armando Boas Praça surge em meio à trama como o representante de um poder público articulado à iniciativa privada (mais especificamente a grandes construtoras) para resolver a questão da falta de água em uma favela. Um pouco mais adiante na encenação, será ele o responsável pela compra dos barracos para que aconteça a desocupação desta favela e, assim, a construtora possa erguer na área um novo empreendimento imobiliário.

As mesmas pessoas que assistiram e participaram da eleição

performática, que caminharam pela feira livre, que estiveram no cortejo pelo bairro, que ouviram o discurso mentiroso no *showmício* e que presenciaram a inauguração da primeira escultura de bronze daquela região, acabam tendo outro olhar para e sobre a encenação.

> Torna-se relevante, assim, que um projeto de formação de espectadores compreenda atividades que despertem nos participantes o gosto pelo teatro, o desejo do gozo estético, a vontade de conquistar o prazer da autonomia interpretativa em sua relação com o espetáculo. (DESGRANGES, 2006, p.159)

A experiência para esse espectador familiarizado e sensibilizado com o personagem é mais significativa. Em suas observações, os atores perceberam que esse espectador se sente como que autorizado a participar da encenação, já que “o que foi compartilhado teatralmente ecoará em nosso corpo e nossa mente e poderá acompanhar-nos por toda nossa existência, à medida que tivermos sido sensibilizados pela encenação”. (SOLER, 2010, p. 20)

A edificação estética é conquistada na rua e na encenação. Assim, espectadores e atores do grupo teatral redimensionam suas escolhas, pois elaboram valores coletivamente. Ao ser acordado sensivelmente, o espectador pode sair de sua rotina esmagadora e automatizada. Segundo Iná Camargo Costa, a partir de Augusto Boal, “todo o teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas”. (COSTA, 2006, p. 21) Por isso não se dissociam os aspectos artísticos, políticos e pedagógicos. Os integrantes do Dolores acreditam que os estudos teóricos e a prática artística vão construindo conhecimentos e experiências significativas, tanto para eles mesmos, como para os espectadores.

Fotografia 10: Desfile com a bandeira do Partido Oportunista Brasileiro (POB). Crédito da imagem: Xandi Gonça.

1.9 O Trabalhador-Artista

Ao buscar o desenvolvimento da consciência de classe, torna-se necessário levar a lógica materialista dialética para o nosso fazer artístico. Sendo assim, há um questionamento do grupo acerca do conceito de artista. A sociedade de massas recebe todos os dias enxurradas de signos e conceitos pelos meios de comunicação e, por múltiplas razões, tende a acreditar sem contestação nas informações ali veiculadas.

Existe a ideia, disseminada pela indústria cultural, de que o artista é celebridade, intocável, mera imagem; essa ideia move uma outra, que advém ainda do romantismo, de que o artista é uma entidade superior, um ser com maior sensibilidade, que precisa de inspiração, fica imerso em outra atmosfera, que é um gênio e está acima de tudo.

Contudo, nós integrantes do Dolores Boca Aberta não nos reconhecemos como pertencentes à dita indústria cultural, tampouco se colocam como gênios inspirados; o que fazemos é estudar poesia, música e teatro, comunicando e denunciando o mundo que nos atravessa a partir da arte. Surge, então, um importante conceito para o nosso coletivo teatral: o do

Trabalhador-Artista, aquele que faz arte, mas acredita na feitura artística a partir do trabalho; há sensibilidade, troca, imersão, mas há sempre o trabalho.

Organizando melhor o conceito, ou colocando-o de outra maneira: por que os integrantes do Dolores, nos últimos dez anos, encontram-se para sua produção artística e filosófica sempre no período da noite ou nos finais de semana? Exatamente porque durante o dia trabalham em outras atividades. Não optamos pela noite, mas é o que nos sobra, já que a materialidade de comer, morar, vestir-se e se locomover, é imperativa.

Reconhecemos a nós mesmos como trabalhadores-artistas por dois pressupostos: o primeiro, porque trabalhamos em muitas outras atividades; no grupo existe jardineiro, telecomunicador, costureira, operador de *telemarketing*, muitos professores, arquiteta, jornalista, secretária, vendedor e trabalhadores informais; o segundo, porque acreditamos na arte como um prisma da cultura, vemos a nós mesmos como produtores de arte e de cultura, e essa produção vem a partir do trabalho. Portanto, trabalhadores-artistas, pois antes somos trabalhadores, inclusive da arte.

Todo o grupo, para sobreviver e suportar a materialidade, trabalha, vende sua força de trabalho, produz mercadoria ou lucro para os lugares e empresas nos quais estão envolvidos. O trabalho tem de ser, antes de tudo, útil, para ser considerado gasto de força humana, trabalho humano, no sentido abstrato. Além disso, ainda fazemos arte e luta política, militamos contra a expropriação da vida pelo trabalho alienado e pelo acúmulo de riquezas, que ficam nas mãos de uma minoria dominante.

Se o olhar do grupo sobre os meios de produção da riqueza do mundo fosse outro e não levasse em consideração a estrutura perversa e qualificada que a burguesia organiza sobre a classe trabalhadora, talvez o termo artista, como é utilizado tradicionalmente, servisse para o Dolores Boca Aberta, que carrega em seu nome um dos propósitos a que veio, abrir a boca com o auxílio das artes, “uma arte de e para os trabalhadores. Em suma, estamos rastreando uma arte que pretende ser popular, identificada com uma classe social determinada, o proletariado” (GARCIA, 2004, p. 07)

O Trabalhador-Artista pode ser entendido também como aquele sujeito que compõe um coletivo cuja intenção é propiciar uma propaganda lúcida

sobre quem é o fazedor artístico, por que ele faz arte e o que se pretende denunciar ou alertar para os espectadores que também são trabalhadores. Sobre isso, Erwin Piscator em seu livro Teatro Político afirma, “não se tratava de um teatro que pretendia propiciar arte aos proletários, e sim uma propaganda consciente; não se tratava de um teatro para o proletariado e sim de um teatro do proletariado”. (PISCATOR, 1968, p. 38)

No caso do Dolores, um pouco diferente de Piscator, talvez mais radicais, pois somos da classe trabalhadora e fazemos teatro para a classe trabalhadora. Pensar em trabalhador-artista faz parte da filosofia do grupo como parte de um projeto maior, um projeto político anticapitalista. Sendo assim, o grupo opta por fazer panfleto e disseminar ideários de natureza política esquerdista.

Por termos consciência que pertencermos a esta classe social, nossas produções artísticas passam por esse prisma e para nós, isso faz diferença, porque o “trabalhador-espectador”, ou seja, o espectador também filho da classe trabalhadora poderá pensar sua posição no mundo.

É possível que a “história oficial” não comente o fenômeno que esse projeto se propôs, portanto, reintero que na encenação *A saga do menino diamante- uma ópera periférica* o grupo levava para a periferia de São Paulo uma média de 300 pessoas por apresentação em um horário avançado, às 22 horas.

Trabalhadores-artistas que pensam a arte dentro de um processo de emancipação. A aspiração que nos move é uma sociedade em que a figura do artista não seja necessária, uma sociedade de uma única classe em que todos trabalhem e que todos possam ser criadores.

Para aceitar o conceito de trabalhador-artista é necessário entender que não somos detentores dos meios de produção, tampouco da produção ideológica. Por isso, propomos um novo tipo de relação que não é o de exploração do homem para o homem.

A ideia do artista como celebridade, imposta pela indústria cultural, acaba se desmistificando e se propõe outro conceito, o do Trabalhador-Artista, que vai à feira livre, à padaria, que circula pelas ruas do bairro, que conversa com a vizinhança, que convida essa vizinhança a participar de ações artísticas

e que se apresenta como gente comum e como membro do proletariado.

Adorno e Horkheimer (1985) comentam que o mundo inteiro acaba passando pelo filtro da indústria cultural e que os espectadores tentam reproduzir na rua um prolongamento da produção espetacular. As pessoas são mediadas pela diversão presente em todas as estruturas da indústria cultural, o imaginário é povoado por ilusões que fazem com que os consumidores acreditem que suas vidas são como os filmes do cinema ou como as telenovelas.

> Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica, permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adestra o espectador entregue a ele para se identificar mediatamente com a realidade. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.104)

Pudemos observar que, com a presença dos artistas do Dolores no bairro, os moradores vão percebendo, em doses homeopáticas, inclusive a partir de conversas com os integrantes do grupo, que ser artista não é apenas aparecer na TV ou no cinema, e isso fica mais solidificado no momento em que essas pessoas assistem a algum espetáculo do coletivo teatral.

As pessoas acessam os integrantes do grupo porque estes são como os espectadores: trabalham, vivem ali, conversam com as pessoas. E, a partir de uma intervenção artística, buscam a produção de sentidos tanto para quem faz, quanto para quem assiste. Quando há essa produção, novos significados surgem, ao contrário do que acontece com os produtos da indústria cultural, que “proíbem a atividade intelectual do espectador e, inevitavelmente, cada manifestação da *Indústria Cultural,* reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 104-105)

A prática artística do grupo não se concebe como uma mercadoria a ser consumida como tantos outros produtos na chamada indústria cultural, mas como vivemos em tempos perigosos, nos quais a competitividade é grande, as injustiças sociais são um abismo e a necessidade de sobrevivência se apresenta como primeira, às vezes é de ordem tática a venda de espetáculos para o SESC.

O grupo não acredita que virou mercadoria quando vende uma

apresentação; pelo contrário, consideramos isso como um ato estratégico: a produção teatral do grupo fica mais conhecida, pois a divulgação de uma instituição como essa é gigantesca; a verba que entra para o grupo pode forrar o caixa e garantir a condução dos integrantes ou alimentação nos encontros, caso o grupo não conte com alguma política pública; pode ser usada para assegurar um mínimo de infraestrutura como pagar as contas de água, luz e telefone.

1.9.1 Teatro Mutirão

Todas as demandas do coletivo Dolores Boca Aberta sempre foram e continuam sendo organizadas coletivamente. Para cada atividade que o grupo se propõe, as funções são divididas e cada pessoa fica responsável por aquela que escolheu realizar. A ideia de mutirão existiu desde a fundação do Dolores, mas só se concretiza enquanto conceito elaborado pelo grupo a partir da ocupação do CDM.

Pelo menos duas ou três vezes por ano, selecionamos datas para limpar o enorme terreno onde está o galpão do CDM. O espaço, em teoria, pertence à Secretaria Municipal de Esportes. Há no terreno duas quadras esportivas, um grande matagal e um morro que o separa da rua de cima. A limpeza do espaço consiste no corte do mato que cresce expressivamente e na retirada de entulho e lixo jogado pelos moradores da região. Foi necessário um trabalho intenso do grupo ao longo desses dez anos para melhorar a relação dessa população com o terreno e conscientizá-la de que o espaço, sendo público, também pertence à comunidade.

Nos dias de mutirão, o grupo todo comparece para a tarefa e amigos e parceiros são convidados a participar. Uma tabela é criada, mostrando as necessidades do dia, e cada pessoa se inscreve para cumprir determinado serviço de limpeza ou organização, de maneira livre e autônoma.

O planejamento das ações, a discussão das cenas, dos repertórios artísticos, as ideias para projetos, as questões burocráticas, a tesouraria, a divulgação de peças de teatro e as formações, tudo é pensando, organizado e executado em conjunto. Desde a limpeza de um banheiro até a apresentação

de um espetáculo ou a prestação de contas de um projeto, todas as funções merecem igual respeito e dispõem do mesmo tempo de trabalho. E quando há salários, se estamos com o apoio de um edital de política pública como a Lei de Fomento ao teatro, todos os componentes do grupo recebem valores iguais.

> Sendo fiel à vertente autoativa, os grupos independentes de periferia preservam o coletivismo como a base do seu trabalho. O modo coletivo de produção é também um fator diferencial que os distingue do teatro comercial ou de teatro de molde empresarial. O ser coletivo é entendido, no geral, como a participação de todos em todas as instâncias do processo produtivo e, consequentemente, como a abolição de qualquer hierarquia ou divisão de trabalho por especialidade. (GARCIA, 2004, p.147)

Ecléa Bosi (1976) acredita que comunistas são aqueles que defendem o conceito de comunidade, que significa compartilhar bens econômicos, e que na nossa sociedade esse conceito está sumindo. Nesse sentido, o teatro-mutirão feito no Dolores é um resgate do conceito de comunidade.

Agnes Heller (2008) comenta que nada que é construído coletivamente se perde, mas reemerge se houver possibilidades. E a possibilidade só se faz quando grupos de pessoas começam a se politizar e a participar da vida pública de sua sociedade em busca de emancipação. Foi isso que o Dolores buscou ao se apropriar do galpão do CDM:

> A ocupação do galpão, cercado por uma extensa área verde abandonada e esquecida, estimulou a formulação de um conceito por parte do grupo: Teatro Mutirão.
> Teatro Mutirão, sobre como construímos a relação com o espaço.
> Teatro Mutirão: organiza pessoas para um trabalho de finalidade comum. Todos sabem o motivo e a função do trabalho, as pessoas se reconhecem e se fortalecem com o trabalho. A divisão de tarefas se faz de acordo com as habilidades dos componentes do grupo ou pela disposição em se aprimorar e aprender nova função. Portanto, normalmente formam-se grupos de trabalho para a execução de tarefas, juntando pessoas mais experientes com outras curiosas ou dispostas a arriscar. O conceito de Teatro Mutirão aplica-se em todo tipo de trabalho desempenhado pelo grupo Dolores, desde mutirões de limpeza e construção de estruturas físicas, passando por elaborações teóricas e organizativas e chegando à montagem de espetáculos e à realizações de eventos.
>
> Toda forma, corpo e conteúdo são influenciados por essa opção do trabalhador-artista. A necessidade material é o que objetiva nossas ações, mas o modo como optamos por realizá--las influencia o fazer e a subjetividade imediata e, em consequência, possibilita uma intervenção na cultura que constituímos.
>
> Como fazedores do mundo, somos trabalhadores, impomo-nos diante

> das limitações da arte e nos propomos a transgredi-las; como trabalhadores, pertencemos a uma classe social, fazemos luta política e fazemos arte, mas a arte desce dos céus e se junta aos seres humanos, na terra, no terreno baldio, transformando e crescendo como a metáfora do homem/árvore que cria suas raízes mudando o entorno. A arte feita por trabalhadores é uma não arte, pois nega a forma da arte instituída pela indústria cultural.[18]

1.9.2 Wagninho/ Wagnão

Depois de uns cinco anos de existência, os integrantes do Dolores perceberam que seria importante para o grupo fazer um retiro, um passeio fora da agitada cidade de São Paulo, onde acontecesse uma imersão poética, sensível. Desde então, essa passou a ser uma atividade de grande importância para o Dolores e, embora de caráter interno, optei por relatá-la aqui tanto pelo seu forte teor pedagógico quanto por ser uma ação que fortifica e prepara, inclusive teoricamente, as demais ações do grupo.

O Wagninho[19] (é assim que chamamos a essa ação) costuma ser uma viagem para algum sítio, chácara ou casa de praia onde o grupo inteiro se reúne para pensar suas práticas, avaliar e planejar projetos, discutir questões de ordem prática como o espaço e sua ocupação ou os afazeres do grupo nos próximos meses. Além disso, também é significativa a oportunidade de experimentar uma organização de convívio comunitário (já que ficamos em média quatro dias imersos), com divisão de tarefas como cozinhar, limpar, lavar louça, pensar as pautas e a programação do próprio Wagninho, entre outras.

Nesses encontros, há lugar para ensaios de espetáculos, festas, momentos livres e conversas individuais entre sujeitos do grupo que estão com algum tipo de rusga, mas o mais importante dos Wagninhos, que acontecem geralmente duas vezes por ano, é o acordar da filosofia do grupo. Essa filosofia aparece em duas questões que sempre voltam à baila: “O que é o Dolores?”, “O que fazem seus integrantes e no que acreditam?”

---

[18] CARVALHO, L.; GONÇALVES, A. In: PÓLEN, PÓLIS, POLÍTICA, Criação coletiva Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes. São Paulo, 2007. Videodocumentário (10m39s). Disponível em <http://doloresbocaaberta.org>.

[19] O termo Wagninho surgiu de uma brincadeira de criação de neologismos; neste caso a palavra era imersão, que virou Wagnão, e depois Wagninho. Quando a imersão é grande e fora do estado de São Paulo, o grupo brinca dizendo Wagnão; quando ela é menor e possui continuidade, chamamos de Wagninho.

A questão “o que é o Dolores?” promove um momento em que o coletivo olha para dentro de si e conversa sobre sua consciência política e o porquê desta escolha radical. Nesse momento, no qual as pessoas vão se colocando, as incertezas que alguns membros do grupo possuem individualmente se equacionam a partir do diálogo, antigos pilares se reafirmam e muitos conflitos são superados.

Acreditar, praticar a politização e a militância é uma construção diária. O ritmo do trabalho e das atividades que todos têm, como indivíduos e também coletivamente, é demasiado. Sem esses momentos de reequilíbrio, fica mais fácil que as contradições se transformem em incoerências. Dizemos isso porque as contradições existem sempre e nossa proposta não é ignorá-las, e sim entendê-las para melhor dialogar com elas. Essa perspectiva existe e é trazida à baila porque o grupo tenta se organizar em uma lógica materialista-dialética; logo, os valores compartilhados não são estanques, estão em constante movimento, repletos de seus contrários.

Deste modo, a análise crítica da sociedade, que fazemos e trazemos como discurso cênico em nossas ações e encenações, é observada em suas práticas de vida dentro e fora do coletivo.

“Pensar não é somente raciocinar ou argumentar, como nos tem sido ensinado ao longo da vida; pensar é também dar sentido ao que somos e ao que nos acontece.” (BONDÍA, 2001, p.21) Refletir sobre o que somos é lembrar que somos classe trabalhadora, e que nosso teatro é feito para sua (nossa) emancipação. E o que nos acontece é desenvolver um olhar e uma *práxis* socialista, levando em consideração as contradições que nos atravessam em todos os núcleos da vida.

A segunda indagação “O que fazem seus integrantes e no que acreditam?” traz lembranças e avaliações do nosso percurso, dos trabalhos, das conquistas e das falhas, e tudo isso aparece para ser ponderado, para fortificar os laços dos sujeitos que compõem o grupo e para projetar novos horizontes. Pensamos quais são as demandas em curto e longo prazo, suas consequências, além de questões de organização, escritura de projetos ou prestação de contas.

Nessa indagação, como já foi citado, também são organizados os ciclos

de estudos teóricos do grupo, e decide-se quais serão os professores escolhidos para ministrar oficinas práticas e técnicas, como corpo e voz, e também teóricas. Tudo conversado, discutido; o conhecimento é partilhado e construído coletivamente.

02. AS SOMBRAS DE UM EXPERIMENTO TEATRAL

> O teatro proletário tem de aprender a conduzir as diversas artes de que necessita para uma livre expansão. Tem de saber orientar-se por argumentos de ordem artística e política e, além disso, não deve dar jamais ao encenador oportunidade de (exprimir) individualmente.
>
> **Bertolt Brecht (1957, p.61)**

2.1 De famintos a fomento

Este capítulo será dedicado a descrever um pouco a história das ações do Dolores, algumas dificuldades econômicas, algumas crises que o grupo enfrentou, a relação com o grupo Engenho Teatral, a composição de oficinas pedagógicas para a construção do espetáculo *Sombras Dançam Neste Incêndio* e o modo como se deu esta construção.

Para tanto, faremos um breve histórico discutindo como o Dolores se insere no movimento teatral de São Paulo. Em seguida, falaremos da conquista do primeiro estímulo financeiro do grupo, usado para estruturar sua terceira encenação.

A intenção é fornecer ao leitor um panorama da organização e dos modos de produção do Dolores para que possamos, no capítulo 03, abordar os desdobramentos artísticos e pedagógicos e, portanto, também políticos, das experiências conquistadas sobre a perspectiva dos modos de produção, como a construção das arenas arbóreas.

O Dolores participou de maneira discreta do movimento Arte Contra a

Barbárie[20], ainda no ano de 2000. Era, então, um grupo teatral jovem e com pouca experiência, logo as contribuições para o movimento foram feitas apenas com a presença de Luciano Carvalho e Érica Viana em algumas reuniões.

Não nos aprofundaremos aqui sobre as conquistas do Arte Contra a Barbárie, porém vale comentar que esse movimento foi responsável pela criação da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, que oferece apoio financeiro a grupos de teatro do município. Para conquistar tal apoio, os grupos devem inscrever-se em editais públicos semestrais e, a partir de projetos de média duração, submeterem-se à análise de uma comissão julgadora composta por notáveis da área artística e teatral, a qual é mista, indicada em parte pela categoria teatral paulistana e a outra parte pela Secretaria de Cultura do município.

O Dolores Boca Aberta, naquele momento, estava se estruturando, ainda não havia ocupado o CDM e não acreditava possuir chances de concorrer ao primeiro edital. A coragem só veio a partir do quarto edital, ou seja, no segundo semestre do segundo ano de vigência da lei, porém, ao tentar, o grupo foi recusado. Nos editais subsequentes, o coletivo arriscou novamente sem sucesso. Em reflexão interna, acreditávamos que os projetos enviados deveriam ter problemas de redação e conceituais; também pesava o fato de sermos um grupo pouco conhecido, cujos únicos espetáculos apresentados até então _ *Bonecos Chineses* e *Casa de Dolores*_ não haviam sido assistidos por muitas pessoas da chamada “categoria artística. O próprio currículo artístico do grupo não era substancioso; seria necessário caminhar e trabalhar muito ao longo dos anos para conquistar o apoio da Lei de Fomento, ou seja, o Dolores era ainda um grupo faminto por recursos materiais para poder potencializar seu fazer artístico.

Nessa perspectiva, o nosso trabalho diário foi maturando, o grupo desenvolvia-se como chuva fina que, de tão miúda, demora para molhar um corpo que se lança em movimento. São precisos muitos passos para a roupa

[20] Movimento iniciado em 1998 na cidade de São Paulo que congregava grupos de teatro que lutam contra a barbárie do processo de apropriação das forças produtivas da arte pelo sistema capitalista. Um dos frutos deste movimento foi a criação da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo no ano de 2001. A lei foi aprovada por unanimidade na Câmara Municipal da cidade. O objetivo do movimento era, em longo prazo, construir um projeto a fim de transformar o pensamento em relação às artes e à cultura em todo o Brasil.

molhada pesar sobre os ombros. Acreditamos que foi a partir das ações culturais descritas no capítulo anterior, das proposições de pesquisas de espetáculos e da própria politização do grupo que pudemos nos perceber "molhados", prontos para novos temporais.

O Dolores participou consecutivamente dos seis editais seguintes e todos seus projetos foram recusados. Um deles, no entanto, o da oitava edição, foi devolvido com muitas anotações feitas por um dos integrantes da pela comissão julgadora[21] que caminhavam para um sentido de desqualificar a produção cultural do grupo, como as ações da Pilhéria no Macedo, Festa Junina e Trama Do Morro Vermelho. Em várias passagens do texto do projeto que tratavam dessas ações, havia a seguinte anotação: "Isso não é teatro". Essa anotação gerou raiva nos integrantes do grupo, e também virou piada durante muito tempo, pois o que faz com que um integrante da comissão julgadora da Lei de Fomento seja júri é exatamente a sua condição de notável na área, de alguém que possui larga experiência com vivências teatrais, tanto como espectador quanto como professor, artista, pesquisador ou tudo isso junto, o que não nos parecia de acordo com a visão do teatro explicitada pela tal anotação.

Apesar da pecha que lhe fora imputada e do mal-estar que causara, esse episódio foi de grande importância para o coletivo, pois a partir dele começou a estruturar-se teoricamente a prática do grupo e nos tornamos mais contundentes ao escrever os projetos, os quais passamos a contextualizar para demonstrar o quanto nossa prática era artística, assim como política.

A quem é dado o direito de desqualificar as práticas do coletivo a partir de uma observação errônea e audaciosa sobre o que é fazer teatro na contemporaneidade? Estamos em um momento histórico em que as fronteiras entre as diversas linguagens artísticas (dança, artes plásticas, teatro, música, performance) estão borradas, é um terreno movediço bastante confuso, de modo que é perigoso afirmar sem conhecer que aquilo que o Dolores faz não é teatro.

Grupos como o nosso, que trazem à baila em sua proposta estética

[21] É sabido a respeito das comissões que julgam o edital do fomento que existe um acordo ético entre seus integrantes em todas as edições, o qual opta por não anotar nada nos projetos analisados. Neste caso, houve uma violação no acordo ético.

uma perspectiva de pensar o bairro e a cidade como sítios de acontecimentos artísticos e políticos, muitas vezes sofrem preconceitos. Adjetivos tais como “radical” e “extremista” aparecem para desmerecer o trabalho árduo e diário dos grupos que fazem teatro e luta política ali, na chamada periferia da cidade.

Dentro dos estudos de ação cultural, podemos inclusive pensar no Dolores como um grande agente cultural local que proporciona, em suas práticas artísticas, um alargamento de visão de mundo tanto para os integrantes do grupo, quanto para o público em geral, sem se restringir à frequentação de espetáculos

Nesse sentido, podemos inclusive associar o Dolores à figura do professor, como aquele que proporciona experiências a seus alunos. O Dolores oferece experiências artísticas a seu público, seja ele composto pelos vizinhos do CDM ou mesmo por toda a cidade, quando estes vão assistir a um espetáculo ou acompanhar uma ação cultural “doloriana”. E isso não é teatro?

Ser taxado de “não teatro” fez com que o grupo insistisse com garra nas propostas de projetos enviados ao Fomento, com ênfase nas ações artísticas-políticas, que eram para o Dolores as “propositoras” de experiências para seus espectadores. Ser ou não ser teatro é um ponto de vista, inclusive a partir de classe social. E então, na décima edição da Lei De Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, o grupo enviou um projeto pela sétima vez e, finalmente, fomos contemplado. Matamos a fome!

2.2 Engenho Teatral e Dolores: engendrando relações

No ano de 2005, formou-se o *Panorama Levante Cultural Leste*, uma rede de grupos culturais que se encontrava uma vez por mês, cada vez na sede de um dos grupos, para se conhecer e para discutir políticas públicas na região.

O cerne dos encontros era a criação de um edital para a cultura na zona leste de São Paulo. Formavam-se comissões para buscar articulação política com vereadores, pensava-se sobre a utilização dos C.E.U.s[22], que haviam sido criados recentemente e já enfrentavam o sucateamento, devido à

[22] Centro de Educação Unificado.

burocratização dos espaços de uso, o que dificultava a apresentação nas salas de teatro, nos blocos culturais e áreas coletivas do C.E.U.s. A falta de interesse do poder público pela produção cultural local e a pequena oferta de espaços para os grupos ensaiarem, ministrarem oficinas e desenvolverem suas pesquisas eram o mote para uma nova organização por parte do movimento.

Esses grupos culturais eram constituídos por coletivos de capoeira, música, dança, professores, hip-hop e teatro. Foi nesse panorama geral da zona leste, que obviamente não conseguiu reunir todos os coletivos que produziam cultura e arte na região, que o Dolores conheceu alguns grupos de teatro e começou a tecer relações significativas para o desenvolvimento do próprio grupo.

No *Panorama Levante Cultural Leste* pudemos conhecer melhor o trabalho do Engenho Teatral, grupo residente no Clube da Cidade, um parque municipal atrás da estação Carrão do metrô; da Cia Estável de Teatro, que na época ocupava o teatro municipal Flávio Império, na região do bairro de Cangaíba; e do Galpão Caité, grupo de teatro que ministrava oficinas culturais em seu espaço, um galpão na região do bairro de São Mateus. Também nos aproximamos do Pombas Urbanas, grupo que criou um polo de cultura no bairro Cidade Tiradentes, e do Buraco d'Oráculo, coletivo de pesquisadores de teatro de rua em São Miguel Paulista. Certamente havia outras trupes e artistas solitários, porém, infelizmente, não existem registros de quem eram. Os próprios integrantes dos coletivos não conseguem se recordar de grupos menores que participavam das discussões, tampouco dos artistas solos.

O *Panorama Levante Cultural Leste* enfraqueceu-se por inúmeros motivos, dentre eles, o surgimento de um sujeito chamado Moises Vilas Boas que penetrou na rede de grupos com a proposta de que as ideias e os rascunhos escritos fossem representados por uma ONG da qual ele era um dos integrantes. É sabido por parte dos membros do Dolores que a sigla da ONG era A.R.C.A., entretanto não se conhece seu significado e não foram encontrados registros a respeito. Fato é que, em parte do movimento, principalmente a dos artistas solo, havia interesse de que o projeto da criação do edital fosse mediado pela entidade. A outra parcela do movimento, que incluía o próprio Dolores, o Engenho Teatral e a Cia Estável, entre outros,

defendia a não participação da instituição no projeto. Estes últimos acreditavam que a participação de uma ONG poderia ser um retrocesso para o movimento que, entre outras metas, buscava sua autonomia.

Com o *Panorama Levante Cultural Leste* quase “rachado”, os encontros e a possibilidade de avançar nas discussões ficaram prejudicados. Nesse meio tempo, uma última ação foi preparada sem a intervenção da referida ONG: o movimento organizou, com bastante dificuldade, um encontro com o então secretário de cultura do município, Emanoel Araújo, na Casa de Cultura da Penha, no mesmo prédio em que fica o teatro municipal Martins Penna. Vale destacar que o secretário não compareceu, mas enviou um representante. Nessa ocasião, as discussões foram esvaziadas e sem perspectivas, e a ausência de Emanoel Araújo deixou patente que aquela era mais uma reunião do movimento que agora rachava completamente, já que aqueles que defendiam a participação da A.R.C.A decidiram-se por sair do *Panorama Levante Cultural Leste* e apoiar a entidade.

Mesmo que esse movimento não tenha vingado, a sua breve existência (menos de um ano) foi muito importante para o Dolores e para outros coletivos teatrais na zona leste, porque promoveu o encontro entre eles. Foi nessa época que Luciano Carvalho soube que a Cia Estável praticava treinos com técnicas circenses e se ofereceu para acompanhar esses treinos. Pouco tempo depois, Luciano foi convidado a acompanhar os ensaios da Cia e escrever críticas indicando suas fragilidades e potencialidades, realizando um registro externo que facultava ao grupo momentos de reflexão sobre suas práticas. Também nessa ocasião o Dolores foi convidado pela Cia Estável a apresentar o espetáculo *Casa de Dolores* no teatro municipal Flávio Império.

Além da Cia Estável, outras relações de parcerias foram estabelecidas e algumas foram verticalizadas, como no caso do Engenho Teatral. Foi por afinidades estéticas e políticas que os grupos começaram a se frequentar, a fim de conversar e trocar experiências.

O Engenho Teatral já contava com o apoio da Lei de Fomento há algum tempo e o diretor do grupo, Luiz Carlos Moreira, havia participado ativamente do movimento Arte Contra a Barbárie. O Dolores, então, foi convidado a participar de uma mostra promovida pelo Engenho Teatral como uma de suas

ações do Programa de Fomento, *Engenho mostra um pouco do que gosta 01*, na data de 10 de dezembro de 2004. Na ocasião foi apresentado o espetáculo *Casa De Dolores*.

Para o Dolores, participar de um evento como esse significava um amadurecimento, pois nos dava a chance de mostrar o trabalho pesquisado fora de nossa sede. Além disso, existia uma admiração para com o Engenho Teatral, o que tornava a apresentação algo especial.

Fotografia 11: Apresentação de *Casa de Dolores* no Engenho Teatral. Da esquerda para a direita: Luciano Carvalho, Érika Viana, Naiman, Kaká Saraiva, Nandão, Tatiana Matos e Tita Reis. Crédito da imagem: Xandi Gonça

Fotografia 12: Apresentação de *Casa de Dolores* no Engenho Teatral. Crédito da imagem: Xandi Gonça

Após a apresentação foi proposta uma conversa com o público; não houve a figura de um mediador e os próprios integrantes do Dolores respondiam a perguntas feitas pelos espectadores: De onde vocês são? Como construíram esse espetáculo? Quem são as pessoas que compõem o coletivo? Algo bem simples e não aprofundado. Não houve estudos de apreciação do espetáculo ou um pensamento sobre seu prolongamento, pois só posteriormente a proposta pedagógica do Dolores foi se fortificando. Naquele momento histórico, éramos um grupo de atores sem formação institucional que se apresentara fora de seu espaço, e isso era muita coisa.

Fotografia 13. Conversa com o público após a apresentação no Engenho Teatral. Crédito da imagem: Xandi Gonça

Fotografia 14. Conversa com o público após a apresentação no Engenho Teatral. Crédito da imagem: Xandi Gonça

Depois de nossa participação na mostra *Engenho mostra um pouco do que gosta 01*, os grupos Dolores e Engenho continuaram desenvolvendo os laços criados. Além de cafés informais entre integrantes dos coletivos, em muitas ocasiões o Dolores era convidado a participar de alguma ação de estudo no Engenho. Em julho de 2005, o então diretor Luis Carlos Moreira convidou os membros do Dolores a participar de um ciclo de estudos de três dias sobre teatro dramático e teatro épico. Para o grupo foi muito importante, porque nossa formação teórica e prática em teatro era precária. Foi o próprio Moreira quem conduziu as palestras e municiou os dois grupos com referências bibliográficas.

No ano seguinte, o Engenho teatral propôs uma nova ação, fora de seu projeto de Fomento, em uma iniciativa autônoma: uma mostra de grupos de teatro de São Paulo, em que alguns eram participantes do *Panorama Levante Cultural Leste* e outros não.

O cerne da ação cultural era facultar aos grupos trocas estéticas e políticas, ao longo dos meses de julho e agosto de 2006, sempre às segundas-feiras. De hábito, um grupo se apresentava no Engenho Teatral, se fosse possível, ou em sua própria sede. Foram convidados para a mostra doze grupos, entre eles As Graças, Fraternal Cia de Artes e Malas-artes, Grupo Sobrevento de Teatro, Cia do Feijão, Cia Estável, Cia São Jorge de Variedades, TUOV- Teatro Popular União e Olho Vivo, Folias D'Arte, Bartolomeu, Grupo XIX e o próprio Engenho Teatral.

Após a apresentação dos espetáculos, havia um debate que partia da encenação e pretendia discutir estética e modos de organização e produção dos grupos. A mostra foi divulgada ao público em geral, mas era condição básica que os grupos que a compunham assistissem a todas as apresentações, a fim de que os debates fossem se enriquecendo semana após semana, já que os grupos estavam conhecendo o trabalho uns dos outros. Abaixo temos um fragmento do texto do jornal do Engenho Teatral que serviu como veículo de divulgação para a mostra.

> O teatro Agita - Atenção, senhoras e senhores! Atenção, jovens! Atenção, manos e minas!
>
> São Paulo vive o que é, provavelmente, o maior fenômeno cultural do

> Brasil hoje. Algumas dezenas de grupos realizam uma criação teatral numa envergadura jamais vista pela história deste país, seja pela quantidade, seja pela qualidade das encenações. Essa experiência não se limita ao palco tradicional, ocupa os espaços mais inesperados da cidade, atinge espectadores até então marginalizados e atropela o discurso dominante para exigir uma política pública de cultura que não se limite a produzir eventos e gerenciar o mercado. E política de Estado, não maquiagens de governos de plantão!
>
> Teatro não é produto nem serviço! Sua função não é fazer turismo, criar empregos, gerar renda e muito menos lucro! O teatro que invadiu São Paulo serve a corações e mentes, teima em sonhar e dizer não à mesmice vazia do *marketing* e do pragmatismo cínico que tentam reduzi-lo a distração ou enquadrá-lo em conceitos falidos como "competência", "eficiência", "autossustentabilidade" e outras baboseiras ideológicas travestidas de razão. Essa mediocridade liquidou a política e a esperança e gerou uma cultura medrosa, administradora do beco sem saída em que se meteu o mercado, seus proprietários e seus valores econômicos e simbólicos que atolam o mundo na barbárie.
>
> Conscientes ou não, grupos de teatro ousam se organizar em uma forma que não é a empresarial. O mercado não tem como pagar e não quer pagar por uma criação que é, em tudo e por tudo, a negação do que está aí. Que viva esse teatro que traz vida, mas não se omite em expor nossas feridas! Olho no olho! Vivemos o fim de uma civilização!
>
> Atentos, espectadores! Não se assustem. O que vocês verão nesses palcos não é a carne de vaca de ontem "a" que nos acostumaram os velhos mercadores da cultura. Abram os olhos, o momento é esse, agora, aqui!
>
> Atentos, críticos e pesquisadores! Os velhos conceitos e critérios, preguiçosos juízos de valor, teses douradas e saberes amarelados não dão conta desses palcos.
>
> VENHAM! VENHAM TODOS!
>
> Uma mostra desse teatro cheio de vida será servida gratuitamente a vocês. Uma não. Duas!
>
> **ENGENHO MOSTRA UM POUCO DO QUE GOSTA II** traz 4 grupos, 4 espetáculos que serão apresentados aos sábados e domingos às 19:00 horas, entre os dias 15 de julho e 06 de agosto, no Engenho Teatral, junto à Estação Carrão do metrô.
>
> Mas não é só.
>
> **TEATRO EM MOVIMENTO: ENCONTRO DE GRUPOS** reúne mais de 12 grupos, 12 espetáculos, quase sempre às segundas feiras. Quatro deles se apresentarão no Engenho, três em outros pontos da zona leste e os demais em diversos locais da cidade. Esse encontro servirá ainda para os grupos discutirem seus espetáculos e sua organização na tentativa de formular uma nova proposta conjunta para a sociedade: o teatro pode existir e se relacionar com seu público sem a intermediação da mídia e a catraca da bilheteria? Divirtam-se pra valer que a brincadeira é séria. (MOREIRA, L. C. **Jornal do Engenho Teatral**, julho de 2006)

O jornal servia para propagar a programação do grupo e anunciar uma proposta estética de resistência, de incômodo, em que se revele que existe teatro organizado que não quer ser mero entretenimento. Além disso, o jornal era distribuído nas estações de metrô Belém, Tatuapé, Carrão, Penha, Vila Matilde, Patriarca, Arthur Alvim e Itaquera, geralmente entre seis e oito da manha, momento de grande circulação de usuários. Vale destacar que eu,

Maria Eunice, Fernando Couto e Cristiano, integrantes do Dolores, por muitas vezes trabalhamos para o Engenho Teatral na distribuição dos jornais.

Na época em que ocorreu a mostra *Teatro em Movimento: Encontro de Grupos,* o Dolores circulava e apresentava o espetáculo *Casa de Dolores* e dedicava inúmeras horas, durante a semana, para refletir a respeito de sua próxima produção artística. Havia dúvidas se continuaríamos com o *Casa de Dolores* ou se montaríamos um texto pronto; era uma momento incerto e completamente sem perspectiva, pois não havia suporte financeiro algum.

Foi então que Luis Carlos Moreira convidou o Dolores a ser um dos doze grupos a participar desse “encontro”. O Engenho Teatral acreditou que, mesmo sendo um grupo jovem, a presença do Dolores seria importante para que os demais fazedores de teatro da cidade conhecessem nosso trabalho, e que poderíamos enriquecer os debates, assim como nos enriquecer com as discussões.

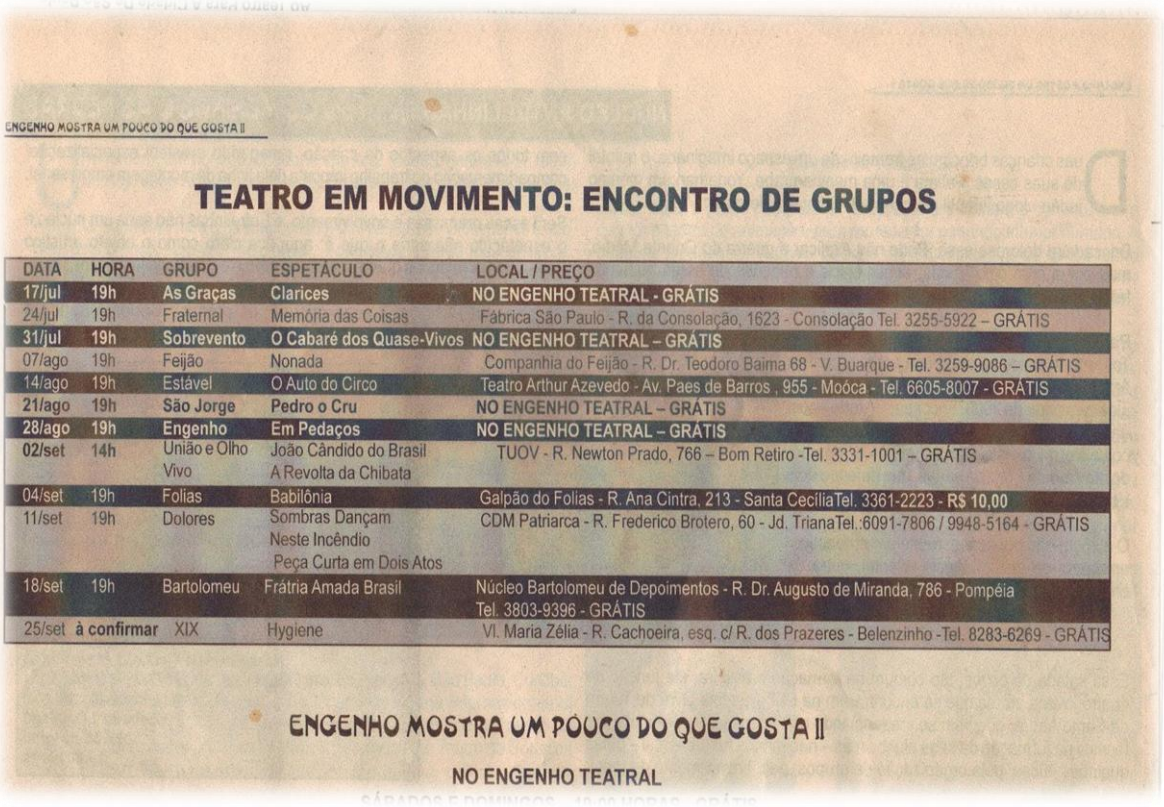
O convite foi uma surpresa, mas havia certo conforto, pois a mostra aconteceria apenas dentro de seis meses. Haveria tempo para aceitar o convite caso o grupo quisesse mostrar um novo trabalho, algo além do *Casa de Dolores.* Era um período em que estávamos escrevendo um projeto para a nona edição do Fomento, uma anterior àquela em que fomos contemplados pela primeira vez, e nesse projeto previa-se a montagem do espetáculo *Sombras Dançam Neste Incêndio - Peça Curta em Dois Atos*, texto escrito por Luciano Carvalho após a primeira experiência de crise entre os integrantes do grupo, que culminou na saída de vários deles. É bom lembrar que a encenação aconteceria caso fossemos contemplados pelo Fomento, pois, como disse anteriormente, era um momento incerto.

Na ocasião considerou-se que, já que estávamos escrevendo um projeto prevendo a montagem de um texto escrito por um integrante do grupo, e havia um convite para mostrar um novo trabalho cênico, a decisão certa era iniciar a construção dessa montagem.

Assim o grupo sairia da zona de incertezas e se apresentaria não apenas para seu público, mas para outros grupos teatrais na cidade. Então, aceitamos o convite, iniciamos o processo de levantamento da encenação de *Sombras Dançam Neste Incêndio - Peça Curta em Dois Atos* e, em seguida,

estreamos na mostra promovida pelo Engenho Teatral e continuamos em uma curta temporada de quatro apresentações ao longo de novembro de 2006, no espaço do CDM.

Acreditei que fosse importante relatar todo esse processo anterior à encenação, pois ele ajuda a contextualizar um momento importante de crescimento e desenvolvimento do próprio Dolores.



ENGENHO MOSTRA UM POUCO DO QUE GOSTA II

TEATRO EM MOVIMENTO: ENCONTRO DE GRUPOS

DATA	HORA	GRUPO	ESPETÁCULO	LOCAL / PREÇO
17/jul	19h	As Graças	Clarices	NO ENGENHO TEATRAL - GRÁTIS
24/jul	19h	Fraternal	Memória das Coisas	Fábrica São Paulo - R. da Consolação, 1623 - Consolação Tel. 3255-5922 – GRÁTIS
31/jul	19h	Sobrevento	O Cabaré dos Quase-Vivos	NO ENGENHO TEATRAL – GRÁTIS
07/ago	19h	Feijão	Nonada	Companhia do Feijão - R. Dr. Teodoro Baima 68 - V. Buarque - Tel. 3259-9086 – GRÁTIS
14/ago	19h	Estável	O Auto do Circo	Teatro Arthur Azevedo - Av. Paes de Barros , 955 - Moóca - Tel. 6605-8007 - GRÁTIS
21/ago	19h	São Jorge	Pedro o Cru	NO ENGENHO TEATRAL – GRÁTIS
28/ago	19h	Engenho	Em Pedaços	NO ENGENHO TEATRAL – GRÁTIS
02/set	14h	União e Olho Vivo	João Cândido do Brasil A Revolta da Chibata	TUOV - R. Newton Prado, 766 – Bom Retiro -Tel. 3331-1001 – GRÁTIS
04/set	19h	Folias	Babilônia	Galpão do Folias - R. Ana Cintra, 213 - Santa CecíliaTel. 3361-2223 - R$ 10,00
11/set	19h	Dolores	Sombras Dançam Neste Incêndio Peça Curta em Dois Atos	CDM Patriarca - R. Frederico Brotero, 60 - Jd. TrianaTel.:6091-7806 / 9948-5164 - GRÁTIS
18/set	19h	Bartolomeu	Frátria Amada Brasil	Núcleo Bartolomeu de Depoimentos - R. Dr. Augusto de Miranda, 786 - Pompéia Tel. 3803-9396 - GRÁTIS
25/set	à confirmar	XIX	Hygiene	Vl. Maria Zélia - R. Cachoeira, esq. c/ R. dos Prazeres - Belenzinho -Tel. 8283-6269 - GRÁTIS

ENGENHO MOSTRA UM POUCO DO QUE GOSTA II

NO ENGENHO TEATRAL

Figura 11: Jornal distribuído pelo grupo Engenho Teatral para divulgação da mostra

2.3 Dolores em crise: *Sombras Dançam Neste Incêndio – Peça Curta em Dois Atos.*

A princípio, o nome do texto era *Peça Curta em Dois Atos*, pois, quando Luciano Carvalho o escreveu, ele imaginava apenas dois atores em cena: ele

mesmo e Érika Viana, já que ambos eram remanescentes da formação original, após a crise do grupo. Essa crise aconteceu porque Érika, Luciano, Allan, Cíntia, Luciano Costa e Suzana experimentaram o chá alucinógeno de *ayahuasca*, uma bebida utilizada em algumas práticas de caráter xamânico. Dizem os apreciadores da bebida que, quando ingerido, o chá proporciona experiências profundas e significativas a respeito da vida e que, a partir dessas experiências, muitas reflexões acontecem e outro rumo de vida se propõe. Além disso, tomar o chá constantemente torna-se uma terapia, e é um ritual importante para diversas religiões que usam elementos xamânicos, assim como a hóstia para a religião católica.

Suzana, Luciano Costa e Cíntia ficaram extremamente tocados pela experiência com o chá e assumiram o discurso terapêutico e religioso dos xamãs. Luciano Carvalho, Allan e Érika gostaram da experiência, mas encararam como o consumo de qualquer outra droga recreativa, e perceberam que, após o momento de transe do chá, a vida individual e coletiva voltava ao normal, com suas injustiças e suas belezas, ou seja, nada no mundo se transforma com o transe e a experiência individual de alguém.

Depois deste evento e da retomada dos encontros do Dolores, algumas relações começaram a se fragilizar, pois os integrantes que ficaram tocados pela vivência da tal bebida passaram a justificar as mazelas sociais e os problemas cotidianos como falta de espiritualidade. Para eles, a filosofia da religião explicava o porquê das desgraças no mundo, e eles ponderavam que, se os indivíduos pudessem encontrar sua espiritualidade, seriam menos infelizes e suportariam mais os desafios cotidianos como desafios cármicos.

Naquele momento, o Dolores ainda não tinha uma postura política clara, não havia o acúmulo de leituras que há hoje e apenas alguns pensamentos em relação ao sistema capitalista e à consciência de classe já eram bem estruturados, e eram representados principalmente na voz de Luciano Carvalho; Érika e Allan apoiavam.

As reflexões de Luciano e Érika a respeito da questão eram permeadas pelo pensamento materialista e pareceu-lhes inadmissível justificar a vida das pessoas na sociedade a partir de vidas passadas ou do fato de serem ou não espiritualizadas, até porque existem muitas pessoas religiosas, frequentadoras

de templos, que mesmo assim vivem dificuldades financeiras e passam por problemas como todos os outros, e muitos desses problemas são de ordem social, não espiritual.

As discussões a respeito do tema aumentaram em demasia deixando a relação entre os integrantes do grupo muito estremecidas, até o momento em que veio a cisão. Decidiram deixar o grupo, Allan, Cíntia, Luciano Costa e Suzana, não apenas pelas diferenças ideológicas, mas também por conta de questões pessoais que não cabem neste relato.

Atualmente, Allan Benatti é ator do grupo de palhaços Jogando no Quintal. Suzana e Cíntia deixaram de atuar e vivem em função da religião, e Luciano Costa, depois de ter vivido junto de Suzana _então sua esposa_ dedicando-se ao xamanismo, rompeu com a filosofia e em sequência com o matrimônio. Aos poucos, foi se reaproximando do Dolores, e voltou a integrar o coletivo.

Esse movimento todo de envolvimento com o chá alucinógeno, as brigas e a saída dos integrantes motivaram Luciano Carvalho a transformar essa situação toda em dramaturgia e assim, inspirado em tudo o que houve com a primeira experiência de crise do Dolores, ele escreveu um texto para teatro chamado *Peça Curta em Dois Atos*. Durante toda essa agitação, novas pessoas se interessaram pelo Dolores e entraram para compô-lo. Com a entrada dos novos integrantes, as ações artísticas foram aprimoradas e as novas “caras” alteraram a “cara” que o Dolores possuía.

Com a entrada dos músicos Tita Reis, Danilo Monteiro, Naiman, Fernando Oliveira (Nandão) e Cacá Saraiva, e da cantora Tati Matos, formou-se no grupo um núcleo de música. Nesse núcleo, canções eram compartilhadas e vozes eram investigadas. Os demais membros do Dolores que não conheciam nenhum instrumento musical e que tivessem vontade de cantar poderiam frequentar o núcleo, que dava início a um processo de aprendizagem a partir da observação, da oralidade e de aulas dos mais experientes para os menos experientes. Foi a partir desse núcleo que Danilo Monteiro passou a ser o preparador vocal do grupo. O núcleo se reunia uma vez por semana durante cerca de quatro horas.

Com a presença de Luciano Carvalho, Maria Eunice (Nica), Quinho

Gonça, Renata Eleutério e Danilo Monteiro, pessoas apaixonadas por poesia, constituiu-se o núcleo de poesia e literatura, que promovia encontros para escrever textos poéticos ou mostrar poemas já escritos. Os encontros desse núcleo também aconteciam uma vez por semana, durante quatro horas, sempre acompanhados de café fresquinho.

E, juntando os membros dos dois núcleos, além de Cristiano Carvalho, Érika Vianna e eu, compúnhamos o núcleo de investigação teatral em que, a cada semana, alguém que possuísse maior experiência com a linguagem teatral ficava responsável pela proposição de uma atividade. Não se tratava de um curso ou oficina, logo não havia um cuidado metodológico e qualquer um poderia compartilhar com os demais uma vivência de teatro, um jogo que conheceu ou inventou. Geralmente a proposição vinha de Luciano Carvalho,o mais experiente do grupo. Outras vezes era a Érika quem propunha, já que ela havia recentemente completado uma formação *lato sensu* em artes cênicas, na Universidade São Judas Tadeu e compartilhava um pouco do que aprendera na especialização. O tempo de duração e a frequência eram iguais aos dos demais núcleos.

O grupo se encontrava quatro períodos por semana, sendo que um deles era dedicado ao que chamávamos de reunião de encaminhamento, um momento em que todos os participantes do Dolores se reuniam para pensar sua organização de tarefas, seu modo de produção, para encaminhar trabalhos, planejar encontros, articular projetos, debater temas, cuidar da formação teórica, brigar, fazer as pazes e tantas outras coisas!

2.4. Antes da semeadura

No final de 2005, quando as primeiras chuvas de verão começaram, o telhado do galpão do CDM estava com muitos buracos. Se o céu acinzentava no fim de tarde, o coletivo teatral já sabia que o encontro ou ensaio seria prejudicado, pois a parte de dentro da sede ficaria inundada. Por conta disso, no terceiro final de semana do mês de novembro daquele ano, combinou-se um mutirão de limpeza do terreno, durante o qual aproveitamos para remendar o velho telhado.

Um vizinho, cujo nome nenhum componente do grupo recorda, se propôs a arrumar o telhado com garrafas *pet* abertas e cola quente; ele garantiu que funcionaria devido à resistência do plástico das garrafas. Quando estava no meio do conserto, o telhado não aguentou seu peso e quebrou. O homem teve sorte, caiu em cima de uma mesa de madeira e, graças à mesa, a distância entre o teto e chão foi reduzida. Ele se machucou um pouco, nada grave, contudo, agora tínhamos não apenas alguns buracos no telhado, mas efetivamente não possuíamos telhado algum.

Os integrantes do Dolores ficaram extremamente desolados, um profundo abatimento se deu por conta do ocorrido, e por ser quase dezembro, data próxima ao encerramento das atividades do grupo, deixamos para pensar na questão do teto no ano seguinte. Quando o grupo retomou os trabalhos, em meados de fevereiro, optamos por fazer os encontros na casa dos irmãos Luciano e Cristiano, que era próxima e servia como uma sede de apoio.

Logo no primeiro encontro veio a boa notícia: o Engenho Teatral nos oferecia seu espaço por duas noites por semana, e assim o Dolores pôde realizar os encontros práticos enquanto não acontecia o conserto do telhado. A oportunidade foi importante para o grupo, as pessoas estavam cansadas de tanto “perrengue”, não havia dinheiro algum para arrumar o teto. A maioria dos integrantes trabalhava em outros lugares o dia inteiro, tinha dificuldades de locomoção pela cidade e, por conta da falta provisória da sede, a estima do grupo estava em baixa.

Foi então que tivemos a ideia de rifar um ovo de páscoa gigante para conseguir verba para restaurar o telhado; um não, foram dois ovos. O grupo tinha treze integrantes, então nos organizamos, fizemos as rifas, dividimos entre nós e saímos para as vendas.

Aos amigos, aos vizinhos, aos colegas, aos familiares, às pessoas na rua, vendíamos para todo mundo. Vestíamos de garra a vergonha e explicávamos para nossos ”fregueses” porque era tão importante que comprassem a rifa: estariam ajudando um grupo de teatro a continuar a (re)existir.

Com parte do que foi arrecadado com a venda das rifas, comprou-se o chocolate. A mãe de Quinho Gonça, a senhora Sandra Gonçalves, preparou o

prêmio: dois ovos, com dois quilos cada. Cada número da rifa custava cinco reais e a proposta era bem tentadora. No fim, conseguimos levantar mil e quatrocentos reais; não foi um valor elevado, mas foi difícil de conseguir. Finalmente compramos novas telhas e em processo de mutirão refizemos o telhado. As rifas foram sorteadas um domingo antes da Páscoa, no fechamento de um evento da Trama do Morro Vermelho que contou com show da banda Os Boca Aberta, na época composta por Tati Matos, Tita Reis, Nandão (todos integrantes do Dolores) e Juninho Batucada.

A ganhadora da rifa foi Gisele, esposa do músico Cacá Saraiva; no grupo todos brincaram com esse fato, que fazia parecer que a rifa havia sido "combinada". Foi um dia de comer churrasco e tomar cerveja, tínhamos um novo telhado e mais uma conquista em nossas ações em mutirão.

2.5 Um terreno de plantio pedagógico

A dramaturgia de *Sombras Dançam Neste Incêndio - Peça Curta em Dois Atos* trazia questões referentes às lutas de movimentos pró-moradia, à religião e à ascensão social como envergadura estruturante, além dos demais conflitos que aconteciam para dialogar com esses temas.

A fábula narra a história de Isabel e Antônio, que são oriundos de classes sociais diferentes. Ela, uma das líderes de movimentos de moradia em São Paulo; ele, um estudante de arquitetura de classe média alta, seguidor de uma religião xamânica. Abaixo, observaremos o texto da sinopse da encenação, que revela de maneira mais detalhada o universo dramatúrgico da peça.

> Em *Sombras Dançam Neste Incêndio* discute-se por um lado a finalidade social das propriedades públicas e privadas, e por outro lado o conflito entre a coletividade dos movimentos sociais e as buscas espirituais individuais versus o apelo da vida em família enquanto célula consumista a serviço da máquina neoliberal.
>
> A montagem ocorre em espaços teatrais não convencionais, acrescentando a eles uma dimensão artística e dialogando com sua utilização corrente.
>
> A narrativa dramática é interrompida por saltos líricos e contundentes elementos de estranhamento, expondo o formato dramático a um choque com o formato épico. O embate não é apenas formal, também se traduz nos conteúdos apresentados: tomar parte na luta de classes engrossando os movimentos sociais ou aderir ao estabelecido modelo de individualismo-família-consumo.

> Durante uma tentativa de ocupação do Palácio dos Bandeirantes por um movimento de trabalhadores sem teto, uma das líderes, Isabel, conhece Antônio, um "bem nascido" estudante de arquitetura. Os dois têm uma aproximação afetiva e política, e Antônio passa a integrar o movimento, na condição de "burguês interessado", com capacidade técnica de auxiliar os mutirões de construção de moradias.
>
> O relacionamento do casal se aprofunda durante a atuação conjunta no "movimento". E Antônio, atraído por Isabel e por sua garra e força na luta social, tenta atraí-la com seu lado "elevado", sua espiritualidade e sua intenção de formar uma família.
>
> Assim se encerra o primeiro ato. No segundo ato (toma-se por ato a divisão antiquada e dramática) deste experimento, percebe-se que já passou algum tempo. Não há menção alguma, agora, à participação no "movimento", nas buscas religiosa ou artísticas. A constituição de uma família pequeno-burguesa, célula do consumo do capitalismo, com suas demandas imediatas que estão plenamente de acordo com o sistema, varrem de suas vidas o engajamento na luta socia, e até mesmo as buscas espirituais individuais por meio da arte e da religião.
>
> Seus desejos e obrigações estão superdimensionados. A individualidade apregoada pelos ideais de consumo transforma as personagens em bonecos gigantes, ninguém e todo mundo ao mesmo tempo. Representam os autômatos da sociedade espetacular pós-moderna. Carregam sobre seus ombros o ônus da moral cristã mais os valores fetichistas da mercadoria[23].

Para começar o processo de plantio de *Sombras Dançam Neste Incêndio,* após o convite de Luis Carlos Moreira, do Engenho Teatral*,* o grupo decidiu fazer várias leituras do texto de Luciano Carvalho. Lia-se em roda, individualmente, em duplas, faziam-se perguntas ao Luciano, discutiam-se as relações que ali se apresentavam e, a partir dessas leituras e conversas, elencava-se o que seria necessário, materialmente, para levantar o experimento, pois não possuíamos nenhuma verba para isso, apenas a vontade de fazê-lo.

Na concepção de Luciano a encenação deveria acontecer em um teatro de arena, circundado por árvore. Esse teatro de arquitetura viva, já o dissemos, existe ao fundo do terreno do CDM: seria um cenário natural, que dialogaria com o espetáculo. Luciano então sugeriu ao grupo a utilização de um carrinho, uma espécie de caixa vazada que serviria para armazenar os objetos de cena, a caixa de som e os refletores de iluminação.

O carrinho foi construído com a divisão de tarefas do grupo, visitavamos alguns ferros-velhos e com sucata ele foi se levantando. A busca pelos materiais foi coletiva, mas é importante salientar que, se não fosse pelo

[23] Sinopse da dramaturgia de *Sombras Dançam neste Incêndio- Peça Curta em Dois Atos* apresentada na décima edição da Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. Secretaria de Cultura de São Paulo. Projeto *Teatro Mutirão: Pólen,Polis e Política*.

integrante Quinho Gonça, não teríamos conseguido. Quinho é o trabalhador-artista mais curioso que temos no grupo, ele investiga, usa ferramentas, mexe com eletricidade, enfim, é uma figura importante para as produções do Dolores, dotada de uma inteligência prática capaz de iluminar possibilidades que antes pareciam um grande breu para o restante do grupo. A execução do carrinho foi uma dentre as tantas coisas que Quinho se propôs a realizar.

O carrinho cênico era baixo, de formato retangular, lembrando um cubo aberto, com quatro pneus de borracha. Havia pilares de metal e sucata, e o teto de madeira servia também como plataforma para os atores. Por fim, havia um volante de mão feito também de ferro.

O carrinho foi uma conquista importante, pois o grupo “bateu a cabeça” para construí-lo; há também neste caso um caráter pedagógico forte, já que ninguém tinha uma formação específica para aquilo e o projeto teve que ser levantado a partir de tentativa e erro, até que tomasse uma forma possível para a encenação.

Fotografia 15: Foto do carrinho cênico da esquerda para a direita os atores Tita Reis, Quinho Gonça. Ao Fundo Didi e a frente Cristiano Carvalho

2.5.1 As equipes de experimentação artística

Para organizar um estudo prático sobre o entendimento de cada integrante a respeito do texto de Luciano e elabora-lo simbolicamente, o grupo se dividiu em equipes de experimentação artística, as quais foram selecionadas por sorteio, cada uma com três pessoas, em média. A proposta era que as equipes preparassem uma “atmosfera” para o texto e que todos registrassem a experiência

A atmosfera a ser criada era bastante variada, poderia ser um jogo de improvisação, uma pintura, instalação ou qualquer situação que trouxesse para os artistas a possibilidade de organizar as ideias de maneira teatral.

Silvana Garcia (2004) aponta que muitos grupos de teatro na década de 1970 optavam por se organizar a partir de comissões e, embora fosse outro o nome utilizado pelo Dolores, ainda assim podemos perceber sensíveis aproximações:

> As comissões são montadas em função das necessidades práticas de desenvolvimento do trabalho e as decisões são submetidas ao consenso do grupo, (...) em assembleia geral. Os títulos variam um pouco de grupo para grupo, mas a divisão básica é semelhante entre os que adotam esse sistema: comissão de coordenação, de dramaturgia, de promoção e vendas, de administração, de coordenação de espetáculo, de cenário e figurinos, de música etc. (GARCIA, 2004, p.148)

Segundo Garcia, os subgrupos dentro do coletivo teatral ficariam responsáveis pela criação e encaminhamento de propostas para o levantamento das montagens. Uma das equipes, composta por mim, Tati Matos (Tatiana) e Tita Reis (Amilton Rogério), foi chamada de Núcleo de Experimentação de Linguagens Artísticas (NELAS); os outros subgrupos optaram por não ter apelidos.

Os primeiros encontros foram no Engenho Teatral, devido ao fato do telhado de nossa sede estar quebrado. A proposição inicial foi feita pela equipe NELAS e, já que nós havíamos aberto o processo, também decidimos preparar um acolhimento para o grupo, que estava fragilizado. Pensamos que o ideal seria um começo sensível e divertido.

Fizemos da seguinte maneira: esperamos que todos chegassem para

que a equipe NELAS se retirasse. Quando a equipe retornou, trazíamos pelas mãos um violão empunhado por Tita Reis, muitas rosas seguradas pela Tati Matos e um poema que era segurado por mim. Tita, então, começou a tocar uma canção popular, bastante conhecida na voz de Elba Ramalho, *De volta pro aconchego*. Tati cantava para o grupo enquanto ia ao encontro de cada pessoa entregar a rosa e dar um abraço. Todos ficaram muito sensibilizados e começaram a cantar junto com Tati: “Estou de volta pro meu aconchego/ Trazendo na mala bastante saudade”. Quando acabou a canção, eu li um poema, autoral, dedicado ao coletivo, que versava sobre a necessidade de estarmos juntos para trabalhar, para construir coisas e sobre como, de alguma maneira, aquele encontro não era apenas o retorno, mas um novo começo.

A segunda etapa deste primeiro encontro começou quando se diminuíram as luzes do espaço, colocaram-se duas caixas de som e foi proposto que todos dançassem *hits* dos anos 1980. A preguiça e o cansaço eram proibidos, e a regra era dançar sem parar por uma hora inteira. A intenção da equipe NELAS era oferecer colo ao grupo, que estava machucado, proporcionar um início de construção de processo artístico significativo e divertido. Trabalhamos juntos, e era uma característica especial do Dolores, nessa época, que as pessoas se estimassem muito. As contradições e divergências advindas dos trabalhos cotidianos sempre existem, ferem, e às vezes são muito intensas, a ponto de gerar desgastes; assim, essa primeira proposta acabou servindo também para reaproximar os integrantes que estavam afastados ou chateados uns com os outros, devido a tanta convivência e labuta.

Outra experimentação artística para a construção do discurso cênico partiu de uma proposição da equipe composta por Quinho Gonça, Fernando Couto e Renata Eleutério. Os artistas prepararam uma instalação com recortes de jornais mostrando fotos de moradores em situação de despejo, manchetes publicitárias de condomínios luxuosos, fotografias do livro *Êxodos,* de Sebastião Salgado; enfim, imagens que mostravam o contraste entre a miséria e o luxo em várias situações.

As paredes e o chão do espaço do Engenho Teatral ficaram repletos de folhas de jornal e revistas; havia potes de tinta *guache* em vários cantos da

sala, sugerindo a possibilidade de sua utilização. Ao fundo, bem alto, ouvia-se a música *Cálice* de Chico Buarque de Hollanda.

Enquanto os indivíduos circulavam pela instalação, observando a discrepância das imagens que explicitavam a luta de classes, os atores Quinho, Fernando e Renata apresentavam imagens corporais reveladoras da opressão, e todos traziam uma fita adesiva na boca em forma de X, deixando claro que não tinham voz.

Era muito forte a sensação de caminhar sobre aquela instalação, que criava a impressão de um cemitério de esperanças, causava vertigem e trazia para os corpos dos espectadores uma paralisia. O sentir estava envolto em impotência, não havia como agir. A música perturbava, falava por todos, mas não representava todos. Neste caso, apenas a classe oprimida era representada.

Depois de um tempo observando as imagens, as fotos, circulando e lendo as notícias, os integrantes do grupo, que naquele momento eram espectadores, pouco a pouco foram pegando as tintas, os pincéis e começaram a pintar, rabiscar os recortes de jornal, fazer um X bem grande nos condomínios de luxo, rasgar uma imagem ou outra e tirar da boca dos atores a fita adesiva. Quando isso aconteceu, de maneira improvisada e sem que os propositores esperassem, as imagens de opressão desenhada com os corpos dos atores foram desfeitas. Um percebia o que o outro estava fazendo, tanto espectador como ator, e desenrolou-se um jogo, como um efeito dominó: assim que se tirava a fita adesiva da boca do ator, a imagem se desfazia.

Então, quando todos estavam se olhando, Tita Reis tirou a música de Chico Buarque e puxou uma improvisação com palavras de ordem: ”Che, Zumbi, Antonio Conselheiro/ Na luta por justiça somos todos companheiros”. Imediatamente formou-se um coro, de maneira improvisada, simulando uma manifestação. Tita gritava “Quem não luta” e o coro respondia “Está morto”, várias e várias vezes.

Quando a improvisação parecia um pouco estendida ou desgastada, a pessoa que conduzia o coro saía e chamava outra, formando um jogo entre coro e corifeu, como se a massa de atores fosse um suporte ao corifeu, situação que a dramaturgia de Luciano propunha na figura da personagem

Isabel.

Em avaliação após o término da atividade, o grupo percebeu a importância de haver passado pelo exercício. Na ocasião, discutimos que o tempo de observação por parte dos espectadores ficara muito estendido e disso concluímos que o impacto sobre os integrantes do grupo foi se perdendo devido à demora em que o exercício se transformasse em improvisação. Tita foi elogiado por sua iniciativa de dar início à improvisação. Luciano sugeriu que várias imagens corporais ali surgidas poderiam ser utilizadas na encenação, assim como as palavras de ordem da manifestação. Muitos integrantes do Dolores já conheciam palavras de ordem dessa natureza, pela afinidade e parceria que o coletivo tem com movimentos sociais, tais como o MST.

A terceira equipe de experimentação era a de Luciano Carvalho, Cristiano e Nica Maria. Eles criaram uma atmosfera intimista, com pouca iluminação, algumas velas acesas e refletores de chão (*set lights*) com gelatinas vermelhas.

A iluminação mostrava objetos nos quais deveríamos reparar cuidadosamente: enxadas, ancinhos, um carrinho de mão, um chocalho, um megafone, baldes, latas de tinta vazias, um cobertor, uma panelinha, algumas pedras. A indicação da equipe propositora foi para que todos utilizassem os objetos, de acordo com sua própria escolha.

Os integrantes do Dolores circulavam morosamente pelo espaço, observavam, seguravam objetos nas mãos, largavam, olhavam outros, sem nenhum tipo de som ou música. Iniciou-se uma improvisação que não apontava para lugar nenhum; as pessoas não entendiam bem o que estavam fazendo, tentavam construir histórias lineares, mas acabavam por desistir do jogo, já que este não estava claro, tampouco as instruções a respeito da situação proposta pela equipe.

Depois de muito explorar sem encontrar uma solução de ordem prática para aqueles objetos, o grupo descobriu coletivamente um jogo simples: em coro, utilizávamos a enxada, os baldes e o carrinho de mão, cada ator executando os mesmos movimentos de quem estava à sua frente, como em um jogo de cabo de guerra, contudo aqui não havia o cabo, apenas a referencia de movimentação. Os atores encontravam, em sua investigação

improvisada, possibilidades de usufruírem juntos dos objetos selecionados, com ritmos, velocidades, pesos e volumes diferenciados. A partir desse momento apareceram imagens muito líricas; a proposta de iluminação deu um toque poético que fez toda a diferença para a experimentação.

Durante a proposição, os atores Cristiano e Nica engajaram-se também na atividade, enquanto Luciano Carvalho ficava de fora, assumindo a função de oferecer um retorno aos atores a respeito da improvisação. Sua análise, com a qual todos concordaram, foi de que os atores estavam muito ensimesmados, muitas vezes não se abriam para a experiência e pareciam desconfortáveis, contudo, foi ponderado que a proposta, embora cuidadosa, não fora clara; era um vale- tudo e, muitas vezes, esse vale-tudo se tornava um problema.

Os atores em geral, e o próprio Luciano, elegeram as imagens poéticas que surgiram ao final da improvisação como o ponto alto da experiência, e julgaram que essas imagens poderiam alimentar muito a encenação que ainda estava por nascer, mas que já começava a existir ali, naquelas imagens em coro, improvisadas de maneira muito simples. Era um apontamento para a construção de uma cena que estava na dramaturgia, um trabalho de mutirão.

No final da improvisação, os atores e Luciano notaram a presença de Cacá Saraiva, então integrante do Dolores. Ele chegou, sentou-se na arquibancada e ficou em silêncio até a hora da avaliação em roda, quando contribuiu com sua visão do pouco que havia assistido. Esse momento foi um dos últimos em que contamos com a participação de Cacá, pois há certo tempo ele vinha reclamando da postura do grupo, em especial de Luciano. Ele comentava, em encontros particulares com outros integrantes, que Luciano manipulava as pessoas, “mandava e desmandava” e que a palavra final era sempre dele. Ao mesmo tempo, o grupo percebia uma postura bastante contraditória de Cacá, já que este tinha necessidade de ser encaminhado por Luciano dentro das atividades do grupo.

Às vezes, Cacá se sentia excluído, tinha uma sensação de rejeição e depositava essa emoção em Luciano, cobrando dele uma postura de patrão, mas Luciano não estava disposto a assumir tal postura. Os demais integrantes do Dolores também notavam que Cacá exigia que Luciano se colocasse em uma posição hierarquicamente superior. Adoração e ódio caminhavam juntos

na relação estabelecida entre os dois.

Esse episódio será usado aqui como mote para discutir um pouco a figura de Luciano Carvalho dentro do Dolores.

É bem verdade que, de todas as pessoas que compõem o Dolores, Luciano, talvez por ser o integrante mais antigo e também por sua personalidade de traços fortes, era o principal representante do grupo em atividades externas. De uma maneira ou de outra, ele sempre exerceu liderança, mesmo que nas entrelinhas, em relação ao coletivo. Os próprios membros do grupo permitiam que isso acontecesse, acomodando-se à espera das iniciativas de Luciano. É bastante difícil opor-se a ele dentro do grupo. A pergunta que fica é: Por que será que a figura de Luciano foi a justificativa para a crise de Cacá? Será que Cacá já não antecipava uma contradição no Dolores, uma fissura aberta em relação à figura de Luciano? Até que ponto a crise de Cacá não era a mesma que vários outros integrantes do grupo sentiam silenciosamente?

Luciano é uma presença muito importante dentro do Dolores: foi o fundador do grupo, é ativo, inteligente, faz leituras e conexões acerca do mundo, é comunicativo, argumentador habilidoso, luta pelo grupo, sempre que possível articula o dialogo entre as pessoas, é carinhoso com os companheiros de trabalho, possui larga experiência com a escrita de projetos e, finalmente, era, na época, o integrante do grupo que tinha maior intimidade com a linguagem teatral. Essas características fazem com que os integrantes do Dolores admirem-no muito; entretanto, essas mesmas características às vezes acabam por exceder e tornam Luciano um “tanto persuasivo demais” para com os outros membros, atropelando decisões que seriam coletivas.

Essa parte da narrativa pode parecer muito passional ao leitor, contudo acredito ser de profunda importância revelar esses “bastidores” que problematizam as relações estabelecidas entre os integrantes do grupo. Até por que o Dolores não seria tão especial como é se não tivesse suas contradições, incoerências e falhas

A sequência de experimentações artísticas continuou com a equipe NELAS. Queríamos trabalhar o signo do amor no texto de *Sombras Dançam Neste Incêndio,* já que é o amor entre as personagens de Isabel e Antônio que

faz com que ambos sintam felicidade e, ao mesmo tempo, que os afasta do movimento social em que se conheceram.

No dia do encontro, que aconteceu no espaço do CDM, já com o telhado novo, a equipe NELAS decorou o galpão com imagens do signo amor em suas diferentes formas, principalmente segundo o formato burguês: havia corações, velas perfumadas, quadros de casais felizes nas paredes, incensos, frutas, pães, vinhos, esteiras e música francesa.

Os espectadores foram vendados e levados para o interior do galpão pelos integrantes da equipe. Eles eram convidados a provar os alimentos e descobrir quais eram usando apenas o paladar. Na orientação da equipe, todos deveriam sentir aqueles sabores como se fosse a primeira vez que os provavam. A atmosfera criada não pretendia que a situação se desdobrasse em alguma improvisação; era uma proposta assumidamente sensitiva.

Em seguida, os espectadores eram convidados a tocar uns nos outros e nos objetos. A orientação era para que eles sentissem os colegas e os objetos com o corpo inteiro, a fim de despertar o tato. Além disso, pediu-se aos espectadores que também resgatassem os cheiros dos incensos e das velas e, quando ouvissem as músicas, que atentassem a elas, buscando descobrir quais instrumentos musicais compunham aqueles arranjos.

No momento de avaliação, todos do grupo estavam contentes com a proposta e felizes por terem participado; comentou-se que tudo estava cuidadosamente preparado para que o coletivo fosse muito bem tratado. Houve ainda outros elogios, embora o vinho ingerido possa ter roubado um pouco das críticas acerca da experimentação. Na verdade, não acreditamos que a proposição tenha contribuído de fato para o entendimento do signo amor e de suas relações com a dramaturgia; foi uma boa atividade, mas não se configurou em uma experiência significativa para a elaboração cênica.

Narramos essas passagens para deixar claro que, num processo de construção de uma encenação, a pesquisa não possui uma receita. Entre os elementos que aparecem, alguns entram nas cenas, outros não. Nesse caminhar teatral, quando avaliamos e contamos aquilo que “não ficou”, elaboramos também uma proposta de construção de conhecimento.

As proposições das equipes não foram realizadas em dias consecutivos:

tratava-se de um período. Aqui, estamos levantando apenas as atividades mais expressivas referentes à construção de *Sombras Dançam Neste Incêndio*. Além desses encontros, o grupo ainda “dava conta” de outras atividades, tais como as ações culturais, a gestão do CDM e ainda a condução dos núcleos de poesia, literatura, música e teatro.

Contagiados pela proposta sensitiva da equipe NELAS, a equipe de Luciano, Cristiano e Nica preparou um jogo em forma de ritual. Em um domingo à noite, o grupo se encontrou na sala da sede. Lá, a luz era bem baixa, quase escura, havia objetos indígenas como chocalhos, pulseiras e um bastão de chuva, plantas e ervas espalhadas pelo chão. Foi pedido aos espectadores (os demais integrantes do grupo) que usassem roupas leves.

Luciano havia cozinhado um bolo com alguma substancia alucinógena dentro, pois assim, essa substancia traria uma alteração para o corpo e proporcionaria uma maior entrega na proposição.

Iniciamos o exercício de maneira livre, os objetos foram investigados, o bolo foi consumido, havia um som de floresta, sons de pássaros e de água. A orientação da equipe era a de que ficássemos disponíveis para a alteração química da droga e jogássemos uns com os outros como em um ritual xamânico. É em um ritual desses que a personagem de Isabel se converte a uma religião xamânica, o que fará com que ela decida se casar com Antonio, já convertido, e acabe por abandonar o movimento de moradia, abraçando as convenções da pequena família burguesa.

Então, começamos a simular histórias, forjamos sensações, gritos, fizemos reverência aos objetos e aos outros atores; improvisamos um ritual de acordo com o que havia no espaço. Dessa equipe, novamente Nica e Cristiano participaram do jogo e Luciano ficou de fora. Apesar de todos terem comido o bolo com alguma subtancia psicotrópica, as cenas que apareceram, assim como cada movimentação, estava no plano do racional.

No momento da avaliação, surgiu a dúvida de que houvesse mesmo algo no bolo, pois todos se encontravam plenamente lúcidos. Luciano afirmou que havia, e bastante, e disse não saber por que o bolo não tinha surtido efeito algum. Apesar disso, surgiram danças e movimentos interessantes para serem utilizados quando se levasse o ritual para a cena, e o processo mostrou-se

importante para a construção do ritual cênico de *Sombras Dançam Neste Incêndio*. Mais adiante, ao analisarmos a encenação, perceberemos as contribuições alcançadas a partir da proposta desta equipe de criação.

2.6 Cantar e batucar a sombra de muitas sombras ainda sem incêndios

Concomitantemente às experimentações artísticas, nos encontros do núcleo de música, Danilo Monteiro se juntava ao grupo para fazer a preparação vocal. Nesta época, ele estava distante do coletivo teatral devido ao recente nascimento de sua filha. Músico, compositor e cantor, Danilo era o autor de duas canções que estariam na encenação.

O trabalho que Danilo propôs era chamado por ele de “sombras da voz”. Essas sombras eram pensadas a partir da respiração, afinação, ritmo, postura, interpretação e pronúncia. Elas eram na verdade uma metáfora usando o nome da encenação que estava em seu percurso; as sombras não eram rígidas, mas deveriam ser adotadas em relação à intenção do corpo criador.

A oficina pedagógica de preparação vocal e canto explorava temas como as discussões sobre a voz, os poemas que seriam falados na encenação, a memória musical dos atores, os estudos de diferentes estilos interpretativos e a afinação do grupo.

Outro ponto bastante significativo das aulas com Danilo era a busca pela compreensão da função das canções na cena. O Dolores descobriu o que significava oferecer lirismo e sustentação poética dentro da cena, pois a estrutura proposta pela dramaturgia, apesar de ser de ordem dramática, sofreria quebras épicas e líricas. Para isso, ficávamos horas discutindo sobre o significado de cada inserção musical na encenação. Surgiam indagações a respeito da correspondência entre o uso da voz e esta função nas inserções.

Para cada canção, fazíamos perguntas: Quem é a personagem que canta ou que fala o texto? Qual o espírito do coro, neste momento? Qual o efeito esperado? Ele foi cumprido?

Esta oficina aconteceu de maneira parecida quando o grupo ganhou a décima edição da Lei de Fomento ao Teatro, para oferecer aprofundamento à

encenação já pronta. Da segunda vez, ela foi ainda mais substanciosa: os atores estavam mais dedicados e havia uma presença maior de Danilo em outros encontros práticos.

A oficina servia não apenas para que o grupo conhecesse técnicas vocais: ela possuía um caráter sensível. Quando participávamos das aulas de voz, cantávamos remotas canções, visitávamos antigas experiências do grupo, saborosas histórias invadiam os pensamentos e nos levavam a um alto grau de sensibilidade. Ali, podíamos cantar as músicas e senti-las na pele, nos sorrisos rasgados de velhos refrãos valiosos.

2.7 Percussão que percutiu em tempo curto

No primeiro semestre de 2006, conseguimos encontrar um tempo para realizar um breve curso de percussão com Danúbio Gomes. Residente na cidade de Natal (RN), uma vez a cada quinze dias ele viajava a São Paulo para trabalhar como músico-educador da ONG Eremim, no município de Osasco, grande São Paulo.

Na cidade de Natal, Danúbio coordena um projeto, dentro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, que é referência na cidade: o Projeto Pau e Lata. Nele, um grupo de jovens percursionistas desenvolve uma pesquisa pedagógica que prevê a criação de músicas com o corpo e principalmente com sucata: são utilizadas bolinhas, latas, pedaços de metal, apitos, pedras, copos de plástico etc.

Diante de um convite de Luciano, Danúbio aceitou ministrar uma oficina de percussão para o Dolores. A oficina realizou-se em cinco encontros na sede do grupo, com duração de três horas, em média, e para isso utilizamos objetos de fácil acesso.

Os primeiros objetos foram os copos plásticos. A partir de diferentes batidas o grupo foi criando uma sequência sonora que iria se multiplicando e se tornando mais complexa: virar os copos, bater os copos, puxar os copos, arrastar os copos e passar os copos para os colegas. Este jogo, que já se transformava em música, trabalhava nossa coordenação motora, atenção, precisão e ainda sensibilizava o ouvir e o olhar para uma nova significação do

objeto. Produzíamos música e nos divertíamos muito também.

Depois partimos para os tambores: o grupo aprendeu que, em matéria de percussão, tambor pode ser qualquer objeto que faça o som ecoar alto e abafado. Utilizamos grandes baldes de água e óleo, e pedaços de pau que se tornaram baquetas. Da mesma maneira que com os copos, criamos uma sequência sonora, mas desta vez batendo os pés no chão. Esse exercício proporcionou à investigação uma complexidade maior na produção de sons para a encenação.

Mesmo tendo sido curta, essa oficina foi de grande importância para que os atores ficassem mais sensíveis e atentos aos sons produzidos nas improvisações e leituras de texto. Traçando paralelos com as aulas de preparação vocal e canto; unindo coros, vozes, sons, batuques e canções, já era possível rabiscar um caminho para o que se configuraria, mais a frente, como proposta estética para *Sombras Dançam Neste Incêndio – Peça Curta em Dois Atos.*

Ao fim dessa oficina, a atriz Érika Viana, uma das fundadoras do grupo, anunciou sua saída do Dolores. Suas justificativas eram muito razoáveis: moradora da Freguesia do Ó (zona norte de São Paulo), desempregada há muito tempo e cursando graduação em pedagogia, ela não tinha energia nem dinheiro para se deslocar tantas vezes por semana para a Cidade Patriarca. Érika era uma atriz amadora, no melhor sentido do termo: aquela que ama seu ofício, mas como diz o ditado, “quando a necessidade bate na porta, o amor pula a janela”. Ela estava desestimulada, eram muitos anos investindo no grupo sem nenhuma remuneração. O coletivo inteiro ficou muito triste, mas infelizmente não havia o que fazer: não contávamos com nenhum incentivo financeiro e o caixa de reserva do grupo, feito com o cachê de apresentações no SESC, estava zerado. Além disso, havia outros integrantes na mesma situação que a de Érika e que, contudo, eram moradores da zona leste.

A saída de Érika aconteceu em meados de maio. Na concepção de Luciano, seria ela a executar o papel de Isabel, até porque, no momento em que o texto foi sido escrito, havia a perspectiva de que apenas ela e Luciano permanecessem no grupo. Érika procurou adotar uma postura ética com o coletivo, anunciando sua impossibilidade de continuar os trabalhos antes de

começar a levantar as cenas e antes de definirem-se os papéis.

2.8 A equipe de direção

Depois de criadas as equipes de experimentações artísticas, foi também organizada a equipe de direção. De maneira espontânea, os integrantes poderiam se colocar nesta função. As pessoas que demonstraram interesse foram Luciano Carvalho, Tita Reis e Xandi Gonça[24].

Vale comentar que no Dolores sempre houve alguns equívocos em relação à figura do diretor. Esses equívocos estiveram presentes durante muitos anos, principalmente no discurso de Luciano. Ao falar sobre o nascimento do Dolores em entrevista, ele comenta:

> Era um lance de fazer um grupo de teatro que pensasse, cansado da direção do diretor. Um grupo que combatesse o lance da ditadura do diretor e que prezasse pela horizontalidade, o caráter periférico de estar afastado e a falta de oportunidade de fazer teatro[25].

Observa-se na fala de Luciano um olhar crítico acerca da função do diretor que, para ele, está limitado a uma perspectiva autocrática da direção, considerando-o, deste modo, como elemento centralizador do processo criativo de um grupo. Durante muito tempo na trajetória do Dolores esse pensamento persistiu, fazendo com que, por vezes, a criação coletiva dentro do processo colaborativo fosse confundida com direção coletiva[26].

Desde o início do processo, Luciano se posicionou como diretor sem, no entanto, admitir a existência desta função no grupo. Ao escrever e, de certa forma, conceber a encenação, pensou em atuar conjuntamente com Érika, assumindo como ator o papel do protagonista masculino. Entretanto, com a

---

[24] Irmão de Quinho e que há tempos vinha frequentando o grupo a fim de fotografar e registrar seus encontros, além de contribuir teoricamente.

[25] CARVALHO, L. Entrevista realizada por Gustavo Idelbrando Curado, maio de 2011. (vide anexo B.)

[26] Diferenciamos o que chamamos de “processo colaborativo” de “direção coletiva”, pois a primeira refere-se a processos em que todos os integrantes do grupo são responsáveis pela construção da cena, não eliminando com isso o olhar externo do diretor que cria conjuntamente, propõe estímulos e proporciona condições para que o ambiente de criação seja favorecido. Já a direção coletiva implica na ausência desta figura

saída de Érika, Luciano decidiu que os protagonistas seriam Tati Matos e Fernando. Em seguida, ainda a partir de uma proposição de Luciano, foi formada a equipe de direção da qual, não por acaso, ele próprio faria parte.

No decorrer dos ensaios, as inúmeras ausências de Xandi e a presença de Tita como ator e músico na encenação fizeram com que o olhar externo ficasse apenas a cargo de Luciano. Não havia problema algum em que a função de diretor fosse desempenhada por um único indivíduo, se a criação da encenação fosse compartilhada por todos aqueles que participam dela, incluindo o próprio diretor. Essa condição pode ser observada contemporaneamente com frequência e dialoga exatamente com a criação sendo dividida por todos, como propõe Soler (2010):

> O que vemos na produção teatral contemporânea é um movimento oposto à centralização do processo criativo nas mãos do diretor, culminando na valorização do teatro de grupo, no qual a colaboração de todos é solicitada pelo diretor, também no que diz respeito à concepção da encenação. As descobertas passam a não vir de alguém em específico, mas são gestadas pelo grupo em resposta aos problemas que o próprio processo coloca. (...) O diretor se afasta da postura autoritária e exerce sua autoridade à medida que estimula a reflexão sobre a cena, tornando a experiência significativa para todos os envolvidos. Apoiamos essa postura e estamos conscientes de que ela implica um posicionamento ideológico que prioriza o coletivo, em que todos, como parceiros, estão apropriados dos meios de produção. (SOLER, 2010, p.76-77)

No Dolores, a descentralização existe e de fato as experiências são significativas a todos os integrantes. Não há no grupo nenhuma hierarquia que possa ser incoerente com a proposta política do grupo. No entanto, uma crise se instaura quando Luciano não verbaliza a sua função real dentro do processo. Como já dissemos, havia uma confusão teórica, por parte de Luciano, ligando a figura do diretor ainda a uma visão do século XIX[27], e deixando de compreender os processos históricos que transformaram essa figura em algo mais próximo de um coordenador do que propriamente de um superior hierárquico. Entretanto, o não desvelar do lugar que Luciano ocupa dentro do grupo traz consigo inúmeras confusões, decorrentes de tudo aquilo

[27] Jean-Jacques Roubine no livro **A linguagem da encenação teatral**, contextualiza o surgimento do encenador a fenômenos resultantes da revolução tecnológica dos últimos anos do século XIX. Como se sabe a mudança no modo de produção repercutiu no fazer teatral de modo a influir na hierarquização, na divisão social e intelectual do trabalho e no surgimento do gerente/diretor/encenador que centraliza em sua figura todo o processo de criação artística.

que não é explicitado e que, ironicamente, não é revelado de maneira épica.

No processo de encenação posterior ao narrado, *A Saga do Menino Diamante - Uma Ópera Periférica*, que não será alvo de nossa dissertação, o próprio Luciano sofreu as consequências de seu equívoco. O grupo, que tinha assumido o discurso de Luciano, guardadas poucas exceções, questionou muito a figura dele ao longo desse processo. Ao se deparar com uma série de dificuldades, diante de um elenco de mais de trinta pessoas e de uma estrutura gigantesca de som e iluminação, Luciano teve que ser mais propositivo em seus direcionamentos, causando um mal-estar entre vários integrantes do grupo. Interessante perceber que, nesse momento, finalmente Luciano se assume como diretor, mas, ainda assim, continua a sustentar em seu discurso que, no Dolores, o que existe mesmo é direção coletiva.

Não se quer aqui fazer qualquer juízo de valor da figura de Luciano. Inclusive, a resistência do grupo no processo da *Saga do Menino Diamante* foi extremamente cruel, fazendo com que alguns integrantes tivessem um tratamento pessoal indelicado com Luciano. O que queremos registrar é que, muitas vezes, um grupo em uma construção realmente libertária passa por questões que devem ser observadas e analisadas em suas contradições.

Silvana Garcia, ao se debruçar sobre um estudo acerca do teatro popular de periferia nos anos de 1970, faz considerações relevantes sobre a perspectiva de outros coletivos teatrais em relação à figura do diretor e à organização coletiva dos trabalhos em teatro:

> As áreas mais conflitantes para a afinação do trabalho das comissões são as de dramaturgia e de direção, porque requerem um resultado muito mais orgânico que a simples junção de tarefas cumpridas. Em muitos casos, o esforço coletivo chega até determinada etapa e depois fica nas mãos de um indivíduo responsável pelo acabamento. Às vezes, essa atribuição é alternada entre dois ou três elementos do grupo que, apesar do disseminado desejo de igualdade, detém um *status* de liderança, seja por aptidão ou formação, seja por carisma pessoal. (GARCIA, 2004, p.148)

Acredito que Luciano possua as três características levantadas por Garcia, além de outras que já foram comentadas. É digno de nota que também outros grupos de periferia, em diversos momentos históricos, tenham passado pelas mesmas questões em relação ao diretor. No Dolores, Xandi e Tita

participaram da equipe de direção até certo ponto, quando Luciano assumiu e executou a função integralmente, enfrentando, contudo, inúmeros conflitos dentro do coletivo teatral.

De qualquer modo, com a presença de um diretor e com a criação coletiva dos trabalhadores-artistas, a encenação de *Sombras Dançam Neste Incêndio* aconteceu e abriu espaço na cidade para que o Dolores ficasse mais conhecido. Foi um marco na história do grupo.

2.9 Os vestígios da encenação

Figura 12: Cartaz da Encenação. Crédito da arte: Leonardo Melo

Em Sombras Dançam Neste Incêndio, discute-se por um lado a finalidade social das propriedades públicas e privadas, e por outro lado o conflito entre a coletividade dos movimentos sociais e as buscas espirituais individuais versos o apelo da vida em família enquanto célula consumista a serviço da máquina neoliberal. A montagem ocorre em espaços teatrais não convencionais, acrescentando a eles uma dimensão artística e dialogando com sua utilização corrente.

A narrativa dramática é interrompida por saltos líricos e contundentes elementos de estranhamento expondo a forma drama a um choque com a épica. O embate não é apenas formal, também se traduz nos conteúdos apresentados: tomar parte na luta de classes engrossando os movimentos sociais ou aderir ao estabelecido modelo de individualismo-família-consumo. Durante uma tentativa de ocupação do Palácio dos Bandeirantes por um movimento de trabalhadores sem teto, uma das líderes, Isabel, conhece Antônio, um "bem nascido" estudante de arquitetura. Os dois têm uma aproximação afetiva e política, e Antônio passa a integrar o movimento, no condição de "burguês interessado", com capacidade técnica de auxiliar os mutirões de construção de moradias.

O relacionamento do casal se aprofunda durante a atuação conjunta no "movimento". E Antônio, atraído por Isabel, tanto por seus atributos físicos quanto por sua garra e força na luta social, tenta atraí-la com seu lado "elevado", sua espiritualidade e sua intenção de formar uma família. Assim se encerra o primeiro ato. No segundo ato (toma-se por ato a divisão antiquada e dramática deste experimento), percebe-se que já passou algum tempo. Ao há menção alguma, agora, à participação no "movimento", nas buscas religiosas ou artísticas. A constituição de uma família pequeno-burguesa, célula do consumo do capitalismo, com suas demandas imediatas que estão plenamente de acordo com o sistema, varre de suas vidas o engajamento na luta social, e até mesmo as buscas espirituais individuais através da arte e da religião.

Seus desejos e obrigações estão super dimencionados. A individualidade apregoada pelos ideais de consumo transforma as personagens em bonecos gigantes, ninguém e todo mundo ao mesmo tempo. Representam os autômatos da sociedade espetacular pós-moderna. Carregam sobre seus ombros o ônus da moral cristã mais os valores fetichistas da mercadoria.

Elenco:
Tati Matos, Fernando Couto, Quinho Gonça, Guga Idelbrando, Cristiano Carvalho, Tita Reis, Renata Eleutério, Nica Maria

Direção Geral | Texto
Luciano Carvalho

Núcleo de Direção
Alexandre Gonçalves, Luciano Carvalho e Tita Reis

Bonecos:
Sandro Roberto e Danilo Cavalcante

Produção:
Renata Eleutério, Guga Idelbrando e Tati Matos

Músicas:
Naiman, Danilo Monteiro, Chico Maranhão

Iluminação/Cenografia
Grupo Dolores Boca Aberta

Direção Musical:
Danilo Monteiro e Danúbio Gomes

Figurino:
Nica Maria

Fotografia
Walter Antunes

Outros Dolores:
Alexandre Gonçalves
Érika Vianna, Naiman
Danilo Monteiro

Dolores Boca Aberta
Macatrônica de Artes

Agradecimentos:
Aos grandes Parceiros Engenho teatral e Espaço Cultural Honório Arce, Estação da Arte, Sandro Roberto, Marcos De Deus Gonçalves, Pedro Eleutério, Zé (da praça), aos amigos queridos Renato Gama, Elias Felimom e Bob. A galera + que do bem "Halley up" Mentecorpos do Balaio. Danilo Cavalcante, e a maravilhosa dolores mirim DiDi. O coletivo Dolores seria muito infeliz sem a existência e amizade dessas pessoas de coração OBRIGADO.

Fotografia 13: Programa da encenação. Crédito da arte: Leonardo Melo

A encenação que será descrita provém de diversas fontes e foi obtida através de conversas com os atores Tati Matos, Fernando Couto e Quinho Gonça, e também pela gravação audiovisual do espetáculo.

A dramaturgia apresenta apenas dois protagonistas da fábula, Isabel e Antônio, vividos por Tati Matos e Fernando Couto. Os demais personagens aparecem apenas em momentos pontuais e eram executados pelos outros atores que se revezavam para interpretá-los. Todos os atores se dividiam nas funções de contrarregra da encenação, manuseando objetos e preparando adereços para as próximas cenas, tudo isso à vista do público.

Tita iniciava a encenação como porta-voz de uma manifestação popular de reivindicação por moradia. Sua cena começava com a denúncia da existência de quatro mil imóveis vazios no centro de São Paulo, e seu discurso falava do direito de lutar por moradias decentes. Na cena, o propósito da manifestação era chegar à porta do Palácio do Governo e mostrar sua indignação para os governantes.

Palavras de ordem eram ditas em vários momentos, como por exemplo, a pergunta “Estão cansados?”, à qual os atores em coro respondiam “Não, na luta do povo ninguém se cansa”, ou ainda “Chico Mendes, presente?” , a que os atores respondiam “Presente”. O público também começava a responder às perguntas feitas pelo ator-narrador, criando a impressão de uma verdadeira manifestação.

Tita estava em cena e ao mesmo tempo não estava; ele comentava a situação vivida na ficção com o público, “na medida em que o ator, como porta-voz do autor, se separa do personagem, dirigindo-se ao público, abandona o espaço e o tempo fictícios da ação” (ROSENFELD, 2004, p.161) e revelava a incoerência de haver tantos imóveis vazios e tantas pessoas precisando de um teto.

Em meio às falas e às palavras de ordem, o coro de manifestantes silenciava e as personagem de Isabel e Antônio se conheciam. Nessa cena, Isabel entrava em um bar e pedia água. Antônio tentava iniciar um “dedo de prosa”, perguntando para onde ia a passeata. Ela respondia que iam para o Palácio do Governo. Lá chegando, o batalhão de choque da Polícia Militar

aparecia para conter os manifestantes com violência. Os atores que compunham o batalhão eram Tita, Cristiano, Guga e Quinho. A entrada, marcada por uma sequência sonora de passos fortes na terra, e as batidas nos tambores de sucata foram elementos levantados dentro da oficina pedagógica de percussão feita com o músico-educador Danúbio Gomes.

Enquanto o batalhão de choque se organizava, a personagem de Isabel formava um cordão humano junto com os espectadores, como se para proteger o acampamento feito pelos manifestantes. Era um momento de intensa emoção para o público, pois as sequências sonoras emitidas pela tropa de choque se aproximavam, causando medo nos espectadores. Eles não apenas assistiam a encenação de maneira a consumir o espetáculo, mas experimentavam aqueles papéis, tornando-se personagens da cena. Então, Tati anunciava que a manifestação era pacífica e o cordão de espectadores se desfazia. A atriz Renata Eleutério, fora de cena, mas à vista do público, aparecia com uma vara de luz e iluminava Isabel e Antônio, que dividiam a mesma lona para dormir. Antes do sono, ele afirmava que se sentia deslocado ali, mas que tudo aquilo importava para ele. Nesse momento, a iluminação sumia, Fernando começava a tocar um pandeiro e o público, conduzido pelo coro de atores, se deslocava até o terreno atrás do CDM, em que está a arena arbórea.

Ao chegarem à arena arbórea, os espectadores eram orientados a sentarem-se nas arquibancadas na encosta do barranco. Essas arquibancadas são feitas de pneus velhos recolhidos pelas ruas da zona leste. Vale lembrar que a arquibancada, assim como a arena, foi construída em processo de mutirão pelos integrantes do Dolores. O leitor poderá compreender melhor sobre a arena arbórea no capítulo 03 desta dissertação.

O personagem Antônio, em cima do carrinho de iluminação e som, apresentava-se a partir de uma narração épica, feita frontalmente para os espectadores. Em seu texto, ele dizia que era estudante de arquitetura e que, na faculdade, estava muito acostumado com “tudo aquilo”. Além disso, estava pintando quadros e investigando sua espiritualidade. Contava também que tinha conhecido Isabel e estava muito entusiasmado.

Os atores Cristiano, Renata e Tita, usando latas com pedras ou batidas

de tambor, interrompiam as falas de Fernando, e este reagia como se estivesse respondendo algo a muitas pessoas. Pode-se observar nesta cena uma inserção épica: ao interromperem a fala de Antônio, os sons fazem um comentário explícito e questionam a sua figura de pequeno-burguês.

Fotografia 16: Cena do ritual Xamânico a esquerda a atriz Renata Eleutério, no centro Fernando Couto e à direita Cristiano Carvalho. Crédito da imagem: Xandi Gonça

Em seguida, a personagem Isabel repete a mesma estrutura da cena anterior; em sua narrativa, diz ter conhecido um burguês na passeata e que ele lhe parecia sincero. As quebras sonoras e batuques, executados pelos mesmos atores, apareciam como questionamentos, e a personagem também reagia, comentando que toda força era bem-vinda.

A cena seguinte era a do ritual xamânico. Os atores Renata, Cristiano, Quinho, Fernando e Nica entravam um a um e, com um cumprimento indígena, resumido na palavra *iberetê*, dirigiam-se ao ator Tita que, neste momento, assumia o papel de pajé. As personagens recebiam dele o chá de *ayahuaska* e, logo em seguida, posicionavam-se ao redor de uma fogueira, acesa

anteriormente por Tita.

Os atores então começavam a executar movimentos corporais de maneira sincronizada, repletos de sentidos; movimentos que permitiam ao público tirar conclusões sobre aquela situação, e que sugeriam entrega, devoção, cristianismo, cruz, divindades, comunhão e estado de transe, ou seja, signos reconhecidos socialmente no âmbito da religiosidade. Uma voz em *off* narrava um poema de Roberto Piva, o mesmo cuja última estrofe serve de título à encenação:

> Come o teu cogumelo no coração do sagrado fazendo sinais arcaicos
> Procure entre praias montanhas mangues a mutação das formas
> Sonha o mundo num só tempo
> O cogumelo mostrara o caminho
> Levará ao rio das imagens
> Sombras dançam neste incêndio

Todos os atores em coro faziam barulho, dançam e simulavam um transe, repetindo o poema. A certa altura, Antônio tirava a camisa e, em um transe maior que o dos demais, dançava em volta da fogueira, tocando bem alto o pandeiro. Ele se movimentava como se estivesse hipnotizando pelo fogo, o que evocava aos espectadores sua paixão por Isabel.

O ritual apresentado na encenação estava longe de se parecer com o que fizemos nas equipes de experimentações artísticas, mas alguns gestos e movimentações foram mantidos e aprofundados, sobretudo a dança que a atriz Nica Maria realizava durante o momento de transe. A partir daquela primeira experimentação, a cena do ritual foi transformada e modificada várias vezes, e algo muito sensível e singelo foi conservado.

A cena do ritual era interrompida com uma quebra lírica: Tita Reis entrava em cena tocando e cantando a canção *Assim passo horas,* de Danilo Monteiro:

> (C7M.9 Am7.4 Dm7.9 F7M G7.13 G7)
> Eu te procuro em corredores da memória
> Em que sala
> Em que quarto
> Em que hora
> Em que sonho eu te perdi
> Eu te descrevo a estranhos
> Interrogo os vira latas
> Eu escavo os subterrâneos
> Eu arranho a pele e as paredes

Eu te procuro nos infernos da memória
Eu refaço nossos planos
Eu vasculho as gavetas e os oceanos
E assim passo horas
Horas
Horas
Não posso mais viver assim
Passo horas
Horas
Horas

Então, o casal reaparecia discutindo. Antônio explicava sua ausência, contando sobre uma tela que estava pintando. O personagem se mostrava encabulado por não ter comparecido ao mutirão e Isabel estava brava por ele não ter ido. Ele comentava que vira Isabel em seu transe, e ela lhe pedia para que a deixasse fora de sua religião. Ele afirmava não ser apenas uma religião, mas ela dizia que eram todas iguais e fazia comparações com os católicos que comem hóstias e evangélicos que falam em línguas desconhecidas e, assim, encontram um deus. Dizia também que esse ritual fazia com que Antônio acreditasse ser um ser superior, alguém em um nível mais elevado. Em uma de suas falas, a personagem de Isabel comentava: "Vocês se juntam porque acreditam em um deus. Não importa se ele está no centro de cada um ou se esta no céu; tem que mastigar matinho e ficar doidão."[28]

Antônio pedia que ela fosse apenas a uma cerimônia e, caso não gostasse, ele não insistiria para que voltasse. Mas a recusa da personagem de Isabel se dava também por uma importante questão econômica, já que o ritual era vedado a quem não o pudesse pagar. Para Antônio, no entanto, isso era algo natural e ele justificava dizendo que as pessoas comungavam em campos energéticos diferentes, e que alguns não trabalhavam bem a energia do dinheiro.

Essa discussão remetia aos argumentos usados pelos membros do Dolores adeptos da religião. Baseada em dados da realidade, a cena servia como uma espécie de revisão da crise vivida pelo grupo.

Quando a discussão se tornava insustentável, acontecia uma ruptura do fluxo de ação dramática. Isabel cantava um pequeno trecho da música *Paulista* de Danilo Monteiro, "Você pensa que tem nervos de aço" e os atores fora de

[28] Texto de *Sombras Dançam Neste Incêndio- Peça Curta em Dois Atos*, de Luciano Carvalho. (vide anexo A).

cena respondiam em coro, porém sem cantar, “Que palhaço”. Antônio saía bravo de cena e Isabel gritava: “Você faz da sua covardia o espetáculo da individualidade, seu egoísta” [29].

A seguir, entravam os atores Fernando, Quinho, Renata, Cristiano e Tita com duas latas de tinta vazias, uma pá e uma enxada e iniciavam uma sequência de movimentos em que era explorada a sonoridade com os objetos e que mostrava um coletivo de pessoas levantando a laje de uma casa em mutirão. As atrizes Tatiana e Nica Maria balançavam dois refletores pequenos (*set lights*), um com uma gelatina vermelha e o outro com uma gelatina verde.

Os refletores, juntamente com a sequência sonora e os movimentos dos atores, ofereciam à cena uma bela plasticidade. Enquanto isso, Tatiana, na pele da personagem Isabel, fazia brincadeiras de mau-gosto com a pouca prática de Antônio em mutirões; ela brincava dizendo que ele estava muito cansado e não dava “conta do recado”, e ele se defendia dizendo nunca ter afirmado que desempenharia bem aquela função.

Os diálogos sobre a incapacidade de Antônio são intensificados quando Isabel diz que, além de não possuir força o suficiente, agora ele estava todo sujo de cimento. Irritado com a situação, ele atira cimento nela, que foge às gargalhadas, sendo perseguida por ele. Os dois personagens brincam de pega-pega e os demais atores em coro (Tita, Renata, Quinho, Guga, Nica e Cristiano) entram para compor a cena e partilhar o jogo.

No momento em que Antônio consegue pegar Isabel, todos os atores congelam e os espectadores entendem isso como um salto temporal. Os protagonistas então voltam a se mover e vão juntos, de mãos dadas, encontrar com o coro de atores ainda congelados.

Agora, os atores congelados já mostram ao público que são os integrantes do movimento de organização de moradia e que não estão contentes com a ideia de que Isabel esteja enamorada de um estudante burguês de arquitetura. Isso se evidencia quando ela comunica que, a partir daquele momento, Antônio também integrará o movimento social.

---

[29] Texto de *Sombras Dançam Neste Incêndio- Peça Curta em Dois Atos*, de Luciano Carvalho. (vide anexo A).

Fotografia 17: imagens gerais da encenação.Crédito da imagem: Walter Antunes

Todo o contexto de elementos externos que remetem a muitas significações em nossa sociedade passa a conduzir a subjetividade, sendo assim, é a materialidade social que determina o pensar e o agir dos homens e mulheres. Quando essa materialidade se manifesta em cena, seja por um movimento do ator ou através de uma imagem, ela se apresenta como um signo ideológico.

A falta de simpatia pela figura de Antônio fica clara na cena com o coro de atores (os mesmos que estavam no jogo de pega-pega) realizando movimentações ou gestos de repulsa: braços cruzados, caretas, movimentos de artes marciais, dar as costas, peito estufado. Diante dessa rejeição, a personagem de Isabel argumenta que há necessidade de mais gente nos mutirões.

Narrarei de forma detalhada os gestos feitos pelos atores nessa cena, usados para vetar a participação de Antonio na ocupação de um prédio público:

- Gesto I: Quem é ele? Os corpos dos atores faziam sinais de flechas, demonstrando seu incômodo.
- Gesto II: Antônio perguntava se estava tudo bem e todos os atores cruzavam os braços e estufavam o peito.
- Gesto III: Ele dizia que esta feliz por esta ali e o ator Tita levantava seu braço, com se perguntasse “Você já ocupou prédio público antes?, ao que Fernando respondia: “Não, prédio público eu nunca ocupei”. Tatiana o defendia, justificando que estava tudo certo, que para tudo há uma primeira vez e hoje seria a primeira vez a dele.
- Gesto IV: A personagem de Isabel perguntava se já havia saído o nome do prédio a ser ocupado e os atores escondem os rostos com os braços. Ela argumentava que sabia que a resposta era sigilosa.
- Gesto V: Um dos personagens, interpretado pelo ator Cristiano, executava uma “voadora” no alto e congelava, mostrando sua indignação com a presença de Antônio no movimento social. Isabel mostrava-se ofendida com essa postura e pedia que confiassem em Antônio, como o coletivo da Água Vermelha confiava.

Os movimentos nessa cena mostravam atitudes gerais de recusa, e essa recusa revelava relações sociais assumidas pelos indivíduos, a partir de

um conflito dado pela materialidade dialética da situação. Mesmo querendo confiar em Isabel, seus companheiros não conseguiam, porque a percebiam apaixonada por um forasteiro que apresentava perigo àquele coletivo de trabalhadores. Tratava-se, no entanto, de um ponto de vista sobre aquela realidade, já que a dramaturgia da peça não deixava claro se a figura de Antonio na ocupação era realmente perigosa.

Mikhail Bakhtin anota que os signos que povoam a realidade refletem e refratam outra realidade, podendo distorcer, inverter, afirmar ou apresentar um ponto de vista específico sobre a realidade. De acordo com este autor, todos os signos estão sujeitos aos critérios de uma avaliação ideológica, ou seja, se são verdadeiros, falsos, corretos, bons, maus etc. (BAKHTIN, 2010) Sendo assim, todo signo é ideológico e, logo, é um fragmento material dessa realidade. De acordo com a teoria de Bakhtin, podemos ler os gestos dos atores como signos ideológicos; um fenômeno material, concreto e social que carrega em sua execução dentro da cena toda uma ideologia construída e solidificada ao longo da História.

> Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer (...) a própria compreensão não pode manifestar-se senão através de um material semiótico (por exemplo, o discurso interno), que o signo se opõe ao signo, que a própria consciência só pode surgir e se afirmar como realidade mediante a encarnação material em signos. (BAKHTIN, 2010, p.33-4)

O movimento do corpo é um signo e denuncia um valor ideológico, e isso foi usado em cena de maneira proposital e consciente. O coro de trabalhadores que dialogava com a atriz Tatiana (Isabel) revelava, por meio dos movimentos corporais, todo um discurso interno, orientado pela materialidade externa, que se tornava público.

Os espectadores que acompanhavam a cena percebiam não apenas o diálogo verbal por parte de Isabel como também o gesto por parte dos demais atores. O público podia tomar partido: ficar ao lado de Isabel, que encaminhava a inclusão de Antonio na ocupação ou, por outro lado, recusar sua presença, assim como os demais trabalhadores faziam em cena, como comenta Roubine:

> A forma épica preconizada por Brecht será em primeiro lugar uma outra maneira de mostrar o real, de esfacelar as aparências. Ela mobiliza o senso critico dos espectadores, incitando-os a descobrir por si mesmos uma verdade mais complexa do que aquela que aderiram ao entrar no teatro. (ROUBINE, 2003, p. 152)

Existiam tensão e dúvida nos dois lados. A contradição colocada em cena solicitava uma postura crítica dos espectadores. O público poderia se inclinar a favor do texto da personagem, ou então, poderia opinar em favor do coro, em uma cena marcadamente conflitante.

Antônio pedia que Isabel parasse de defendê-lo: “Deixa pra lá, eu saio”. Ela contra-argumentava: “Como assim sai? Você veio pela causa ou não?”. Nessa hora, o público percebia que o personagem de Antônio só estava lá para impressionar Isabel.

Havia um *black out*, durante o qual montava-se um *set* de filmagem. Isabel subia no carrinho de luz e som e Antônio, com ares de apresentador de TV, começava a entrevistá-la:

> Antonio: Há quanto tempo você esta nessa?
> Isabel: Cinco anos.
> Antonio: É um trabalho bonito.
> Isabel: Eu não acho. Estou cansada de achar bonito e ninguém faz nada.
> Antonio: Não é compromisso deles.
> Isabel: Isso que está errado, não é meu compromisso, é de todo mundo, se tem nego passando fome me dói, e é compromisso seu também.
> Antônio: Não, não é.[30]

Neste momento, o ator Quinho fala o poema *Pra não falar em culpa*, de Luciano Carvalho. Este poema pode ser pensado sob a perspectiva do *efeito de distanciamento*, de acordo com o que diz Rosenfeld, amparado em Brecht:

> A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do distanciamento é a de se anular a si mesma. (ROSENFELD, 2004, p.152)

O ator permanecia com os braços cruzados, como se estivesse

---

[30] Texto de *Sombras Dançam Neste Incêndio- Peça Curta em Dois Atos*, de Luciano Carvalho. (vide anexo A).

esperando uma resposta de Isabel que, por sua vez, mantinha o dedo indicador apontado para a boca. Ao longo da fala de Quinho, o dedo da atriz descia como se fosse uma preparação para o vômito, até que ela puxava uma ânsia bem alta e então, vomitava. Abaixo, o poema *Pra não Falar em Culpa,* que compunha a cena:

> Não estou aqui para falar em culpa, mas fica assim: a culpa é sua.
> Sei que é doloroso esse tipo de afirmação, mas, que fazer? se a culpa é sua.
> Mudemos o termo, talvez para seus delicados ouvidos soe cristal a responsabilidade.
> Rude! Podes gritar, mas a responsa é sua.
> Aí você diz: nunca vi aquela criança.
> E aqueles adiante?
> E daí?
> São seus.
> Loucura, nunca os vi.
> Seus herdeiros, nossos filhos.
> Entendo quão piegas esse papo de vinde a mim as criancinhas,
> De irmão o próximo e blá, blá, blá.
> Mas não é que esse povo tem razão
> E, por favor, sem confundir-me com mais um cristão.
> Também não menciono revolução.
> Aponto aqui questões que lhe pertencem, coisas tuas, intransferíveis.
> Aquela chacina noite dessas na favela
> Sou capaz de afirmar: tens parcela.
> Lunático! Gritarás.
> E o verbo injusto desta praga secretada
> Em casebres deslizados, em chuviscos sobre a terra
> Alma, lama, lodo o retrato de uma era
> Na falência da esperança
> No assento a ignorância, no conformismo, na fuga de tudo o que não seja seu,
> Pois o abismo de um ego é a vala deste tempo;
> Cego;
> Continente duns tantos teus;
> Já vi que és um simples comum que deseja “ganhar” a vida sozinho e ajudar sua família e Construir a casa e ter um carro e conforto e um plano de saúde e muros altos e grades com Pontas e cão feroz e passeio no shopping e balada na noite e cerca repulsora elétrica e filme Oco entretenimento e pipoca e farra na praia e câmeras de vídeo na calçada e vidros fechados Pra evitar assalto no centro e boa roupa e tenho uma raiva de você.
> Vou enfiar agora o dedo na garganta e vomitar em você!
> AAAAHHHHHH !!!!!! Asco!
> Lhe desejo todo o mal comum.
> Quero pra ti um sequestro relâmpago,
> Só pra você o escarro do mendigo,
> O pixo no teu muro e assalto a mão armada,
> Seu filho cheira cocaétercola,
> E desprezo dos que pedem esmola,
> Pra ti poluição, corrupção, inanição do pensamento,
> Tropeço no entulho o piso no excremento,
> Consumo tresloucado jorrando intensa diarreia
> E corpo sarado disfarçando explosão da artéria.

Esse momento da encenação é um apontamento muito específico sobre o pensamento do Dolores. Consciente de que o capitalismo divide a sociedade em classes, o poeta constrói seu discurso sob a perspectiva da luta entre essas classes.

Isabel se reconhecia apaixonada pelo arquiteto, contudo, essa paixão estava roubando seus ideais, afastando-a de sua classe social e minando sua esperança de poder viver em uma sociedade mais justa, em que todas as pessoas teriam direito a um teto. Em sua consciência, ela hesitava: não sabia se deveria se entregar a essa relação que a afastaria de sua história pessoal.

O sentimento da paixão como material semiótico, ou seja, discurso interno dos sujeitos sociais, é uma criação ideológica. Em relação a esse momento de dúvida da personagem, Bakhtin nos mostra que ela, na verdade não tinha chances de não se render, pois "a criação ideológica _ato material e social_ é introduzida à força no quadro da consciência individual. Esta, por sua vez, é privada de qualquer suporte na realidade. Torna-se tudo ou nada". (BAKHTIN, 2010, p.34) Portanto, a personagem não poderia hesitar por muito tempo, os valores ideológicos a pressionavam de tal modo que, ou ela adentrava nessa relação (tudo), ou se afastava de Antônio por completo (nada).

Quando o ator terminava o poema, Isabel pedia desculpas por estar nervosa, dizia que estava cansada de não saber o que iria comer amanhã e de tanta briga para poder ser gente. Ela compartilhava com o público o desejo de ir ao cinema, afirmava que tinha raiva de mansão, de carrão, de joias e completava:

> Isabel: Eu tenho raiva de não sentir esse amor todo que você, Antônio, vive falando. O Sergião e a Edileusa abandonaram o movimento, desejaram boa sorte e disseram que o movimento não pode parar.[31]

Antônio, tocando um arranjo musical no violão, tentava convencê-la a abandonar o movimento também, porém com muito cuidado e certa doçura em suas palavras. Ele dizia que não era crime nenhum o que fizera o casal citado por ela. Isabel resistia e continuava a dizer que não entendia o isolamento

[31] Texto de *Sombras Dançam Neste Incêndio- Peça Curta em Dois Atos*, de Luciano Carvalho. (vide anexo A)..

deles, perguntando-se por que deveriam ficar sozinhos, longe do movimento. A personagem prosseguia, afirmando que o casal em questão poderia continuar no mutirão da Água Vermelha, e que o mutirão talvez pudesse adiantar uma casa para eles, mas juntos!

> Isabel: Aí deixam pra mim o trabalho bonito que não pode parar.
> Antônio: Desapega disso. Eles têm que ir. Dar novos passos! Eles estão numa nova busca...
> Isabel: Me assusta, essa coisa de fazer as coisas sozinhos, tudo o sujeito resolver certinho separadinho, cada um com a sua missão terrena, sua tarefa a cumprir, que merda, Antônio, esse acúmulo de desejo, de pecado, essa coisa nunca termina, nem na morte um descanso, é uma busca sem fim, essa cobrança de vidas eternas, eu nem sei se acredito nisso, aí todos resignados com a ar de evolução e eu, criatura e eles tenros, sábios, com aquele sorriso paternal, e eu me sinto fraca, menos que os ricos, que as autoridades, sem a ajuda de um igual, eu não queria desistir, mas eu não aguento.
> Antônio: Não desiste, fica comigo! Eu te amo
> Isabel: Eu também te amo.[32]

Neste momento, entra Tita Reis tocando a música *Paulista*, de Danilo Monteiro, enquanto Fernando, na pele de Antônio, dança em volta da fogueira, como se seduzisse Isabel.

> Ela tem pérolas de mascar
> Ela quer um colar de dentes humanos
> Ela faz os planos e você paga a conta
> Ela tem sorriso de neblina
> E você se perde
> (Todos) (Refrão)
> Nas esquinas
> Nas esquinas
> Ela tem esquemas
> De sequestrar seu coração e desovar
> (Todos) (Refrão)
> No oco roto do teu peito
> No oco roto do teu peito
> Você pensa que tem nervos de aço
> Que palhaço
> E suspira pelo som dos seus
> Tamancos
> Ela tem sorriso de neblina
> E você se perde
> Nas esquinas
> Nas esquinas

A música é um elemento épico bastante importante para revelar ao público a proposta estética da encenação. Brecht (1957) comenta que a música no teatro épico e dialético exerce funções que pressupõem o texto, e ainda assume uma posição que revela um comportamento, “a música é o mais

[32] Texto de *Sombras Dançam Neste Incêndio- Peça Curta em Dois Atos*, de Luciano Carvalho. (vide anexo A).

valioso contributo para o tema”. (BRECHT, 1957, p.25)

Neste caso, a música anunciava o que em breve se desenrolaria na encenação: a proposta de casamento de Antônio para Isabel.

O casamento é um momento significativo na vida das pessoas, pois representa a fundação de uma nova família, a possibilidade de uma vida a dois e da multiplicação do amor carnal, e é um ritual simbólico com valor social muito forte, ensinado desde cedo, o que faz com que muitos sujeitos passem parte da vida fazendo planos para esse momento.

Esse impulso não será diferente para as personagens. A música *Paulista* mostra a sedução que Antonio exerce sobre Isabel e já revela uma contradição, nos versos “Ela quer um colar de dentes humanos/Ela faz os planos e você paga as contas”. “Ela”, aqui, simboliza a vida de casados que, mesmo sendo cheias de encantos, é também repleta de conflitos e exigirá que a personagem de Isabel ignore sua consciência de classe.

A música faz parte da trama criada pelo personagem masculino para que Isabel se renda às delícias do matrimônio e desista da luta social. Na encenação, apenas Tita Reis cantava e tocava a canção; os demais atores falavam em tonalidade forte o refrão, como se grifassem um texto, com *uma sobriedade constante*, de acordo com as palavras de Brecht:

> O ator não só tem de cantar como também mostrar ao público que está a cantar. Deverá procurar não tanto exteriorizar o conteúdo sentimental da sua canção - será lícito oferecer a outrem uma comida que já foi por nós mastigada? - como exibir gestos, gestos que são, a bem dizer, os usos e os costumes do corpo. Pondo em prática este princípio, utiliza a ensaiar de preferência as palavras do texto, locuções idiomáticas correntes profanas, que exprimam algo semelhante na linguagem irreverente do dia a dia. Quanto à melodia, o ator não a deve seguir fielmente; falar sem ser ao sabor da música é um processo que pode surtir grande efeito, por ser de uma sobriedade constante, independente da música e do ritmo. (BRECHT, 1957, p.39)

O diálogo continua com uma argumentação após outra, até o momento em que, finalmente, o personagem burguês convence a personagem proletária a largar o movimento em nome de um amor maior e de um chamado espiritual; era hora de se individualizar, de ser como os outros, de deixar a cultura hegemônica tomar conta de suas vidas. Neste momento, Isabel não poderia mais lutar pela emancipação dos sujeitos oprimidos, pois deveria negar suas

origens e ascender socialmente, na manutenção da individualização.

> Antônio: Tá fácil, casa comigo e vamos pensar em nós agora. Nós temos o direito. Já pensou eu você e nosso casalzinho, a gente compra um carro, uma casa, o nosso carro, o nosso teto, será que é errado pensar nisso? A gente trabalha junto, faz uma economia para uma boa escola pros nossos filhos, o que tem de errado nisso? Não podemos ser igual a todo mundo?
> Isabel: Podemos, mas sozinhos, me incomoda, Antônio.
> Antonio: Desapega disso, Isabel![33]

Essa passagem era teatralizada na encenação e ocorria quando Antônio levava Isabel para um ritual xamânico e, depois de ingerir o chá alucinógeno, ela se convertia à religião. Era uma cena muito bonita: sozinha e de maneira mais acelerada, a atriz repetia os movimentos feitos na cena inicial coletiva do ritual. Os espectadores observavam neste momento a transformação que acontecia na vida de Isabel. A proposta de iluminação no instante do ritual de Isabel compunha-se de alguns focos de luzes verdes e, no centro da arena, a luz da fogueira, bem baixa.

Em seguida, a atriz Tatiana se ajoelhava no chão, tirava sua camiseta e ficava seminua, enquanto as atrizes Renata e Nica entravam em cena e vestiam-na com um boneco gigante, como um mamulengo de Pernambuco. Do outro lado da arena arbórea, o ator Fernando, também de joelhos e sem camisa, aguardava os atores Cristiano e Guga para vesti-lo com um boneco semelhante. Esses bonecos, feitos de isopor e criados em um *workshop* ministrado pelo artista plástico Danilo Manuel, tinham o rosto dos atores Fernando e Tatiana. A metáfora sugeria a ascensão social das personagens, representada pelos enormes bonecos. A cena de vesti-los acontecia ao som de uma canção composta por Naiman (Alexandre Fernando da Silva), tocada por Tita Reis e cantada em coro pelos demais atores:

> “Dizendo mãe que preguiça chegou pra salvar o mundo
> Mas se perdeu em um regaço, padece de amor profundo
> Dizendo mãe que preguiça chegou pra salvar o mundo
> Mas se perdeu em um regaço, padece de amor profundo
> Piaimã, tucunaré, aniquilando Zépreketré
> Nem com tibó nem com nambi
> Nem no Pará
> Nem no Pari
> Muita saúva e pouca saúde
> Muita saúva e pouca saúde

[33] Texto de *Sombras Dançam Neste Incêndio- Peça Curta em Dois Atos*, de Luciano Carvalho. (vide anexo A).

Na cena seguinte acontecia uma festa junina, durante a qual havia o casamento dos protagonistas, dentro de uma típica quadrilha. Reproduzíamos uma quadrilha na arena arbórea e o público era convidado a dançar. Cada um dos atores convidava um espectador ou espectadora para formar um par dançante, e outros espectadores entravam de maneira espontânea, entusiasmados pelo som e pela fogueira que, alimentada pelo ator Cristiano, ficava mais alta nessa hora.

Fotografia 18: Os atores Fernando Couto e Tatiana Matos na cena em que suas personagens se casam na festa junina depois que ascenderam socialmente. Crédito da Imagem: Leonardo Melo

Era um momento singular dentro da encenação, pois o público ficava muito contente em participar da cena e dançar de verdade. “O espectador sente prazer, mas também é convidado a agir de acordo com a nova percepção adquirida.” (SIMÕES, 2010, p. 39) Havia muita improvisação, tanto

por parte dos atores como do público, diante dos tradicionais comandos do puxador de quadrilha, interpretado por mim.

Uma situação extremamente significativa para o grupo aconteceu quando, na estreia do espetáculo, uma espectadora, Lena, se colocou contra o casório dos personagens Antônio e Isabel, alegando que o noivo era um “pilantra” e pai de seus quatro filhos. Ela se sentiu a vontade para fazer isso porque, como moradora do bairro, já havia comparecido às festas juninas promovidas pelo Dolores nos meses de junho e presenciado a mesma “cena” de casamento. O contato anterior com o grupo em projetos de ações culturais permitiu que a espectadora, além de significar a cena, fosse convidada a fazer parte dela.

O fato revela como o Dolores consegue trazer elementos de ações artísticas desenvolvidas com o entorno para a cena e, por conseguinte, trazer a própria comunidade à cena; assim, seu público se percebe como participante fundamental do evento. Outro momento da encenação de *Sombras Dançam Neste Incêndio* ilustra essa característica do grupo: a cena do mutirão, familiar a muitos dos espectadores, que já haviam participado de mutirões realizados no CDM. Sobre projetos culturais, Carrasso comenta que:

> Um tal projeto[...]é portanto profundamente cultural, ou seja, ele se constrói no fio do tempo, por meio de um longo processo de educação, de formação de aprendizagem, de experiência, de encontros e de múltiplas reflexões enriquecidas sem cessar. (CARASSO, 2009, p.249-251)

Foi o fio do tempo de investimentos do Dolores em realizar as festas juninas, as Pilhérias no Macedo e outras ações culturais e artísticas que fez nascer essa relação com os espectadores, que permite que eles se sintam parte criadora de uma situação artística.

Voltando à encenação, um salto temporal sugeria ao público a passagem dos anos e, então, surgiam Antonio e Isabel, presos no trânsito por conta de uma manifestação qualquer. Ele reclamava da manifestação e ela dizia que estava tudo certo porque as pessoas que queriam dar seu recado deveriam mesmo escolher um lugar para atravancar e chamar atenção.

Enquanto conversava com Antônio, ambos vestidos com os bonecos gigantes, ela ligava para o colégio e pedia que não permitissem a saída de seu filho da escola até a chegada deles.

O casal caminhava e o texto deixava claro que agora estavam em um *shopping center*, escolhendo roupas para eles enquanto reclamavam do valor elevado do cartão de crédito e conversavam sobre o salário da empregada doméstica.

O *shopping* era teatralizado com os demais atores em coro anunciando vários produtos, o que lembrava também uma feira livre; a proposta era mostrar o casal em vários lugares em busca do consumo. As falas dos atores eram bordões de vendedores ambulantes, alguns já conhecidos do público, como o da atriz Renata, que dizia “Pamonhas fresquinhas, pamonhas caseiras, pamonhas de Piracicaba”, ou a frase falada por mim, que anunciava “Detergente, desinfetante, amaciante, cândida, cândida”.

A dramaturgia mostrava que muitos anos haviam se passado e que o casal agora tinha um filho e havia formado uma família pequeno-burguesa. A luta social e o engajamento de Isabel desapareciam após o matrimônio. A individualidade, expressa nas imagens de consumo, havia transformado os protagonistas da encenação, literalmente.

Quando paravam de caminhar pelo espaço cênico, Antônio comentava que o pessoal do escritório reclamara do visual dele e por isso ele estava comprando novas roupas. Isabel o insultava, dizendo que ele era um fresco. Antônio então dizia que Isabel precisava de roupas novas também, e que ela havia mudado, que antes usava calça *jeans e* roupa rasgada e agora estava mais arrumada, mais perfumada, mais feminina e mais bonita.

Ao serem enunciadas as novas características da personagem, a atriz Tatiana iluminava o próprio rosto com uma pequena lanterna. A cena propunha que, ao ouvir as palavras de Antonio, Isabel se lembrasse de seu tempo na luta, de seu engajamento político, de sua vontade de viver em um mundo mais justo, mais humano e mais solidário, que não fosse dividido em classes sociais. Era um detalhe muito pequeno na encenação, requeria dos espectadores uma habilidade de significação aguçada e nem todas as pessoas compreendiam..

Mas a recordação silenciosa era obstruída quando o personagem vivido

pelo ator Fernando conduzia Isabel para receber um presente de aniversário: um carro novo, importado e blindado, só para ela. Essa era a ocasião em que todos os atores entravam em cena: Tita, Cristiano, Quinho, Renata, Nica, Fernando, Tatiana, o diretor Luciano, e eu. O elenco formava um circulo em torno da fogueira e cantava a música *Arreuni* de Chico Maranhão:

> Antonce se a gente veve lutando
> Antonce a gente deve se arreuni
> Antonce se a gente veve lutando
> Vale mais, vale mais, vale mais
> A gente se arreuni
> Antonce se a gente já veve lutando
> Antonce eu peço pra gente se arreuni
>
> Vá buscá meu rifle ali
> Meu rifle cor de canela
> Vá buscá meu parabelum
> E limpe a madrepérola
>
> Antonce se a gente veve em paz
> Vale mais, vale mais, vale mais
> Antonce a gente veve brincando
> Antonce se a gente veve brincando
> Antonce a gente torna se juntá
>
> Tem que avisá todos colegas
> Tem que avisá
> Dô no corte de uma faca cega
> Pra nos fiá
>
> Antonce se a gente veve em paz
> Vale mais, vale mais, vale mais
> Ou antonce é uma grande tristeza
> Antonce se tem tristeza montando
> Antonce arrede o pé desse amo
>
> Vou furar o sol numa trincheira
> Dos oceano
> Com uma bala de prata certeira
> Que eu fiz e lhe mando
>
> Antonce se a gente veve em paz
> Vale mais, vale mais, vale mais
> Antonce a gente segue lutando.

Essa música também representa uma organização do proletariado que resiste e luta contra a hegemonia; ela reflete um chamamento para a guerra, um anúncio épico e narrativo transformado em poesia, convidando todos os trabalhadores a se posicionarem na sociedade para encontrar seus pares, em

busca da trincheira, objetivando viver em paz em uma sociedade sem classes sociais.

> Sem juízos críticos e sem um objetivo bem determinado, é impossível fazer uma reprodução. Sem conhecimentos, não é possível mostrar coisa alguma; como discernir o que vale a pena saber? O ator que não deseje assemelhar-se a um papagaio ou a um macaco tem de adquirir os conhecimentos sobre convívio humano que são patrimônio da sua época, tem de os adquirir participando na luta de classes. Tal coisa parecerá uma degradação a muitos, a todos os que põem a arte nos píncaros (mas só depois das contas arrumadas, claro). Mas é numa luta travada na terra, e não nas nuvens, que se poderá decidir de tudo o que é de fato importante para o gênero humano; uma luta travada no exterior, e não nas cabeças. A ninguém é possível colocar-se num plano superior ao das classes que lutam, pois a ninguém é possível colocar-se num plano superior ao dos homens. A sociedade não terá um porta-voz comum enquanto estiver dividida em classes que lutam. Não ter partido, em arte, significa apenas pertencer ao partido dominante.(BRECHT,1957,p.195-6)

Do ponto de vista da tomada de partido, a encenação não deixava dúvidas, pois todo o interesse do grupo era de discutir e apontar as questões sociais que não podem deixar de serem tratadas com a sociedade. O espetáculo não revelava apenas um discurso apresentado em forma de teatro; ele trazia o olhar da classe trabalhadora para o mundo.

Sombras Dançam Neste Incêndio é um passo importante para o Dolores; penso que a construção deste espetáculo seja, metaforicamente, a passagem da adolescência para a vida adulta do grupo. O Dolores conseguiu encontrar soluções teatrais e apresentar um desenvolvimento técnico para concretizá-las, estudou, debateu, conheceu gente. Mostrou-se a São Paulo e amadureceu artisticamente.

Foi um período em que ocorreram aprendizagens e conquistas, contudo, o mais significativo sobre esse período, em relação a um grupo como o Dolores, ainda estava por vir. E esse momento só chegou quando o grupo se deu conta da preciosidade que era o espaço em que foi construído e apresentado *Sombras Dançam Neste Incêndio* e resolveu levá-lo a outros sítios. Decidiu plantar sementes.

Portanto, no próximo capítulo debateremos a ideia de Arena Arbórea e como esse “edifício teatral” pode ser plantado e levado para outros lugares na cidade de São Paulo, junto com a encenação que foi narrada e discutida até agora.

3. ARENA ARBÓREA: A NECESSIDADE DE PLANTAR SEMENTES

> Em vez de uma esplêndida e luxuriosa casa de espetáculos feita de ferro, concreto, vidro e outras preciosidades – um local de serviços e um palco que satisfaçam às atuais exigências da moderna arte da encenação.
> **Piscator (teatro político,1968)**

3.1 Sobre as Sementes

Neste capítulo, o leitor poderá conhecer um pouco sobre o primeiro projeto fomentado do Dolores e descobrir como se deu o processo de construção da arena arbórea no espaço do CDM Patriarca, Além disso, contaremos os meandros da experiência de levar arenas arbóreas para outros lugares, e como essa proposta política traz em si questões sobre a necessidade de se discutir modos de produção.

Dentre as preocupações urgentes dos grupos teatrais na contemporaneidade destaca-se o espaço, tanto como lugar onde acontecem as manifestações teatrais, como enquanto elemento significativo da encenação. Dessa perspectiva decorrem inúmeras experimentações que inovam, enriquecem e transformam o fenômeno teatral.

O coletivo teatral Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, sediado no bairro da Cidade Patriarca, Jardim Triana, na zona leste de São Paulo, busca desenvolver modos de produção horizontais e relações bastante peculiares. O grupo, em um primeiro momento, contou com o espaço da EMEF José Bonifácio para se encontrar e existir e ali construiu seu primeiro espetáculo, *Bonecos Chineses*: a encenação teve sua temporada dentro de uma sala de aula da escola.

Como já dissemos, a segunda experiência do grupo foi pesquisar

poesias, músicas e cenas, aprimorando seus saraus e transformando o que havia de melhor neles em uma nova encenação, *o Casa de Dolores*, espetáculo que foi apresentado na casa-sede, onde residiam os irmãos Luciano e Cristiano, na Rua Mateus da Siqueira, 289, e também no próprio galpão do CDM, terreno público ocupado pelos artistas e com uma gestão comunitária, inclusive reconhecida pelo poder público.

Embora o coletivo não possuísse um espaço físico teatral (convencional ou não), foi a partir da aridez dessa realidade que semeamos uma nova possibilidade: um teatro de árvores que estivesse ao alcance de todos e que fosse plantado com a participação de todos, artistas, vizinhos e amigos, feito por trabalhadores, em processo de mutirão, como tantas outras coisas que o Dolores se propõe a fazer.

A iniciativa da construção da arena arbórea permitia ao grupo a obtenção de um espaço físico teatral que poderia ser utilizado por qualquer um, já que era público e feito pelo público. O primeiro mutirão, de limpeza e adubação do terreno, aconteceu aos vinte e um dias do mês de dezembro de 2003, mas as primeiras mudas, doadas pela subprefeitura da Penha, só foram plantadas no dia oito de fevereiro do ano seguinte, em um novo mutirão.

Na ocasião, lia-se no Jornal Brasil de Fato:

> Era 21 de dezembro, dia do primeiro mutirão. Ali, perceberam que naquele chão argiloso não se poderia plantar coisa alguma. Em pouco mais de um mês aquelas mesmas pessoas, depois de adubar o solo, plantaram finalmente a primeira muda das muitas árvores que vão embelezar aquele terreno abandonado no Jardim Triana, zona leste de São Paulo. (In: **JORNAL BRASIL DE FATO**, fev. 2004, p.04)

As árvores escolhidas para compor a arena são todas espécies nativas de mata atlântica, como sibipiruna, painera, amoreira, açoita-cavalo, angico, quaresmeira, jatobá, pau-ferro, pata de vaca, jacarandá, ipê-roxo, pau-jacaré e dedaleira.

A arena arbórea fica na encosta de um morro de terra vermelha com cerca de doze metros de altura. Nas laterais, há mais de setenta metros de terreno baldio, e na frente fica a escola municipal EMEF José Bonifácio. São dezesseis árvores, com cerca de cinco metros cada, dispostas em um

semicírculo com dezesseis metros de diâmetro, em frente ao barranco. O barranco é inclinado e conta com uma arquibancada frontal, feita também em mutirão, com pneus recolhidos pelas ruas da cidade. Por estar em um local desabitado e longe do trânsito de pessoas e automóveis, a arena possui uma acústica privilegiada. A presença de novas árvores acabou por incentivar os passarinhos a construírem seus ninhos ali.

> A obra, realizada em mutirões, consiste numa arena circular de 12 metros de diâmetro demarcados por árvores nas margens e uma pequena arquibancada (...). Espécies originárias da Mata Atlântica vão ocupar as margens ao redor do espaço com o intuito de estimular a volta dos pássaros e espalhar a ideia de reflorestamento urbano. (In: **REVISTA CULTURA DIA A DIA**, 2004, n. 34)

Quando o grupo vislumbrou a ideia de edificar um teatro natural feito por árvores, ele também desenvolveu a metáfora de que as árvores cresceriam em outro tempo, que não era o mesmo em que a cidade de São Paulo está imersa. As árvores cresceriam sem pressa, da mesma maneira como cresceu o nosso grupo teatral, desacelerada e continuamente. Os mutirões de plantio de novas mudas foram periódicos, assim como a manutenção das árvores já plantadas.

Fotografia 19: Manuseio do material orgânico para construção da arena arbórea. Da esquerda para a direita a atriz Tatiana Matos, o engenheiro e vizinho Miguel Perrella e o músico Naiman.

A construção do novo teatro ofereceu mais vida cultural à região leste da

cidade como um todo. Foi uma possibilidade de descentralizar espaços culturais, pois a arena significava para os integrantes do grupo a criação de um circuito teatral alternativo na periferia carente de opções artísticas e culturais. Além de encenações teatrais, o espaço foi aberto para receber rodas de capoeira, *tai chi chuan*, festas, luaus e saraus. Mas será que os próprios integrantes do grupo têm dimensão do que significa um teatro feito de árvores na zona leste da cidade? Luciano Carvalho e Xandi Gonça, ao prepararem o roteiro e o texto do primeiro vídeo documentário sobre o Dolores, apontam que:

> Ao pensarmos em uma Arena Arbórea, refletimos sobre como interferimos no espaço, e em Teatro Mutirão, sobre como construímos a relação com o espaço. Um conceito imbricado no outro de maneira inseparável, já que a interferência no espaço gera uma relação, e uma relação gera interferências.
> Árvore como metáfora do ser humano que nutre, cresce e modifica o território, e ao mesmo tempo é o território. Arena Arbórea: espaço para a ação cênica, circundado por árvores e construído em mutirão. A arquitetura viva, em espaço aberto e público, arranca o teatro do palco italiano e de convenções burguesas. A Arena delimita um espaço cênico sem aprisioná-lo. Possui a liberdade de ser árvore e, na relação, a possibilidade de ser palco[34].

E foi neste espaço-teatro construído pelos artistas do Dolores e pela comunidade que engendramos a encenação de *Sombras Dançam Neste Incêndio - Peça Curta em Dois Atos*, o terceiro experimento teatral do grupo. Ali, o coletivo também apresentou o segundo ato externo do espetáculo *A Saga do Menino Diamante - Uma Ópera Periférica*.

Atualmente, o grupo está imerso em outros projetos e diminuiu a quantidade de mutirões de limpeza e manutenção da arena arbórea, o que se tornou um problema. É difícil propor à vizinhança que se aproprie daquele espaço de maneira constante, por isso a arena muitas vezes recebe quilos de lixo ao longo dos meses. A subprefeitura corta o mato alto de tempos em tempos; às vezes, quando este fica muito alto, o grupo elabora um oficio pedindo que o terreno seja capinado.

Existem muitas dificuldades em agir diretamente sobre o bairro, em articular as pessoas para os mutirões, em explicar quem são os Dolores e o que propõem, e fazemos isso sempre que necessário, para que os moradores

[34]CARVALHO, L.; GONÇALVES, A. In: PÓLEN, PÓLIS, POLÍTICA, Criação coletiva Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes. São Paulo, 2007. Videodocumentário (10m39s). Disponível em <http://doloresbocaaberta.org>.

saibam que estamos ali e sintam-se também agentes daquele espaço.

Fotografia 20: Panorâmica da arena arbórea localizada no CDM Patriarca. Maio de 2010. Crédito da imagem: Sandra Soares

3.2 Sementes plantadas no Verão

Como já mencionamos anteriormente, no primeiro semestre de 2007 o Dolores foi contemplado pela primeira vez na décima edição da Lei de Fomento ao Teatro, com um projeto intitulado *Teatro Mutirão: Pólen, Pólis e Política*. O título do projeto já deixa claro ao que ele se propõe: a palavra *pólen* etimologicamente vem do latim e significa pólen de flor ou pó de farinha de flores. A palavra *pólis,* do grego, significa cidade ou lugar significado, espaço para deliberações, e a palavra *política* como aquele que administra ou intervém na vida pública*,* ou seja*,* uma variação de *pólis,*

Ou seja, a partir da prática de fazer teatro em forma de mutirão, o Dolores quer instaurar uma prática de significações na cidade, a partir da sensibilidade, da arte e organizando aqueles que a habitam para além da noção de moradores, conscientizando-os de que são vizinhos e trabalhadores.

Um grupo de teatro que está em guerra, na contramão, resistindo à ordem hegemônica. Uma guerra estética com inúmeras batalhas a serem travadas, cujas armas são a organização dos trabalhadores e a politização do grupo e de outros coletivos parceiros.

Para iniciar, o Dolores, por meio da *poiésis*, ou seja, da criação artística, da artesania, decidiu construir mais quatro arenas arbóreas pela cidade de São Paulo. E instaurou um processo pedagógico que envolveu outros grupos de teatro, o movimento dos trabalhadores rurais sem-terra (MST), os moradores da favela Real Parque, no bairro do Morumbi, em São Paulo, e inúmeros espectadores, além das demais pessoas que, de uma maneira ou de outra, conheceram ou tiveram acesso a esse projeto.

A meta do projeto *Teatro Mutirão: Pólen, Pólis e Política,* era proporcionar a quatro outras comunidades oficinas de formação política e introdução aos conceitos criados pelo Dolores que preparassem os envolvidos para a construção de uma arena arbórea, junto com o grupo. Depois de levantada, a nova arena era inaugurada no final do dia com a apresentação do espetáculo *Sombras Dançam Neste Incêndio - Peça Curta em Dois Atos.*

As comunidades que aceitaram a nossa proposta foram o assentamento Irmã Alberta (MST), o grupo de teatro ALMA, na Cohab José Bonifácio; o Instituto Pombas Urbanas, no bairro de Cidade Tiradentes, e o grupo cultural Favela Atitude, na favela Real Parque, no bairro Morumbi. Das quatro experiências de plantio, optarei por narrar e analisar duas delas, pois acredito serem as mais importantes: a do assentamento Irmã Alberta, a mais bem sucedida das quatro, e a da Favela Atitude, a menos bem sucedida no que diz respeito à experiência como um todo.

Iniciaremos nossa aventura de narrar o plantio das novas arenas arbóreas com as oficinas preparatórias. Todos os grupos que nos receberam já possuíam alguma afinidade com o Dolores. Fazíamos o convite/proposta e, caso fosse aceito, iniciávamos o arranjo de datas e lugares onde fosse possível a realização das oficinas. Estes encontros pedagógicos, que não se configuravam efetivamente como aulas, mas como espaço de compartilhamento de trajetória e pensamentos, estavam programados para acontecer ao longo de dois finais de semanas e, no terceiro, seria construído

um teatro de árvores em forma de arena

Assim, ambos os grupos tendo definido local e horário dos encontros, o Dolores enviava seus representantes/oficineiros, que trabalhavam em parceria e estavam presentes nos três finais de semana do processo. No caso da primeira experiência, a mais bem sucedida do projeto inteiro, Luciano Carvalho e Tita Reis ministraram a oficina.

O primeiro encontro aconteceu em Jandira, na chamada grande São Paulo, em um polo urbano do MST, no dia 1º de maio, Dia Mundial do Trabalho. Este encontro serviu para detalharmos os conceitos que seriam abordados e decidirmos como se encaminhariam a oficina e a ação artística a serem realizadas no assentamento Irmã Alberta, em Perus.

O MST julgou que seria muito oneroso realizar três encontros, e propôs que as atividades fossem feitas de modo concentrado, durante as manhãs e tardes de um final de semana inteiro, pois se deslocariam cerca de sessenta militantes de outros quatro assentamentos para participarem da oficina, além daqueles que já viviam no assentamento Irmã Alberta. O Dolores aceitou e realizou a formação de maneira intensiva.

Sendo assim, a oficina aconteceu em um único final de semana, nos dias 12 e 13 de maio de 2007. Nos respectivos dias, compareceram cerca de quarenta pessoas; o restante dos militantes que estava previsto para assistir às oficinas teve que ficar no acampamento Che Guevara, devido a uma desapropriação de terra ocorrida no período, no município de Franco da Rocha.

È difícil narrar com precisão o desenvolvimento da oficina, pois há poucos registros de como aconteceram exatamente. Contudo, para este relato, nos valemos de informações obtidas através de conversas com Tita e Luciano, além dos relatórios de prestação de contas enviados ao Departamento de Expansão Cultural da Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo.

Em Irmã Alberta, o primeiro momento foi o compartilhamento dos conceitos de Teatro Mutirão e Arena Arbórea. Ali, foram partilhadas as experiências do Dolores, a forma de organização e os modos de produção, à luz dos estudos de teóricos como Marx e Brecht. O grupo explicou a criação do conceito de Arena Arbórea, o porquê de utilizarmos o termo Trabalhador-Artista e contou um pouco do abandono do espaço e da cultura nas periferias e da

ausência de hierarquia e “mando” dentro do grupo.

Em seguida, Tita Reis, Luciano Carvalho e Naiman (que chegou na última hora) tocaram algumas músicas e falaram alguns poemas para tornar o encontro mais inspirador. Então, chegou o momento de propor na prática o que estava sendo conversando em teoria. A pergunta que foi feita a todos era: como levar para a cena toda essa conversa? Mas, antes, os representantes do Dolores resolveram deixar os corpos mais sensibilizados para, depois, construir discursos cênicos.

Para isso, foi necessário um cuidado em tornar serena e prazerosa a parte prática. Não faremos aqui uma descrição dos jogos e proposições feitas, pois esse não é o objetivo de nossa dissertação, mas diremos que eles trabalharam jogos que previam a exploração de aquecimentos, propostas de improvisação simples, o caminhar pelo espaço, o aguçar a escuta e o olhar periférico.

Durante o desenrolar da condução, percebeu-se que os militantes e moradores dos assentamentos, pouco habituados a vivências teatrais e corporais, mostraram resistência e alguma dificuldade em relação aos jogos. O Dolores teve receio de continuar e deixá-los ainda mais inibidos; por conta disso, tivemos de adaptar a proposta, deixando de lado inclusive a avaliação que estava prevista para depois dos jogos.

Mudando a rota do navio, foi pedido aos militantes que formassem seis grupos e que construíssem cenas a partir dos conteúdos conversados anteriormente. O Dolores acreditou que seria melhor proceder desta maneira mais afrouxada, já que assim os participantes poderiam organizar um discurso cênico com maior tranquilidade. Sobre isso, em relatório, Luciano Carvalho comenta que:

> A prática, em última instância, coroou todo um processo de trabalho teórico e proporcionou o salto de compreensão capaz de construir a adesão consciente ao mutirão que viria e consequente apresentação teatral. Sempre vale ressaltar que a estadia no MST implica em trabalho coletivo. Na divisão das tarefas para manutenção do local de aprendizado, nós do Dolores ficamos encarregados de lavar a louça do jantar e limpar o banheiro masculino no dia seguinte. Trato feito, tarefa cumprida. Este sistema de trabalho tornou fácil a compreensão de Teatro Mutirão e os motivos pelos quais trabalhamos assim. A proximidade dos universos políticos facilitou a apreensão dos conteúdos[35].

[35] Trecho extraído do relatório feito por Luciano Carvalho enviado à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo referente ao projeto *Teatro Mutirão: Pólen, Pólis e Política*.

Após a proposição foi feita uma roda, avaliaram-se as cenas e levantaram-se as conquistas de cada grupo. Houve um tempo para comentários em geral e para encaminhar as atividades do período noturno, durante o qual aconteceu uma noite cultural com fogueira, músicas, vinho e danças como rap e forró, entre outras. No domingo houve espaço para reflexões, avaliação geral dos trabalhos e um planejamento para a posterior realização da arena.

3.2.1 Árvores que nascem no outono

O dia 25 de maio de 2007 foi a data acertada pelo MST e pelo coletivo Dolores para a construção da arena arbórea. O grupo se reuniu na casa dos irmãos Luciano e Cristiano para a concentração. Havia quatro automóveis para transportar os integrantes e a caminhonete de Fernando para transportar o carrinho cênico, os objetos de cena e os bonecos gigantes da encenação, além das pás, enxadas, escavadeiras, panelas e alimentos.

O grupo saiu por volta das onze horas da manhã e às treze horas chegou ao assentamento Irmã Alberta. Montamos a cozinha junto ao barraco da assentada Lora, em um local um pouco afastado de onde seria construída a arena. O cardápio preparado para o almoço consistia de carne com mandioca, arroz, feijão e salada de alface com tomates. Pensamos em um almoço para aproximadamente vinte pessoas, sendo quinze atores e o cinegrafista Diogo Noventa, que estava lá para registrar a encenação.

A construção da arena se iniciaria por volta das quatorze horas, quando estava prevista a chegada dos demais militantes de outros assentamentos, já almoçados. Eles ajudariam a construir o novo teatro, contudo parte deles ainda não tinha se alimentado, então a solução foi colocar “mais água no feijão” e aumentar a quantidade da comida.

Organizamo-nos da seguinte forma: na cozinha ficaram os atores Cristiano, Tatiana, Didi, e a parceira Viviane, atriz circense, na época integrante do Mente-corpos do Balaio, grupo que ocupava o CDM junto com o Dolores.

O carrinho de luz e som precisava de montagem e desmontagem

bastante detalhadas: era necessário descarregá-lo da caminhonete, encher os pneus, instalar as varas de iluminação, acertar os refletores, colocar as gelatinas, verificar o posicionamento das caixas de som e organizar os objetos utilizados durante a encenação, bem como os instrumentos musicais, que são muito delicados.

Além disso, para conseguir rede elétrica foi necessário subir em um poste de rua e “puxar um gato” (iluminação pública clandestina) a fim de realizar o espetáculo, pois no assentamento, por motivos óbvios, não havia eletricidade disponível. As demandas do carrinho exigiam pelo menos quatro horas de trabalho e, neste dia, ficaram a cargo dos atores Quinho e Tita.

O Dolores levou pelo menos dez ferramentas para uso na terra e tantas outras surgiram do apoio dos moradores do assentamento. Todos os integrantes do grupo estavam prontos para iniciar o corte do capim e a limpeza do terreno em que se faria um teatro de árvores. E assim aconteceu: Fernando, Renata, Luciano, Nica, Xandi, eu e parceiros do grupo Mente-corpos do Balaio, como a atriz Ângela Garcia e Leandro Hoehne, além de vários moradores, demos início ao trabalho. Infelizmente não houve registros do nome de todos os homens e mulheres que ajudaram neste dia.

Para medir o raio da circunferência onde seriam plantadas as árvores, contamos com a ajuda de Maurão, ex-morador de rua e, no período, militante do MST. Calculou-se a construção de uma arena de dezesseis metros de diâmetro, os quais receberam vinte árvores, duas de cada espécie (angico, jatobá, casuarina, ipê amarelo, quaresmeira, pau-ferro, pata de vaca, cássia grande, uvaia e fedegoso).

Durante quatro horas, cerca de cem trabalhadores, rurais e artistas, limparam todo o terreno e plantaram as vinte árvores. O plantio coletivo findou ao entardecer. Realizar trabalhos em mutirão era uma zona conhecida tanto do Dolores quanto do MST, por isso o dia de trabalho pesado foi agradável, pudemos conhecer e conversar com novas pessoas, contar piadas, cantar músicas e contemplar o por do sol que se derramava sobre nossas cabeças, felizes por estarmos ali construindo um teatro de árvores.

Perceber como o trabalho fica mais leve quando todos colaboram; experimentar a utilização de enxadas; pegar em uma escavadeira, com a ajuda

de muitas pessoas; carregar pelo terreno uma muda de árvore novinha, com apenas dois metros de altura; colocar a terra dentro do buraco com a árvore; levantar o rosto e enxergar mais vinte outras plantadas: tudo isso são coisas que fazem o coração sorrir. Refletir sobre o trabalho humano que resultou no plantio de tantas árvores expulsa dos olhos um pouco de sal.

> O teatro de arena estava se formando, muito belo, estávamos construindo juntos, como prevíamos, mas diferente, sempre há um salto de qualidade e de compreensão quando, da teoria, migramos para a prática, os percalços do caminho ensinaram numa ordem impossível de auferir. Nesta altura, creio que o Dolores já se perguntava: que espécie de teatro é este que estamos fazendo?[36]

Estávamos todos famintos quando finalmente o almoço ficou pronto. Houve um rodízio de grupos de trabalhadores para comer, ficando cada um responsável por lavar sua louça. No final da refeição, os atores que estavam na cozinha puderam se juntar ao resto do grupo maior, que carpiu e plantou as árvores. Com tudo pronto, os atores se reuniram para aquecer as vozes e iniciar a encenação.

Os espectadores haviam sido preparados e “aquecidos” esteticamente para se encontrarem, ao cair da tarde, com a encenação e abrirem uma infinidade de possibilidades de leituras sobre o que assistiriam. Quando, dentro do cotidiano acelerado e repleto de responsabilidades, podemos encontrar tempo para construir um teatro, para mexer na terra, para plantar árvores? Quando conseguimos inaugurar aquilo que fizemos de maneira significativa?

Um emaranhado de “fazer sentidos” é lançado ao encontro da tarde em que espectadores e artistas se juntam para o trabalho de edificação de um teatro. Não se trata apenas de trabalhadores-artistas, mas também de espectadores-trabalhadores, pois eles trabalharam naquela construção teatral literalmente. E, para além do literal, articulam metáforas que se desdobram a perder de vista.

As reflexões vão acontecendo desde o momento em que o espectador sabe, ainda na oficina, que irá participar de uma aventura como essa. O inédito da experiência para o espectador-trabalhador é a própria experiência, que

[36] Trecho extraído do relatório feito por Luciano Carvalho enviado à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo referente ao projeto *Teatro Mutirão: Pólen, Pólis e Política*.

permite saborear o encontro com a subjetividade, antes mesmo da encenação, que tradicionalmente já proporciona esse encontro singular.

Foram muitas as análises feitas, tanto pelos próprios artistas, quanto pelos espectadores. Por exemplo, foi questionada a ideia acerca do edifício teatral tradicional, a quem ele é destinado e a qual grupo social se dedica. Que tipo de teatro é esse, em que os espectadores não só são acordados para o deleite da encenação, mas também são convidados a analisar toda uma conjuntura sobre a sociedade, a partir de uma prática artística? “Assim, a prática artística não é a exterioridade do trabalho, mas sua forma de visibilidade deslocada. A partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo.” (RANCIÈRE, 2005, p.65)

Quando Brecht pensou no tipo de teatro que faria_ o teatro épico _ sua preocupação estava em desvelar todo o aparato técnico que “encantava” o público. Assim, os espectadores se tornariam *especialistas,* analisariam as cenas sobre outras óticas e dialogariam profundamente com a encenação, pois conheceriam de maneira mais íntima a linguagem teatral.

Quando os espectadores participam de uma oficina que revela e partilha os modos de produção do Dolores, constroem uma arena arbórea juntos e, mais tarde, inauguram um espaço físico teatral, todo esse movimento pode ser encarado como uma grande assembleia. Antes do público assistir ao espetáculo, ele já foi envolvido por estímulos que suscitaram reflexões acerca do que todo aquele evento significa, não somente naquela situação, mas em toda a sociedade.

> O teatro épico (...) para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de “tábuas que significam o mundo” (ou seja, como espaço mágico), e sim como uma sala de exposições, disposta num ângulo favorável. Para seu palco, o público não é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. (BENJAMIN, 1996, p. 79)

Quanto esse espectador-trabalhador poderá fruir da encenação, sabendo que ele mesmo participou e ajudou a fazer com que ela pudesse ser apresentada naquele lugar? Quanto sua sensibilidade estética será aguçada por conta da experiência anterior e durante o espetáculo? Ele não pode mais apenas “receber” tudo aquilo de maneira silenciosa, aquele teatro lhe pertence

intimamente.

O evento como um todo pode ser pensado como uma arte-ação preocupada em debater questões urgentes de nossa sociedade. A prática artística é também uma prática política, o modo de produção vigente passa a ser questionado, ou seja, surgem *novas maneiras de fazer*, de produzir, de pensar. Sobre isso, Rancière aponta:

> A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e do tempo. É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das "práticas estéticas", no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que "fazem" no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são "maneiras de fazer" que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. (RANCIÈRE, 2005, p.17)

Realizar uma prática artística como a construção da arena arbórea em conjunto com outros trabalhadores é tomar posse das propriedades do espaço, é significá-lo enquanto materialidade possível de criação, pois a criação do espaço físico teatral é coletiva, é comum a todos que ali colocaram as mãos na terra.

Logo no início da apresentação teatral, fica evidente a identificação dos espectadores-trabalhadores com o drama da protagonista Isabel. Os temas mostrados por *Sombras Dançam Neste Incêndio- Peça Curta em Dois Atos* ganham relevância nesse contexto em que os espectadores, assim como Isabel, participam da luta por moradia.

A cena do mutirão de construção de uma laje, aquela em que os *set lights* vermelho e verde balançam nas mãos das atrizes Tati e Nica, foi recebida de maneira calorosa e a fruição foi expandida por parte do público. Todos, atores e assentados, haviam acabado de fazer um mutirão, possibilitando que ali se construísse um teatro, e agora ocupavam com seus corpos a inauguração daquela obra coletiva.

Silêncio profundo na cena final. Perceberam-se, na música *Arreuni,* olhares a procura de outros olhares: a canção fazia muito sentido para quem vivia aquele universo. O que fora apresentado em forma de teatro era articulado como forma de vida para aqueles espectadores-trabalhadores que

arrumavam os temas em suas mentes, organizavam seu passado, sua trajetória e que, talvez ali, naquele instante, em silêncio, pudessem encontrar tanta força quanto orgulho do teatro feito por eles mesmos.

A experiência traz à tona uma metáfora que envolve tanto as práticas de formação de espectadores, quanto os temas levantados na própria encenação: a metáfora das mudas de árvores, que irão crescer junto dos espectadores e artistas com o passar dos anos. Esse desenvolvimento atingirá a todos e poderá desaguar no abandono dos movimentos sociais e no aburguesamento, como no caso da personagem Isabel, ou se transformar em força para resistir. Os conflitos e as contradições estarão latentes do mesmo modo que as folhas velhas das árvores caem e dão espaço para novas folhas nascerem. Tudo é sempre novo e, ao mesmo tempo, não é.

> Identicamente, o técnico de obras fluviais, vendo um rio, vê, ao mesmo tempo, o seu leito primitivo e ainda vários outros leitos fictícios, possíveis se a inclinação do planalto ou volume da água fossem outros. Enquanto ele vê em pensamento um outro rio, o socialista ouve, em pensamentos, uma nova espécie de diálogo entre trabalhadores rurais a beira do rio. Do mesmo modo, o nosso espectador devia encontrar no teatro, envolvidos de esboços e ecos, os acontecimentos que se desenrolam entre os referidos trabalhadores rurais. (BRECHT, 1957, p.185)

A respeito desta ação, nascem muitas indagações que talvez não sejam respondidas de imediato: até que ponto ela afeta o mundo destes espectadores, trabalhadores rurais que compõem o MST? Como será que se organizam simbolicamente esses indivíduos? Em que medida isso acontece pelo texto, pela encenação ou pelo ato de carpir e de plantar? O que fica de mais forte? A identificação acontece através de qual ótica?

A ação como um todo representa um polo de resistência ao sistema capitalista: além dos modos de produção serem partilhados sensivelmente por todos, a arena e a encenação foram construídas por nós, trabalhadores. E tanto a ação cultural quanto a encenação não sumirão no tempo, estão vivas, ecoando materialmente no espaço e na memória de quem esteve ali. Mesmo em uma sociedade como a nossa, em que tudo vira mercadoria e é descartável, essa ação resistirá e servirá como reflexão, junto a tantas outras, como ensaio para a destruição deste sistema. Berman, ao analisar Marx,

comenta que:

> Tudo o que a sociedade burguesa constrói é construído para ser posto abaixo. “Tudo o que é solido”- das roupas sobre nossos corpos aos teares e fabricas que as tecem, aos homens e mulheres que operam as máquinas, às casas e os bairros onde vivem os trabalhadores, às firmas e corporações que os exploram, às vilas e cidades, regiões inteiras e até mesmo as nações que as envolvem- tudo isso e feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante, sempre adiante, talvez para sempre, sob formas cada vez mais lucrativas. (BERMAN, 1982, p.97)

Em tempos nos quais tudo o que se constrói será desconstruído no dia seguinte, o que significa a construção de um teatro feito com árvores? O que significa o elemento árvore? Quanto importa o discurso daquela encenação para aquelas pessoas? Dentro de uma ordem social que produz mercadoria para não durar, quanto vale uma arena arbórea? Quanto vale a apresentação de *Sombras Dançam Neste Incêndio*?

Simplesmente não vale: é irrecuperável mercadologicamente porque não esta na lógica de mercado. A ação rema contra a maré e por isso é uma prática artística que nos interessa como ferramenta para emancipação da classe trabalhadora. Ao mesmo tempo em que debate questões urgentes e atuais sobre a luta de classes, ela se apresenta como resistência ao modelo hegemônico de organização social.

E a arena continua lá, mesmo sem uma ação contínua do Dolores naquele espaço. Não serve apenas para espetáculos, mas é palco de noites culturais, rodas de fogueiras, conversas soltas que não vão para lugar algum e só necessitam de ouvidos profundos e abertos para trocas calorosas. E quem vive lá, como se lembra da ação? Como enxergam a encenação ecoando no meio das árvores que continuam a crescer, da mesma maneira que a organização e a luta do movimento dos trabalhadores rurais sem-terra?

A construção desta arena arbórea foi um marco para o grupo. As questões discutidas na encenação e a proposta de levar o espetáculo para outros espaços, onde os espectadores destes são trabalhadores evidencia que a partir de *Sombras Dançam Neste Incêndio* o grupo tira o foco de produzir arte para a comunidade e assume que seu fazer artístico é dirigido para a classe

trabalhadora, e a classe esta também em muitos outros sítios. Após a apresentação tanto o grupo quanto os assentados possuíam a sensação de conquista.

3.3. Árvores que passam pelo outono

A mesma proposta que resultou em sucesso pode sofrer percalços e, em outra situação, não funcionar tão bem. Dentro do projeto *Teatro Mutirão: Pólen, Pólis e Política* desenvolveu-se a construção de mais três arenas arbóreas. Uma delas, no entanto, foi bastante conflituosa.

A comunidade escolhida havia sido a favela Real Parque, no bairro do Morumbi. Lá existe um grupo chamado Favela Atitude, formado por moradores da comunidade que organizaram um espaço cultural onde acontecem atividades de *hip-hop,* dança, teatro, poesia e capoeira. Esse espaço também é usado para formação e organização política.

O grupo Favela Atitude possui forte atuação em sua comunidade, situada em um local com enorme contraste social. A favela Real Parque é cercada por condomínios de luxo, onde há moradores de grande poder aquisitivo. Pela constante organização comunitária e afinidade política com o Dolores, firmamos uma parceria com os integrantes do Favela Atitude, que, assim como no assentamento Irmã Alberta, contaria com a preparação e posterior construção de uma arena arbórea e apresentação do espetáculo *Sombras Dançam Neste Incêndio*.

As datas foram firmadas e marcou-se o início do processo para 12 de abril de 2008, dia em que aconteceriam a formação para compartilhar os conceitos desenvolvidos e elaborados pelo Dolores e também a parte prática, com a proposição de jogos. Enfim, neste primeiro dia aconteceria a oficina de preparo dos espectadores para o plantio das árvores e a apresentação teatral.

O encontro se deu na sede do grupo Favela Atitude e contou com a presença de vinte pessoas. A oficina foi aberta com algumas canções criadas pelo Dolores e também com *rap* e poesias criadas pelo Favela Atitude.

O trabalho iniciou-se com uma breve apresentação de todos os

presentes. Em seguida, Tita Reis contou um pouco da história do Dolores e partilhou a organização do coletivo teatral e os conceitos desenvolvidos. Quando se falou em Teatro Mutirão, aquilo não soou como novidade, devido ao fato de se tratar de uma comunidade que vive em condições precárias e, portanto, conhece bem a prática de mutirões. Contudo, foi de bastante valia o desenrolar desta conversa que desembocou em uma reflexão sobre ocupação do espaço público.

Ao longo desta reflexão, o Dolores percebeu que seria importante iniciar a parte prática, pois temas do espetáculo já estavam rabiscando a conversa. Alguns jogos de improvisação foram propostos, com a figura de um orientador externo, que no caso era Luciano Carvalho. Os jogos apontaram para temas de rupturas e hierarquia. Após esse momento, os participantes foram convidados a elaborar cenas que trouxessem questões de moradia, liderança e gestão popular.

As cenas apresentadas foram bastante interessantes, entretanto, o mais significativo se deu na avaliação delas. A parte prática da atividade facultou à Favela Atitude e demais moradores a possibilidade de avaliarem e (re)pensarem seu cotidiano; na roda final, a identificação dos jogos foi vista como semente para elaboração de práticas de *agitprop*.

Infelizmente, por desorganização do Dolores e pela distância entre a Cidade Patriarca, na zona leste, e a Favela Real Parque, na zona sul, os três encontros de formação previstos transformaram-se em um único grande encontro, na tarde de um sábado, com cinco horas de duração.

Nesta oficina, foi combinado que o mutirão para construção da arena aconteceria no dia seguinte. Por conta de mais um problema de organização de ambos os grupos, não houve tempo para que distribuíssemos os cartazes de divulgação do evento, que consistia na limpeza do terreno, plantio das árvores e apresentação do espetáculo.

Quando o Dolores chegou para dar início ao mutirão, por volta das quatorze horas do domingo, novos problemas haviam surgido: não existia na comunidade nenhum terreno em que fosse possível o plantio das árvores em forma de arena. Nesta situação, o Dolores se reuniu e se perguntou o que fazer.

As árvores estavam lá, os integrantes também e a formação já havia sido feita, portanto, em assembleia com o grupo Favela Atitude, nosso grupo resolveu manter a ideia do plantio, mesmo sem um terreno ideal. O local escolhido foi um canteiro de separação entre dois blocos de prédios. Esse espaço estava deteriorado e cheio de lixo, mas havia terra e gente disposta a trabalhar.

Limpamos o terreno, removemos o entulho e plantamos as árvores em mutirão. Alguns integrantes do Favela Atitude fizeram grafites nas paredes do canteiro e um *rap* contagiou o trabalho. Ao fim da plantação, que não se configurou em uma arena teatral, o Dolores preparou um grande lanche com bolos, pães, chás, café, leite, frutas, frios e chocolate para celebrar a ação que, mesmo fora do previsto, carregava ainda algum sentido.

Depois de todos os trabalhadores-artistas e moradores-espectadores partilharem o plantio e a refeição, era o momento dos atores se aquecerem para iniciar a encenação. Quinho já havia arrumado o carrinho cênico que desta vez, com a ajuda financeira da Lei de Fomento, contava com uma bateria móvel para não precisar de eletricidade clandestina.

Na hora em que sairíamos em cortejo para convidar os moradores a assistirem ao espetáculo, iniciou-se uma chuva fina que logo se transformou em temporal. Era impossível fazer a apresentação debaixo de chuva, pois isso estragaria os aparelhos de iluminação e som, além de ser completamente desconfortável para atores e espectadores.

O grupo ficou desolado. Seria má sorte? Não, claro que não. Foi uma determinação natural, impossível de ser revertida. Deveríamos apenas assumir a impossibilidade daquilo, recolher as coisas e apresentar o espetáculo em outro dia. O que mais nos incomodou foi o fato de saber que toda a partilha daquela construção havia sido prejudicada. Alguns integrantes do Dolores acreditaram que a ação acabou se por se transformar em algo protocolar, outros julgaram que, apesar da chuva, a experiência havia sido válida. Agendamos com a Favela Atitude a apresentação da peça em outro dia e a data sugerida foi o domingo seguinte, caso não chovesse. No dia marcado, o grupo apareceu no espaço por volta das quatorze horas. Arrumamos o carrinho cênico e, com a utilização de megafone e batuques de tambores, fizemos um

cortejo pelas ruas e ruelas da favela Real Parque, anunciando o local e o horário da apresentação teatral.

O local não era próximo ao canteiro em que haviam sido plantadas as árvores, mas algumas quadras acima, em uma espécie de laje circundada por três blocos de prédios de um conjunto habitacional. Quando iniciamos o espetáculo, as dificuldades estavam anunciadas.

Durante a primeira cena, em que Tita e outros atores falavam no microfone sobre a questão da moradia e puxavam com o coro de artistas e espectadores as palavras de ordem, algumas crianças, que não haviam participado do dia do plantio e nunca tinham visto uma encenação teatral, acompanhavam o cortejo. Inquietas e estranhando aquela movimentação, elas interferiram completamente as cenas do batalhão de choque. Em suas cabeças, talvez tenham acreditado que aquilo era real, pois já haviam passado pela situação de enfrentar o choque da polícia antes. A favela Real Parque já foi vítima de inúmeras ações de desapropriação e de incêndios “não acidentais”, por conta da gigantesca especulação imobiliária na região.

Também havia muitas brincadeiras por parte dos pré-adolescentes, que acabaram por desconcentrar os atores. Os adultos pediam silêncio e instaurou-se uma bagunça generalizada.

É bom lembrar que não se tratava de um público habituado a frequentar teatros e que, portanto, não havia qualquer protocolo burguês sobre como se deve assistir a uma encenação. Os atores tiveram que lidar com essa questão e jogar com as novas regras; foi um desafio importante para o grupo, que não estava preparado para isso, mas improvisou e fez o que foi possível. Afinal, o Dolores era forasteiro ali, no espaço daquelas pessoas, e havia muita novidade ao mesmo tempo.

Com o avançar das cenas, o alvoroço inicial foi diminuindo e, mesmo com inúmeras interrupções por parte do público, a encenação foi se cumprindo. Apesar de todas as falhas do grupo na oficina de formação e no dia da plantação das árvores, não se pode deixar de afirmar que foi intensa a apresentação naquela favela.

Havia momentos durante o espetáculo em que os integrantes do Dolores olhavam para o alto dos prédios e dos barracos mais ao fundo e avistavam

muitas e muitas cabeças assistindo à apresentação, por todas as janelas e frestas. A maioria nem deveria ouvir o texto, contudo estavam lá, participando daquilo que, sem dúvidas, era um acontecimento novo.

Finalizamos com a música *Arreuni.* Contamos ao público quem éramos e o que havíamos feito ali nos outros dias, junto com o grupo Favela Atitude. Muitos espectadores comentaram que nunca tinham assistido a uma “peça de teatro” e que estavam felizes. Nós arrumamos nossos pertences e fomos embora elaborando toda aquela experiência.

PALAVRAS FINAIS

Concluir, fechar, terminar um raciocínio é só uma pequena parte de um todo muito maior que não para de acontecer. O que se fecha aqui é a reflexão sobre um período de plantações significativas feitas pelo grupo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes. Outras plantações já foram feitas pelo grupo ao longo destes quases três anos de pesquisa e sistematização desta dissertação, que agora é também um documento.

O Dolores continua sua jornada, recentemente se debruçou em um projeto bastante audacioso: construiu um monumento, uma escultura gigantesca, em uma praça pública próxima ao metrô Arthur Alvim. Esse projeto solicitou muito trabalho de todos os integrantes.

A escultura elaborada é elefante de cinco metros de altura, e em sua tromba uma foice e um martelo, acuado por dois ratos, com 30 centímetros de altura cada. A ideia é revelar à classe trabalhadora o tamanho e o peso que tem. O evento teve uma programação cultural ao longo dos quinze primeiros dias do mês de setembro de 2012 e contou com a participação de inúmeros outros coletivos de artistas. Essa ação artística fez parte do quarto projeto do grupo contemplado pela Lei de Fomento ao Teatro, em sua décima nona edição.

Se tivesse que resumir em poucas palavras o trabalho do Dolores, grupo que funda em mim a referência primeira sobre o que é fazer teatro, depois de tanto tempo imerso nesse relato povoado de personagens de carne e osso que foi esboçado aqui, eu diria: no Dolores, antes de mais nada e depois de tudo junto, o trabalho diário de perceber as contradições e agir sobre elas proporciona um movimento em direção à uma nova organização social. É o fato de nos identificarmos como classe trabalhadora e agirmos em prol desta mesma classe que faz com que nossas ações artísticas e encenações ganhem potência e significado.

Em específico, na trajetória relatada percebemos que as ações culturais

como a Pilhéria no Macedo, os saraus, o Cine Barranco, a Trama do Morro Vermelho, a festa junina e a eleição performática são ações que agitam o entorno como nas práticas de *agitprop* durante a Revolução Russa. Elas convidam um grande número de pessoas a pensarem a sociedade a partir de ideias libertárias e propõem a construção de um movimento rumo à emancipação do proletariado.

Os valores que podem se transformar em conceitos e que o Dolores tenta organizar, como a ideia do Trabalhador-Artista e do Teatro Mutirão, são determinantes para entender a proposta política e pedagógica do grupo. Trabalhador-artista: um artista que é também um trabalhador, um proletário que exerce seu direito de expressar as questões que afligem sua classe social por meio da arte e principalmente do teatro. Lembrando que se entende por proletária "a classe dos assalariados modernos que, não tendo meios próprios de produção, são obrigados a vender sua força de trabalho para sobreviver". (MARX; ENGELS, 1998, p.40)

Teatro Mutirão: a persistência no fazer artístico e a busca pelo trabalho não alienado, a tentativa de nos organizarmos de maneira horizontal tanto nas tarefas práticas quanto na produção do conhecimento e do discurso; a aquisição da consciência de que o fazer (como produção da materialidade) implica sobre a criação artística e sobre o relacionamento com a comunidade.

A *partilha do sensível* se apresentou também na construção da encenação *Sombras Dançam Neste Incêndio - Peça Curta em Dois Atos,* durante a qual o grupo mergulhou em um processo criativo com inúmeras proposições, jogos e situações até, enfim, conseguir fechar seu raciocínio poético-teatral, estrear e partilhar com os espectadores, muitos moradores da região, não apenas a apresentação, mas também a proposta do grupo.

Ao falar em proposta, vale ressaltar que ela vem sendo construída ao longo dos anos e é pautada numa proposição social diferente desta em que contribuímos com a manutenção da ordem, abrindo fendas que implantam porvires diários junto com a reprodução. Esta contradição colocada e admitida dá a oportunidade de progressos na construção do caminho da revolução social sugerida pela classe trabalhadora.

Ao me afastar um pouco do grupo para escrever esta dissertação,

percebo como o Dolores amadureceu ao longo dos anos e como o trabalho tem se solidificado. Em tempos como os nossos, em que o pensamento hegemônico se edifica,, a experiência de residir em um bairro afastado, ocupar um galpão abandonado e tentar acordar poeticamente os moradores da cidade com ações e encenações faz do coletivo Dolores um grupo muito importante.

A arte é a arma que encontramos ou, por enquanto, a que escolhemos para significar a realidade e criticá-la. E que a arte seja um instrumento revolucionário tanto em nossas mãos “dolorianas” como em mãos de outros trabalhadores-artistas; que estes possam se juntar na luta em busca do fim da sociedade dividida em classes sociais ou, como afirmou Marx, do *encerramento da pré-história da sociedade humana.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **A Indústria cultural**: O esclarecimento como mistificação das massas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. **A Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

ANDERS, G. *O mundo fantasmático da TV*. In: ROSENBERG, B.; WHITE, D. M. **Cultura de Massa.** São Paulo, 1973.

ARENDT, H. **Entre o Passado e o Futuro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

BAKHTIN, M. **Marxismo e Filosofia Da Linguagem**, São Paulo: Hucitec, 2010.

BARTHES, R. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1992.

BERMAM, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BENJAMIN, W. **Theatre Audiens**: A Theory of Production and Reception. London: Rourtedge, 1990.

_____. **Obras escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BRANDÃO, M.H.N. **Introdução à Análise do Discurso**. Campinas: Editora Unicamp, 1991.

BRECHT, B. **Estudos sobre Teatro**. Lisboa: Portugália, 1957.

BOBBIO, N. **O Futuro da Democracia**: uma defesa das regras do jogo. Rio de Janeiro: Paz e Terra Política, 1986.

BONDÍA, L. J. *Notas sobre a Experiência*. **Revista Brasileira de Educação**. Campinas. n.19, 2002.

BOSI, E. **Memória e Sociedade**: a lembrança dos velhos. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BUCCI, E. **O espetáculo e a mercadoria como signo.** São Paulo: Editora Senac, 2004.

_____.; KEHL, M. R. **Videologias**: ensaios sobre televisão. São Paulo:

Boitempo, 2004.

CANTON, Kátia. **Espaço e Lugar**. São Paulo, Martins Fontes, 2009.

CARASSO, J. *La action culturalle est um humanisme*. Tradução de Maria Lúcia de Souza Barros Pupo. In: GUITART, C. **La Bataille de l' imaginaire**.Toulouse: Editions de L' Attribut. 2009. p.249-251.

CARLOS, A. F. A. **A cidade**. São Paulo: Editora Contexto, 1999.

CARVALHO, F. A. D. **A Inversão da Olhadela**: no rastro da refuncionalização da arte teatral. Tese de Livre-Docência. São Paulo. USP/Escola de Comunicações e Artes, 2010.

CHACRA, S. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

COELHO, T. **O que é Ação Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

_____. **A cultura e seu contrário.** São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. **Dicionário Crítico de política cultural.** São Paulo: Iluminuras, 1997.

COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989

COURTNEY, R. **Jogo, Teatro e Pensamento.** São Paulo: Perspectiva, 1980.

COSTA, I.C. **Teatro e transformação social**. São Paulo, Editora, Centro de formação e pesquisa contestado, 2007.

_____. *Teatro de grupo contra o deserto do mercado***.** In: **Revista Camarim** n.40. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2007 p. 26-37.

D'ANGELO, M. **Arte, Política E Educação em Walter Benjamin.** São Paulo: Editora Loyola, 2006.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1997.

DESGRANGES, F. **A Pedagogia do Espectador***.* São Paulo: Hucitec, 2003.

_____. **A Pedagogia do Teatro**: provocação e dialogismo. São Paulo: Hucitec, 2006.

DORT, B. **La représentation émancipée.** Paris. Actes Sud, 1988, p. 179-184.

ECO, U. **A obra aberta.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

GARCIA, S. **Teatro Da Militância**: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HELLER, A. **O Cotidiano e a História.** São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

JACOBS, J. **Morte e vida das grandes cidades.** São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

KOUDELA, I. D. **Jogos Teatrais.** São Paulo: Perspectiva, 1984.

_____. **Brecht: Um Jogo De Aprendizagem.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

MACHADO, J. P. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**: V Volume. Lisboa: Livros Horizonte, 2003.

MARCUSE, H. **A Dimensão Estética**. Lisboa: Edições 70, 1982.

MARX, K. **O Capital**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2008.

_____. **Manuscritos Econômicos-Filosóficos**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____.; ENGELS, F. **A Ideologia Alemã.** São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. **Manifesto Comunista.** São Paulo: Boitempo, 1998.

OSTROWER, F. **Criatividade e Processos De Criação**. Petrópolis: Editora Vozes, 2010.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999

PISCATOR, E. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PUPO, M. L. S. B. **Palavras em Jogo**: Textos Literários e Teatro Educação. Tese de Livre-Docência. Universidade de São Paulo: Escola de Comunicação e Artes,1997.

_____. *Entre o mediterrâneo e o atlântico, uma aventura teatral*. **Revista Comunicação & Educação**. São Paulo: Editora Moderna, maio/agosto de 1999.

QUEIROS, B. C. **Vermelho Amargo**. São Paulo, Cosac Naif, 2011.

RANCIÈRE, J. **A partilha do Sensível.** São Paulo: Editora 34, 2005.

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROUBINE, J. **A linguagem da encenação teatral: 1880 – 1980.**
Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998 .

_____. **Introdução as grandes teorias do teatro**. Tradução de Andre Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ROUSSEAU, J. **O Contrato Social.** São Paulo: L&PM Editores, 2007.

SIMÕES, G. **Veto Ao Modernismo no Teatro Brasileiro.** São Paulo: Hucitec, 2010.

SINGER, H. **República de Crianças**: uma investigação sobre experiências escolares de resistência. São Paulo: Hucitec, 1997.

SOLER, M. **Teatro Documentário**: Pedagogia de não ficção. São Paulo: Hucitec, 2010

SPOLIN, V. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

WEIL, S. **A Condição Operária e Outros Estudos sobre Opressão**. Rio De Janeiro: Paz e Terra, 1996.

ZUMTHOR, P.; FERREIRA, J. P.; FENERICH, S. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac &Naif, 2007.

Anexo A

Texto de *Sombras Dançam Neste Incêndio Peça Curta em Dois Atos*

GUGA IDELBRANDO

PEÇA CURTA EM DOIS ATOS
Texto de Luciano Carvalho 04/02/2004.

Esta obra esta em processo de construção, o grupo Dolores colabora com o desenvolvimento desta trama.

Personagens:

Isabel :
Antônio :

Manifestação de rua pelo sem teto, somente Isabel representa a marcha com um cartaz, brados e palavras de ordem. Dois focos de luz delimitam universos distintos. Também em cena, noutro foco, está Antônio, pede um lanche no bar, aproveita o intervalo da universidade de arquitetura, entretém-se com o movimento da passeata.

VOZ EM OFF - (semelhante à líderes populares em carro de som) É vergonhosa a postura do governo que nega moradia para a sua população. Já falamos do inchaço das grandes cidades. O aumento das favelas, das ocupações. E vamos continuar ocupando! Tem companheiro que dorme debaixo da ponte, de viaduto com os filhos, com os parentes enquanto que os Jardins parece cidade fantasma. Os Jardins é cidade fantasma, tem apartamento sobrando, tem espaço sobrando, especulando. Tem prédio inteiro pelo centro, vazio, sem ninguém. E você companheiro, companheira, na rua, na calçada, nas praças. Mas hoje companheiros, hoje é um dia especial, hoje ninguém dorme na rua, hoje vamos dormir com o governo, vamos dormir no palácio companheiros! (som de multidão vibrando, com ela, Isabel).
(Isabel invade foco de Antônio e pede um copo d'água. O carro de som continua ao fundo.)

Isabel - Tio, Me vê um copo d'água, por favor? (enquanto espera)
Antônio - (Quase gritando aborda Isabel) Pra onde vai a passeata?
I - O quê?
A - Pra onde vocês vão?
I - Pro palácio do governo.
A - Caramba, é um pouco longe.
I - Saímos de muito mais longe.
(Isabel recebe o copo com água e bebe)
I - Obrigada
A - Vão pedir moradia?
I - Não! Vamos reivindicar direitos.
A - Vai invadir o Palácio?
I - Não, vamos ocupar.
(Isabel sai do foco de Antônio, volta para o seu e torna a gritar e a marchar. Antônio observa-a, toma o resto do líquido de seu copo e corre em direção a Isabel, posiciona-se ao lado dela e caminha. Ambos vão com o olhar avante, Isabel grave, Antônio traz um breve sorriso de menino em aventura. Sobe som.)

VOZ OFF - E é por isso que somos a União Revolucionária Popular companheiros, por que não permitimos mais que o governo nos dê as costas, vamos bater na sua porta e vamos nos abrigar debaixo de sua saia. Debaixo do seu nariz é que vamos montar acampamento pra saber se vai fingir que não nos vê, pra saber se vai fingir que não estamos na rua, sem abrigo, sem cobre, sem lar, sem teto! (Som de helicóptero funde-se ao do carro - Sirenes de polícia e barulho de agitação permeiam a trilha, Isabel e Antônio dão os braços formando um cordão humano - talvez imagens de desocupações de movimentos populares possam figurar numa tela de tevê. A luta e resistência vão diminuindo aos poucos, montam acampamento na rua.)

I - Muito bem, conseguimos!

A - conseguimos?

I - Chegamos, estamos na frente do Palácio do governo.

A - Mas a intenção não era invadir? Dormir lá dentro?

I - Ocupar. Incomodar, mostrar que a gente existe pras pessoas que fingem não ver os problemas. (Isabel vai para outro foco, um terceiro, mais atrás, prepara uma cama com a faixa trazida consigo, da mochila retira um cobertor.)

A - Você veio preparada.

(Não responde)

A - Eu posso parecer um pouco deslocado, mas estou aqui por que acredito nessa mudança.

(Não responde. Isabel deita-se. Antônio fica em pé, parado olhando-a, analisa o movimento ao redor, está acanhado, sem jeito, até que deita-se ao lado da mulher que conhecera hoje. Cai luz gradualmente)

Depoimento

entrevistas cortadas por ruídos de ferramentas de construção simbolizando perguntas.

(Antônio, só, em foco central.)

A - Na faculdade a gente discute muito estas questões de moradia, de movimento sem teto. Eu faço arquitetura. E vocês devem imaginar como isso está diretamente ligado com a minha vida. Pinto alguns quadros. E também tô investigando minha espiritualidade, mas, isso é uma outra história. De qualquer jeito influencia nessa minha busca. Quando vi a marcha de vocês, quero dizer, aquela manifestação com pessoas de toda a cidade, senti um estalo, achei que era um momento de mudança, então uma moça entrou na lanchonete onde eu estava e pediu um copo com água. Vi quem ía me trazer até esse universo. Era a Isabel. Aí eu a segui...O que eu quero? Queria poder ajudar. Posso fazer alguns projetos aqui pro mutirão, sei lá, gostaria de estar junto. Acho que é uma obrigação minha com a sociedade.

(Isabel, só, em foco à esquerda mais ao fundo.)

I - Lá na marcha conheci um burguês interessado. Queria participar da luta, parecia sincero. Isso! Foi aquele que dormiu perto de mim. Ah! Você não perde tempo em Adalto? Ficou me vigiando? Tenha respeito rapaz, respeita seus companheiros e não vem com essa cobrança machista pro meu lado não! (rindo e tornando-se

séria) Bom. O importante é que ele quer ajudar. O nome dele é Antônio, e o melhor de tudo, estuda arquitetura. Eu sei que a gente tem ótimos pedreiros. Mas se podemos contar com essa, vamos dispensar? Então pronto.

A Erva De Antônio

Antônio entra com respeito religioso, sorri e cumprimenta pessoas por dialeto. Pára numa espécie de balcão, preenche um cheque, paga e agradece na língua do lugar.
A - EBeretê. (Diz com sorriso nos olhos, executa breve reverência aos interlocutores.) Eberetê.
Potes e plantas estão dispostos nos 3 focos explorados na cena inicial. Como nas demais, esta inicia-se em silêncio. O gesto, depois da luz, habita o instante. Antônio segue um ritual esquadrinhado, bebe duma vasilha, ajoelha-se, gesticula, masca frutas secas e algumas ervas, dialoga com o fogo frases impossíveis. Música ritual caminha suave rumo ao volume. Antônio em transe, realiza com o corpo textos a respeito de si. Emociona-se, música em crescente evolução, assim como, gestos. Música alcança amplitude em número de instrumentos e volume, que torna-se altíssimo. Em meio à dança simula movimentos deslizantes, tal qual, pintura em tela branca, com os membros, corpo todo. Rotações crescem até estancar som, ação. Antônio estático, com olhos perdidos, vendo em ponto secreto de seu pensamento. Coro - Poema *Menino Curandero* Parte V - Piva -

V

come o teu cogumelo
no coração do sagrado
fazendo sinais arcaicos
procura entre praias, montanhas
& mangues
a mutação das formas
sonha o mundo num só tempo
o cogumelo mostrará o caminho
levará ao rio das imagens
sombras dançam neste incêndio

Entra trilha de Danilo Monteiro. Cena permanece imóvel. Surge Isabel executando tarefas desconexas com a realidade apresentada a pouco.

Isabel trabalha encaixotando e limpando alguns papéis e o chão de algum local onde reúne-se com companheiros de labuta. Música cessa.
Antônio desperta e age normalmente. Admira-a. Fica um tempo parado e põe-se a ajudá-la. Depois...
A - Tudo bem?
I - Não.
(pausa)
A - Terminei uma tela ontem.

I - (pausa, tentando ser simpática) Outra? Que bom.

A - É. Eu estou muito feliz.

(pausa)

A - Depois trago pra você ver. Tem um grande sol e pessoas, muitas pessoas.

I - Deve estar interessante.

A - Fiz aquelas experiências com cores que te falei outro dia. (pausa) Encontrei o Adalto, ele contou que o mutirão foi lindo. (pausa) Desculpa.

(Pausa) Eu entendo como é importante o nosso trabalho, mas senti alguma coisa tão forte ontem, não podia abandonar. Coloquei na tela. E você vai ver, ficou especial, nunca foi tão bom.

I - Eu não estou cobrando nada. Pára de dar satisfação.

A - Não fala assim, só quero dividir contigo.

I - Então divide, mas não vem pedir desculpa. Já foi, agora agüenta, é o meu jeito, daqui a pouco passa.

A - (pausa)Vi você lá.

I - Viu onde?

A - No ritual.

I - Me deixa fora da sua religião. Já falei que sou contra esse negócio de mastigar um matinho e ficar doidão.

A - Não é matinho, é mituga, uma erva . Você sabe, já te disse. E já falei que não é uma religião, é um ritual.

I - Não quero te ofender, mas te acho tão patético querendo ser mais que os outros.

A - Como?

I - É evidente que isso é uma religião. Vocês se juntam porque crêem em um deus. Não me importa se ele tá no céu, ou no centro de cada um, mas está. É um Deus. Tem um monte de gente mascando erva, assim como os católicos comungam vinho e hóstias e evangélicos entram num transe, falam em línguas e essas maravilhas todas. Vocês são iguaizinhos. Junta, congrega, ritualiza e dizem por aí que encontraram o caminho. Só que, falam que não são religião, negam as religiões, estão num nível mais elevado.

A - Acho que você pode interpretar assim, é o seu jeito.

I - Olha aí, de novo com ar de superioridade. (imita)É o seu jeito, um dia vai alcançar o meu.

A - Não foi isso que eu disse.

I - Foi isso sim.

A - Muito bem. Só quero lhe convidar para um ritual. Pude vê-la. Você estava lá. Vamos tentar? Se não gostar, tudo bem. O convite é por amor.

I - Obrigada, mas eu não estou precisando me drogar pra me descobrir.

A - Não negue.

I - Tá bom, sem negar. Vamos partir daí. Vou tentar fazer isso que você me pede. Mas, me explica por que só quem tem dinheiro é que pode entrar?

A - Não é isso, você quer ver assim.

I - Não, imagina. 200 paus é dinheiro pra caramba. É quase um salário mínimo, você acha que é fácil conseguir?

A - Não sei, acho que de alguma forma a vida conspira para conseguirmos esse valor e pode-lo usar em nós mesmos. Essa quantia significa nada para o plano espiritual, o valioso é o esforço que dedicamos a estarmos. Acaba sendo uma seleção natural, só vai pra lá quem tiver que tá.

I - Seleção natural? Que merda é essa? Então vigora a lei da selva? Eu que tenho mais dinheiro compro meu passaporte da alegria e comungo com o universo e o pobre fodido, não compra, não comunga, não se descobre.

A - É você que está levando para esse lado.

I - Eu? Foi o que você disse! Ou não foi. Eu estou ficando louca?

A - Você está misturando as coisas. As pessoas estão em campos vibratórios diferentes, por mais que se queira colocá-las num mesmo nível, é impossível. Vibram diferente.

I - É. Vibram e espantam o dinheiro...

A - Não trabalham bem a energia do dinheiro, estão com a auto-estima confusa e não conseguem direcionar a energia...

I - Que porra é essa, agora você inventa a energia do dinheiro. Energia do dinheiro é a ganância que acumula e não distribui...

A - Com você não dá pra conversar, começa a agredir.

I - Agressão é esse monte de merda jogada em cima de mim.

A - Dá um tempo por favor, senão vou me irritar contigo e não quero isso.

I - AH, Que lindo! O senhor da aura branca e brilhante não quer se irritar. Por que você pensa que é mais que os outros?

A - Pára com essa conversa!

I - Me diz! O que te faz mais que eu, Adalto e a Maria?

A - Desse jeito não dá pra continuar, eu vou embora.

I - Covarde!

A - Cala a boca!

I - Muito bom mestre! Isso! Grita! Mostra que tem sangue nas veias! Desgraçado, acomodado!

A - (Sai de cena).

I- (Gritando, sozinha) Você faz da sua covardia o espetáculo da individualidade! Egoísta!

ENCHENDO A LAGE

Movimentos repetitivos com latas, pás e enxadas. Depois de longa introdução de movimentos e luz, além do som ritmado, é que inicia o diálogo.

I - Quero só ver. Falaram aí que mulher não podia com esse tipo de serviço, que isso, que aquilo. Olha lá, o Antônio já tá botando os bofes pra fora.

A - (cansado) Nunca falei que era bom nisso, só tô aqui pela causa.

I - Não é que você está me saindo um revolucionário popular.

A - É por amor.

I - Olha lá dona Finita, o Tonho tá apaixonado pela lage. Ô Adalto! Como é que é? Esse churrasco sai ou não sai? A laje tá saindo, você não duvidou? Do jeitinho que eu falei: enche menos as latas que a mulherada ajuda. Não disse? O espaço é maior que o do Célio e cobrimos em menos tempo. A Maria tá até vesga. (rindo) ô Maria! Endireita essas costas, põe a língua pra dentro se não vão falar que mulher é no fogão.

A - Comandante Isabel, peço licença para tomar um pouco de fôlego. Estou sem costume dessa sobrecarga. Vou encostar um pouquinho.

I - Comandante não, companheira.

A - Companheira, posso beber água?

I - Estranho, tem uma coisa no seu rosto.

A - No meu? Onde?

I - Credo! Debaixo do seu olho.

A - (Antônio tem a luva suja de cimento) Aqui? (limpa com mão) Saiu?

I - Não, tem do outro lado também.

A - Do outro lado? (passa a mão) Limpou? (fica todo sujo)

I - (Rindo) Ficou lindo!

A - (descobre a brincadeira) Isso é cimento! Maltrata a pele.

I - (ri ainda mais)

A - É assim? Então vem cá! (corre atrás dela)

I - Foi brincadeira, não vale. Sai! Socorro! (gritando para companheiros de trabalho) Ninguém vem me salvar?

A - (agarrando-a) E agora? Vai virar porquinha. (borra o rosto de Isabel que se debate e ri)

Ainda agarrados permanecem rindo e se olhando.

Imensa luz branca sobre os dois, muda a cena.

A - Há quanto tempo mesmo que você está nessa?

I - Cinco anos.

A - É um trabalho bonito.

I - Não acho.

A - Como não acha?

I - Tô cansada de acharem bonito o que faço, mas ninguém se prontifica a fazer também.

A - E porque as pessoas deveriam? Não é compromisso delas.

I - É isso que tá errado. Não é meu compromisso. É de todo mundo. Se tem nego passando fome, me dói. Tenho de impedir.

A - Não tem.

I - Como não?

A - Você pode tentar, você é livre pra isso, mas não tem obrigação.

I - Claro que tenho, e você também tem e todo mundo tem. Que porra de espiritualista é você? Tá cagando e andando pra todo mundo.

(Antônio fica calado)

I - Estou um pouco nervosa. Não sei mais o que fazer. Cansada de não saber o que comer amanhã. Cansada de não ter casa. Tanta briga pra poder ser gente.

A Mas você está assim por que escolheu. Pode mudar a hora que bem entender.

I - Queria ir ao cinema. Queria não olhar gente burguesa com raiva. Tenho raiva de casarão, tenho raiva carrão, tenho ódio de jóias. Tenho raiva de não Ter esse amor por todas as pessoas, esse amor que você vive contando.

A - É paciência. Não ajuda cobrar tudo de si. Faça a sua parte.

I - Qual é a minha parte?

A - Não sei, mas imagino menos do que vem fazendo.

I - Faço tão pouco. Quase nada. Estou tão fraca.(pausa) O Sergião e a Edleusa abandonaram o movimento ontem. Agradeceram e falaram que a luta continua, que não pode parar. (silêncio) Acho engraçado, dizem que não pode parar e pararam. Deixaram pra mim e mais meia dúzia o trabalho "bonito" que não pode parar.

A - E você?

I - Eu o quê?

A - Não tem vontade?

I - De parar?

A - É. Olhar outras estradas na sua vida.

I - Minha vida sempre esteve aqui.

A - Sempre mesmo?

I - Desde quando me entendi gente transformadora.

A - Será que não é hora de mudança?

I - Como assim?

A - O Sérgio e a Edleuza não cometeram nenhum crime. Ajudaram enquanto puderam, se apaixonaram e vão construir uma vida sozinhos.

I - E por que sozinhos? Não estamos fazendo mutirões? Lutando por terrenos, organizando a população? Eles não podiam continuar aqui? A gente adiantava uma casa pra eles, sei lá. Nós íamos dar um jeito, mas juntos.

A - Não funciona bem assim, eles querem e precisam dar novos passos, com os pés deles.

I - Mas quem disse que vou andar por eles? Ando por mim, mas sou humana, vivo em sociedade, não entendo esse isolamento.

A - Desapega disso.

I - Desapegar de quê?

A - Deles, dessa situação. Eles devem ir.

I - Antônio, você explica, explica e não diz nada.

Devem ir por quê?

A - Ninguém sabe. Talvez tenham que resolver problemas de outro tipo. Podem estar numa nova busca . Existem questões que fogem do nosso controle.

I - Você está se referindo a questões espirituais?

A - Pode ser.

I - Será? Sempre assim? Deus e karma estão atuantes em nossas vidas? Não quero falar desse jeito, mas, me causa um desconforto essa idéia de que nos vigiam o tempo todo.

A - Mas não vigiam.

I - Fazem o que então?

A - Apontam caminhos e nós escolhemos.

I - E a gente se guia pelos espíritos?

A - Temos de estar atentos para fazer escolhas.

I - Eu escolho a vida!

A - Somos seres maiores, temos tarefas em muitas vidas.

I - (Agitada) Minha vida é aqui e agora, quero fazer hoje o outro dia, quero sangrar, quero briga. Me revolta essa coisa espiritual. Me assusta o indivíduo resolvendo tudo sozinho. Tudo certinho, separadinho, cada um com sua tarefa a cumprir. Uma missão terrena. Que merda esse acúmulo de desejos, de consumo, de pecados e nunca termina, uma busca sem fim, e nem na morte um descanso e essa cobrança, essa cobrança de vidas eternas, e eu nem sei se acredito. Aí todos resignados, com ar de evolução e eu pecadora, nojenta, criatura. E eles ternos, sábios com aquele sorriso paternal, aquela mão amiga, aquele conselho pronto, aquele ouvido atento, e eu, eu tô cansada. Me sinto fraca, menos que eles, menos que as autoridades, menos que os ricos, e sozinha, sem a ajuda de um igual, mais fraca, cansada, não queria desistir, mas não agüento. (Chora, Antônio abraça-a)

(Pausa)

Antônio - Fica comigo.

(Silêncio)

A - Vamos ficar juntos.

Isabel - A gente é tão diferente.

A - Não existe isso, somos iguais. Só penso em você, vamos ficar juntos. Você está cansada de se doar para os outros. Chegou um novo momento. (pausa - mira fundo em seus olhos) Eu te amo.

B - Também te amo.

A - Tá fácil, casa comigo e vamos pensar em nós a partir de agora. Temos esse direito. Já imaginou? Eu, você e o nosso casalzinho. (pequena pausa)

A gente compra uma casa, um carro. O nosso carro! Nosso teto. Será que é algum pecado pensar assim? Trabalhamos juntos, fazemos uma economia pra uma boa escola pros nossos filhos. O que tem de mais nisso? Não podemos ser como todo mundo?

I - Podemos. Mas, sem luta a gente continua uma história que me incomoda.

A - Deixa um pouco isso. Estou te pedindo. Vamos construir a nossa história e não a da humanidade, vamos construir uma família! Não precisamos mais brigar. Tem muita gente por aí que leva isso a sério, pessoas transformando o mundo pelo amor. E eu te amo muito pra topar essa.

I - Essa?

A - Essa de casamento.

I - (silêncio) Te quero muito também, mas porque deixar a associação? A gente continua trabalhando, casa, cria nossos filhos...

A - Não dá. Temos que ganhar a vida, é um novo momento, um novo ciclo. A associação não dá condições de sustentarmos uma casa. Além do mais, não seremos nós que vamos salvar sozinhos o planeta, tem mais gente lá.

I - Não! Você não percebe que quando fala assim me maltrata, me afasta.

A - Desculpa, não quis dizer desse jeito. É claro que a mudança se dá. Só peço um tempo pra nós. Pro amor existente entre nós dois. Eu e você. Paramos agora, e depois de estabilizados, daqui há alguns anos, podemos até voltar pra luta.

I - Não entendo porque uma coisa anula a outra...

A - Não anula, é mais fácil.

I - (suplicante) Arrisca o mais difícil.

A - Pra quê? Você não me ama?

I - Claro, mas...

A - Então?

A Erva de Isabel

Antônio entra com Isabel, vem à frente, cauteloso, apresentando o local sagrado. Indica a ela o pote sob um foco de luz. Isabel segue só para o cerimonial. Antônio, respeitoso, sorri e cumprimenta pessoas. Pára numa espécie de balcão, preenche um cheque, paga e agradece na língua do lugar.

A - EBeretê. (Diz com sorriso nos olhos, executa breve reverência aos interlocutores.) Eberetê. Sai de cena. Potes e plantas estão dispostos nos 3 focos explorados na cena inicial. Isabel segue um ritual esquadrinhado, bebe duma vasilha, ajoelha-se, gesticula, masca frutas secas e algumas ervas, olha para o fogo. Música ritual caminha suave rumo ao volume. Inicia o transe, realiza com o corpo textos a respeito de si. Emociona-se, música em crescente evolução, assim como, gestos. Música alcança máxima sonoridade em número de instrumentos e volume. Em meio à dança simula movimentos fortes, quebrados, tal qual, mestre de obras, pedreiro potente, senhora de seu trabalho com os braços, corpo todo. Ações continuam até estancar som, gesto. Isabel paralisada, com olhos vidrados, vendo num ponto além. Entra trilha... Cena permanece imóvel. Surge Antônio, abraça-a, beija-a, dão-se os braços.

FESTA JUNINA

9

I - Veio pela causa ou por minha causa?

A - Pela causa.

(Luzes quentes surgem, sobe som de quadrilha de festa junina, saem de braços dados, componentes da dança. Percorrem o espaço cênico executando os mandamentos da música. Durante a quadrilha recebem muitos quitutes e divertem-se ao comê-los. Brincam com os doces e salgados típicos. Riem um do outro mastigando pipoca. Tomam quentão com careta, pinhão e outras guloseimas da época. Casam na quadrilha, talvez transformada em ritual religioso xamânico.)

SEGUNDO ATO

O casal está no trânsito, Antônio dirige.

Isabel - Não Acredito, parado outra vez!

Antônio - Essa cidade está demais.

I - será algum acidente?

A - Pode ser.

I - Se soubesse, agente virava na consolação.

A - Deve ser alguma manifestação.

I - Tenho que pegar o Tiago no colégio.

A - Agora travou. Olha lá, não disse? Manifestação.

I - O Tiaguinho sai daqui há 15 minutos.

A - Liga para o colégio, avisa que estamos aguardando o fim da passeata.

(Isabel liga, Antônio continua falando)

A - As pessoas tem todo o direito de se manifestar, mas, olha isso. Uma criança que não tem nada haver com a história é que vai ser prejudicada.

I - Alô, é do Madre Savoia? Eu sou a mãe do Tiago Conceição Lemos. Isso, da Quinta série. Estou presa no trânsito e vou me atrasar um pouquinho. Por favor, não solta ele antes da minha chegada. Tá bom? Obrigada, tchau.

A - Algumas avenidas deviam ser proibidas. Quem sabe eleger um espaço para reivindicações de rua.

I - Que idéia Antônio.

A - A idéia é boa. Usar uma faixa da Paulista pra isso. Demora um pouco mais, pelo menos não pára.

I - Quem se manifesta quer dar seu recado. Escolhe locais pra atravancar mesmo.

A - Não é justo.

I - É a estratégia.

A - E inocentes pagam...

I - E quem são os inocentes?

A - Nós. O nosso filho.

I - Isso também é responsabilidade nossa.

A - Isabel, você nem sabe o que eles querem.

I - Não importa.

(Silêncio. Isabel torna-se estátua, com o mesmo olhar vidrado já visto no ritual e no casamento. Seu companheiro continua com os movimentos normais. Após algum tempo Antônio inicia outro assunto.)

A - Você viu? Aumentou o nosso plano de saúde.

(Isabel responde como voltando de um transe)

I - A escola também.

A Está andando, acho que liberou.

(Andam como se passeassem num shopping center)

I - Tiaguinho tá pedindo um celular faz um tempão. Vamos tentar agora no dia das crianças.

A - Se sobrar algum vamos. E essas camisas? Vou levar uma ou duas. O pessoal do escritório implica com o visual. Eu sou super tranqüilo com essa coisa de roupa, mas nem todo mundo é assim.

I - Fala a verdade. Quando te conheci era o maior mauricinho. Roupinha da mamãe, sapatinho lustroso.

A - Mas depois que te conheci fiquei bem mais à vontade. Você com roupas largas, jeans velho.

I - Não mudei muito.

A - Mudou sim.

(Isabel, olhos vidrados como no carro, estátua, Antônio olha-a satisfeito, tem gestos vagarosos, outro tempo.)

A Está arrumada, mais cheirosa, mais bonita, mais feminina.

(Antônio vira-se, está debruçado sobre uma mesa, talvez pintando algo na sala de casa. Isabel entra.)

I - Tô, você pagou a Maria?

A - Claro, nunca atraso o salário dela. Por quê, ela reclamou?

I - Não, não é isso.

A - O que é então?

I - Nada.

(Pausa)

A - Você viu a fatura do cartão?

I - colada na geladeira.

(Pega)

A - Dois mil e setecentos!?! É controlar, segurar um pouquinho os gastos.

(Analisando mais contas.) O condomínio já chegou a trezentos e cinqüenta. Sem contar o absurdo dos telefones. Não disse? O Tiaguinho gastou duzentos no dele, vamos Ter que controlar.

(Durante a fala de Antônio, Isabel torna-se mais uma vez estática, vidrada. O marido congela-se rapidamente, tempo de mudar ação dramática, tira uma venda do bolso cobre os olhos da esposa que desperta e torna-se eufórica. Antônio veste-se elegantemente, Isabel recebe um colar e uma seda sobre os ombros. O homem passa a conduzi-la em brincadeira.)

I - Ai, onde é que você tá me levando?

A - Calma, falta pouco.

I - Antônio, não vou agüentar, vou tirar.

A - Só mais um pouquinho. Espera. Vai!

(Antônio segura as chaves de um automóvel.)

I - Esse carrão? Pra mim?

A - (Canta) Parabéns a você, nessa data querida....

I - (Corre e agarra o marido.) Obrigada Tô, obrigada, obrigada, obrigada!

(Beijam-se)

A - Não vai dar uma volta?

I - Claro!

A - Agora tem um carro blindado só seu.

(Olhar estático, som agudo, luz intensa.)

Anexo B

Entrevista com Luciano Carvalho, membro fundador do Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes

Gustavo - Guga
Luciano - Luciano -
Gustavo - Eu vou fazer uma pergunta a você e que me parece que eu já tenho uma resposta formulada..., mas, gostaria de saber o seu ponto de vista.

Luciano - Beleza.

Gustavo – Como foi a formação do Dolores? Como foi que você a Erika, a Cintia e o Alan pensaram na formação do grupo?

Luciano - … Olha, foram muitos fatores e tem também as particularidades e os motivos de cada um. Da minha parte foi por causa da faculdade de jornalismo que eu e a Erika fizemos. A gente se questionou que o jornalismo não ia servir pra contribuir uma expressão autônoma da realidade. O jornalismo é uma empresa jornalística, nós iríamos atuar nela como trabalhadores e a dentro de uma empresa, (…) Ao nos questionarmos pensamos que nessas empresas há uma visão muito interessante e bastante triste desse tipo de sociabilidade que a gente partilham lógicas, nada ficcionais a serviço dos interesses de uma empresa, dos interesses dos donos da empresa. Logo a gente começou a sacar já na faculdade de jornalismo, que era interesse de fato. A gente queria expressar outra coisa, queria expressar o interesse e eu acho que ainda nem tinha a dimensão de classe, uma coisa mais 'povo',(…) "a população", mas já entendia que isso era possível com outra linguagem, porque não poderíamos trabalhar dentro do jornalismo, porque a gente adquiriu técnicas pra expressar a ideologia do patrão. A gente via, eu e a Erika que o teatro era uma possibilidade de expressão, sendo mais autoral e de verdade assim, de se colocar no mundo e travar combate.

Gustavo - Mas como é que foi? Foi assim, vamos nos juntar para fazer teatro? Vamos criar um grupo, vamos fazer aula, como é que foi esse ímpeto?

Luciano - A gente falou, vamos formar um grupo, um grupo de teatro.

Gustavo - Como foi então essa formação inicial.

Luciano - A Cintia e o Alan não eram da faculdade de jornalismo, mas eles vieram formar o grupo. Como eu já conhecia a Cíntia,e já trabalhava com ela e com ele. Mas convidei pra essa coisa o Allan, e ele convidou a Cíntia, assim como eu convidei a Érika, tem essa coisa toda. Era um lance de fazer um grupo de teatro que pensasse, cansado da direção do diretor. Um grupo que combatesse o lance da ditadura do diretor, e que prezasse pela horizontalidade, que prezasse o caráter periférico, de estar afastado, a falta de oportunidade de poder fazer teatro, a dificuldade, não que a gente prezava isso nos fortalecia. No sentido de identidade, a gente tem essa dificuldade a gente identificava essa dificuldade identificava a dificuldade de fazer teatro, e que pra fazer ou a gente entrava em algum grupo, que não são bem grupos se associava a produtores e diretores, e isso tinha uma concorrência também, ou a gente criava o nosso grupo, de uma maneira de pensar e de fazer teatro mesmo sem recursos, e de tentar fazer teatro de uma maneira sem recursos aqui na zona leste.

Gustavo - Onde você conheceu o Allan?

Luciano - O Alan eu conheci nas oficinas, do Estado, oficinas culturais, oficina de teatro da

Mazzaropi.

Gustavo - Ele também como aluno?

Luciano - Sim a gente fez alguma coisa juntos, e lá nessa oficina, O Mário César Costa, que era diretor, autor e tal, foi dar aula pra gente, formou um grupo chamado a Cia Pharta de Teatro, que não era bem um grupo, era uma arremedo de grupos.

Gustavo - Era um bando de gente que se juntou pra montar alguma coisa...

Luciano - Sim, e alguma coisa do Mario, com direção dele e texto dele... [...] que não era bem um grupo, era um arremedo de grupo, possuía ainda a estrutura [...] Montar alguma coisa do Mário, já tinha autor e diretor definido, ou seja, uma linha de trabalho, uma visão de como fazer teatro, hoje então com o Dolores é um abismo intransponível até, mas naquele tempo não, existia alguma diferença que resultou em criar um Dolores.
Não porque o Mario não é legal, mas é porque ele não estava querendo trilhar nenhum caminho desse tipo, caminho de pesquisa, sem hierarquia, sem texto prévio, e da gente poder criar, e descobri no processo um texto.

Gustavo - E porque Dolores? O nome Dolores?

Luciano - Porque a gente fazia um espetáculo chamado Dores da noite.

Gustavo - Com o Mário?

Luciano - Com o Mário, texto dele e espetáculo Era um espetáculo para bares, ai vieram figuras e personagens para bar, que se lamentavam em balcões, e tinham situações que aconteciam no bar.

Gustavo - E a Érika estava nisso?

Luciano - Não, a Érika veio da faculdade jornalismo.

Gustavo - E você que quis importar o nome de Dolores?

Luciano - Não o nome de Dolores. Eu,Érica e Cíntia falamos desse processo que estava lá eu a Cíntia no “Dores da noite”e eu fiz assistência de direção, a Cíntia o Allan e a Erika atuaram, e a gente veio desse processo, a Érica veio do jornalismo que eu também estava, ai a gente batendo um papo, a essa altura a gente já estava mais amigo a Érika já estava integrada já, tanto que um dos momentos precursores dessa fundação do grupo, foi uma cachaçada, que a gente fez numa festa na casa do Allan, no bairro Belém. Enchemos a cara, e piramos no que seria um grupo de teatro, a autonomia que a gente iria conquistar, a possibilidade de se expressar. Não estava muito formulado essa coisa de ser de periferia,e no caso eu voltei pra minha casa na região onde eu nasci, a gente se instalou na escola José Bonifácio, o primeiro lugar de cara que a gente foi, foi o Bonifácio.

Gustavo- Esse foi o primeiro lugar que vocês procuraram?

Luciano - Não procuramos outros lugares, foi muito louco porque a gente até ria, ria muito com isso, porque a gente procurou outros lugares, não rolou, e o que abriu as portas, foi o Bonifácio.

Gustavo - Então a ideia de “casa”, trabalhar onde você morava, ela é depois do Bonifácio?

Luciano - A casa quando surge o Dolores, ainda não estava ocupada por nos, morava eu , meu irmão e minha família,

Gustavo - Sua mãe e seu pai também?

Luciano - Ai acho que depois, um ano, menos de um ano, eles mudaram para Mogi das Cruzes.

Gustavo - Aí nesse período o grupo já estava no Bonifácio?

Luciano - Já, tanto que a gente teve que fazer um debate nosso,pensando que logo mais a gente teria a sede na casa que é mais fácil. Então a casa veio uns seis meses depois eu acho. Foi um período que eu fui para a África, dar aulas, quando eu voltei já não tinha mais a situação de como era, com a família não é, era a casa vazia.

Gustavo - E ai começa a usar a casa como possibilidade de encontro. Enquanto estavam no Bonifácio, tinha um lance de dar aula também lá, em troca do espaço, como é que é isso?

Luciano - Isso era uma possibilidade de contrapartida nossa, uma relação do espaço que era nossa, dividir o espaço público que era nosso, que a gente queria ocupar aquele espaço, a gente não tinha dinheiro e oferecia em troca nossa força de trabalho, pra escola, foi o que a gente ofereceu.

Gustavo - Então ali era só você que dava aula, ou eram juntos?

Luciano - Juntos. Era muito legal, aula muito boa, porque tinha uma acompanhamento assim, uma presença e uma relação estabelecida com a galera que era muito legal, é... talvez....era muito próximo do que era, uma... embora eu não sabia disso, eu imagino hoje que era muito próximo do que seria uma escola legal, era um espaço utilizado bem interessante.

Gustavo - Mas eram os quatro juntos? Ou vocês se revezavam?

Luciano - Os quatros juntos , mas a gente se revezava em duplas, era muito curioso porque a gente tinha muita vontade de fazer aquilo, então nos vínhamos muito para cá, quer dizer eu morava por lá, mas tinha muita frequência e encontro do Dolores, as aulas de teatro com a galera eram duas vezes por semana, se eu não me engano, e nós nos encontrávamos duas, três vezes por semana com o Dolores, as vezes mais, muito treinamento físico, era muito intenso nosso trabalho corporal, e nossa prática pedagógica era bastante interessante, ela foi se desdobrando em coisas muito interessantes.

Gustavo - Inclusive quando surge o projeto Teatro Vocacional, vocês participaram?

Luciano- Sim, mas eu já dava aula a um ano mais ou menos, praticamente, um ano seis meses eu não sei dizer direito, quanto , mas algo em torno, disso ai, seis meses a um ano, já tinha a prática na escola, e tinha um projeto formulado já com foto um belo projeto, acho que você teve acesso a ele, sabe com fotos tiradas pelo Allan e tal, então nós tínhamos atividades de levar a galera para o SESC , teatralizar espaços diferentes, sabe na medida do possível, realizar coisa bem interessantes, das comunidades Boca Aberta, realizar coisas bem interessantes.

Gustavo - O que era a comunidade Boca Aberta?

Luciano - A nossa intenção era juntar na comunidade as pessoas, alunos, pais de aluno e tal pra passar uma dia , uma tarde, é . Refletindo , debatendo, e vivenciando, um tema proposto, e aliás era assim que funcionava. Nós juntávamos muita gente, trezentas pessoas, para debater, no Bonifácio, no pátio do Bonifácio, contávamos com a ajuda da escola e ela estava empenhada, tava meio que, empolgada com nossa presença também, sabia que a gente executava bem as coisas, então auxiliava nisso.

Gustavo- E quais os temas que eram discutidos?

Luciano- A gente debatia a respeito da violência, na verdade não era violência era paz, então era um pouco financiado por essa cultura de paz, eu não sei o que, tem um texto que eu acho que eu passei pra você, que eu falo desse debate de ONG dessa coisa meio “ongueira”,

dessa visão meio distorcida das ONGS, repassava nosso fazer nosso entendimento das coisas, nublava nosso conhecimento das coisas, então a gente, o encontro de Hip-hop, o encontro sobre o uso da água são temas, que a gente chamava a comunidade para debater.

Gustavo - E era expressiva a participação deles, se colocavam ou tinham mais uma postura de escuta?

Luciano - Não. Tinham bastantes mães que se colocavam e se inscreviam para falar. Alunos, professores, nós mesmos, era um grande debate...Com esse debate a gente nunca parou de fazer, foi mudando acho que a ...

Gustavo - Característica.

Luciano - A característica do público, o público pra você ter uma ideia mudou um pouco, (…) base antes, porque tem que ver que ali, na escola, a família tem que se apropriar da escola, as pessoas precisam vir aqui, fica um pouco girando em torno disso, a gente foi entendendo esse processo cada um foi se distanciando, e fazendo nossa análise, acabamos nos distanciando também.

Gustavo - O Danilo Monteiro por exemplo , ele chega nessa época, ?

Luciano - Chega no primeiro comunidade boca aberta, e se sentiu seduzido pela coisa, uma coisa também interessante, era empolgante, você ver um monte de gente na escola, um debate acontecendo, cenas de teatro e música regavam o evento.

Gustavo - Durante o evento?

Luciano - Durante o evento, os nossos alunos se apresentavam, era uma mostra com debate e tal, era um negocio legal.

Gustavo - E como é que ele soube disso?

Luciano - Vinham amigos também, vinham pessoas de fora. Gabriel Limar veio, pessoal do Instituto Paulo Freire, então tinham, a gente, palestrantes, pessoas para debater o tema, os manos e as minas da fala da paz, chamamos o pessoal do Força Ativa, o pessoal do Bocada Forte, então tinha uma galera para trocar ideias, de debate , e tinha break, ou seja; *o* assunto meio na sua prática complexa*,* é um negócio interessante, um dia de debate com apresentações, sobre o tema, e...

Gustavo - Já tinha o CDM nessa época ali do lado.

Luciano - Certo, ali do lado sim, mas não como uso para a gente.

Gustavo - Como é que era o CDM?

Luciano - Estava abandonado

Gustavo - Totalmente,?

Luciano - Totalmente, foi fechado na gestão do Maluf-Pitta.

Gustavo - Pra ficar trancado?

Luciano - Trancado. As pessoas inclusive foram, as pessoas que animavam o espaço, foram expulsas a bala.

Gustavo - A bala?

Luciano - É, com revolver .

Gustavo - … A ronda policial do Maluf...

Luciano - Não, com capangas, mesmo.

Gustavo - Mas que eram esses capangas?

Luciano - Ah, gente ligada ao Mante Ferraro, eterno candidato a vereador que morreu já, era candidato da região, então tinha uma coisa de..... um ameaçando o outro, então rolou uma coisa aqui.

Gustavo - E qual que era o interesse pelo espaço?

Luciano - O espaço era ocupado pelo Vento Leste, foi construído na gestão da Luíza Erundina.

Gustavo - Em um mutirão feito pela comunidade,

Luciano - Em um mutirão pela comunidade e orientação do Miguel Perrela, que era do Vento Leste que foi, subprefeito da Penha, então tinha um histórico de construção e ligação com um povo de esquerda.

Gustavo - E o que era esse Vento Leste?

Luciano - Vento Leste é uma organização cultural, é uma espécie de Dolores, só que, o Dolores tem um caráter mais específico, teatral, ele surge como um grupo de teatro, o vento leste , surge como um movimento de arte, um movimento de cultura, um movimento cultural da zona leste, então o vento leste tem um … mais amplo, então ele abarcava diversas expressões, ou seja: era um movimento cultural com um caráter mais político, e tinha uma dinâmica assim a Zona leste, o MPA Movimento Popular de Arte de São Miguel,

Gustavo - Mas o vento leste funcionava numa coisa mais assim como agente cultural?

Luciano - Como assim?

Gustavo - Na promoção de encontros culturais.

Luciano - Como vários jovens que se unem, e querem modificar seu entorno, o seu bairro tem o mesmo ímpeto que o nosso.. Então vento leste trouxe, por exemplo, é um pré, uma pré exibição nacional de *o Homem que virou suco* foi feita no vento leste aqui, antes de lançar no cinema, no porão do vento leste, foi no jardim Ercília.

Gustavo – E o vento leste ocupou o espaço onde esta o CDM na década de setenta?

Luciano - Não, oitenta,

Gustavo – Oitenta?

Luciano - É

Gustavo – Tinha só o terreno, puro, ou já existia o galpão?

Luciano - Já existia o galpão, sem o contra piso, ei tem num vídeo do Miguel Perrela que eu cheguei a ver uma vez, o pessoal estava fazendo rabiola de pipa com umas crianças lá no chão batido, é, então era o pessoal do vento leste, o pessoal estava fazendo um churrasco, mexendo umas bandeirolas assim , não lembro direito, tinha a imagem do vídeo, mas era o pessoal tentando fazer igual a gente faz, não é ? Uma agitação, meio precária aparentemente,

tal, mas começa a ter uma complexidade política ali.

Gustavo - Mas você sabe me dizer quantas pessoas estavam envolvidas no vento leste?

Luciano - Teve um momento que foi muito grande assim, porque chegou um momento que eles organizaram um show do Clara Crocodilo, aqui na praça da Xique-Xique, na Fábio Amorim e tal, show grande não é? Itamar Assunção, e ai organizavam vários shows e eventos, sei dizer quantos eram, vinte trinta, contando com o Miguel e essas pessoas todas, deveria ser em torno de vinte pessoas,

Gustavo - E ai é depois do tempo que ficou trancado o CDM
tinha uma comunidade de Chilenos que usava?

Luciano - É, ficou trancado um tempo, e esse um grupo de chilenos, que jogavam futebol e tal, foram procurar a gestão do Maluf, acho que foi a do Pitta, que era o Oscar Schimit que era secretário dos esportes.

Gustavo - Era Pitta.

Luciano - E ele deu a concessão do espaço para os caras, é, mas com a Marta ganhando as eleições municipais, abriu-se de novo um tempo de ilegalidade, não que nós sejamos legalistas, um tempo em que o CDM teria que concluir sua função, um centro desportivo municipal cumprir sua função, de destinação seguindo algumas regras, mais claras, não era um secretário que ia ceder a um grupo e tal, embora esse grupo de chilenos, um pensamento e um procedimento mais de direita, alguns deles, a favor do Pinochet... Mesmo.

Gustavo – Nossa!

Luciano - Eles tinham uma prática, o cara que manda então é pelo mando , pela força, democracia era uma balela.
Gustavo - Como é que ele saem do espaço?

Luciano- Pela exaustão, porque nós ficamos, chilenos, clube alvorada e vento leste, entendendo que vento leste e Dolores estavam dentro do vento leste, como ultimo e fim uma decisão política, entrar no Dolores, temos que entrar no vento leste animar o vento leste, que seria um entidade que poderíamos ter força para estar no CDM, é meio que uma tática comunitária.

Luciano - Chegou um tempo que o espaço era ocupado pelo vento leste, pelos chilenos, pelo grupo alvorada que era outro grupo de tiozinhos que jogavam futebol, que é o grupo que faz a festa de aniversário da Cidade Patriarca, o grupo alvorada, então no mesmo grupo os mais a direita e o vento leste esquerda, porque ficou trancado um tempo ai os chilenos estiveram lá depois, mais quando vocês chegaram era de boa assim, eles não tiveram, concessão, tiveram impedimento, -é eles queriam impedir nossa participação, só que nós estávamos com estatuto e sabíamos que a gente podia, e ai nós tínhamos um bom argumento, que éramos da comunidade, e eles não, e eles eram de diversas regiões da cidade e tinham um interesse bastante particular pro espaço, então era um clube de chilenos, e nós queríamos fazer um clube comunitário, que a destinação legal pra ele era centro desportivo municipal, que ganhou outro nome na gestão Marta que foi clube da comunidade que é o que vigora até hoje. Clube da comunidade, queremos fazer parte do clube da comunidade, nós somos comunidade, estamos aqui e viemos ocupar.

Gustavo- E ai nessa pressão vento leste e clube alvorada, foram embora?

Luciano - Não, nós participamos numa tentativa de diretoria comunitária, por um ano, acredito, um ano ou mais, de trabalhos conjuntos, muita briga, briga pra aprovar por exemplo as ARENAS Arbóreas.... pra fazer a arena eles queriam impedir porque eles sabiam que a gente ia fortalecer, culturalmente, politicamente, e então a gente não podia ter uma ideia e simplesmente executar, tinha que passar na mão de uma diretoria, e eles impediam todas ou

muitas das nossas ideias, depois com o tempo a gente foi se tornando mais amigos, digamos assim, viram que a gente eram jovens e que queriam fazer coisas, e passaram a se preocupar um pouco menos em impedir a gente, mas se a gente fazia a festa queria saber do dinheiro da festa, teve um grande sarau lá, ao invés de parabenizar pelo êxito queriam saber quanto a gente ganhou com isso, tinha que dar para o espaço o dinheiro, então era uma coisa bastante mesquinha ali.

Gustavo - Os primeiros saraus então , eles começam na casa , no sobrado... ou lá...no CDM?

Luciano - Na casa e depois a gente transferiu a experiência para o CDM,

Gustavo - Uma edição só.

Luciano - É naquele período sim, uma edição só e foi um sarau enorme, enorme.

Gustavo - E na casa quantos tinham sido?

Luciano - Ah a gente tinha feito alguns, e alguns informais assim e um contando, sabe assim, o primeiro *Casa de Dolores*, tinha um nome oficial, formam alguns informais,

Gustavo – O sarau tinha um objetivo de fazer um mapeamento de artistas da região, conhecer gente, como é que ocorria, essa informação que seria um sarau? Como é que surgiram essas pessoas? Eram pessoas conhecidas de fato e vendo o sarau e acabou conhecendo as pessoas? Depois virou parceiro e ai identificou este outro artista na região. ?

Luciano- A gente ia conhecendo é, andando na rua na gente ia no Dolores, a gente fazia um trabalho com a criançada, cantava música (fulano) mesmo a gente já conhecia (fulano) no bairro, mas o contato mais forte era o Daniel, o outro cara, eu fui convidar, sabia que era músico, ele estudava no Bonifácio né, e.... sabia que ele era músico e tal, e fui na casa dele, que ele no sarau e tal, e ele, eu acho que....,....e o Daniel criou a música pro sarau, chama canção do sarau, só não sei cantar, e ele não sabia o que era um sarau, foi pesquisar, chegou fazer um sarau a lá e tal, ele não sabia o que era sarau, e fez uma música sobre isso né, bem legal a música engraçada nem sei se ele sabe cantar ainda,

Gustavo - Tem contato com ele?

Luciano - A gente tá ai..

Gustavo - E o sarau a ele se pagava assim, assim como a gente faz hoje com cerveja, com bar?

Luciano - É a gente fazia, só vendia cerveja, não cobrava a entrada, oferecia um caldinho, uma característica do sarau, conforto madrugadeiro, um caldo bem gostoso.

Gustavo - O que era o sarau?

Luciano- Tinha o caldo e cobrava cerveja só, o dinheiro iria para a caixinha do grupo.

Gustavo - Isso pra caixinha do grupo, e é com o sarau que começa a aparecer mais gente no grupo? Porque? Como o grupo vai tendo mais gente, porque quando eu entrei, por exemplo, era umas nove pessoas,

Luciano - Eram nove? Quem eram?

Gustavo - Eram você, Cristiano, Tati, Quinho, Tita, Renata, Nica, Érika e Danilo.

Luciano - Bom a gente foi, foi esse processo ai, muito, você conheceu a gente pro sarau, ou não, ? Não. Conheceu a Nica, conheceu tudo, mas... no shopping, o Cacá foi pro sarau se eu não me engano, o Augusto , próximo disto, não o Cacá veio falar com a gente porque soube

do trampo que a gente ia fazer no Bonifácio, e ai veio, Nandão foi por isso, não é só uma coisa, não é só um Sarau, as pessoas viam o sarau e tomavam contato com a nossa história, as pessoa viam o sarau e viam o CDM.

Gustavo - E ai começou, ….

Luciano - Ah as Festas Juninas vieram como as primeiras coisas, foi junto com a comunidade Boca Aberta.

Gustavo - Como foi essa ideia de festa junina?

Luciano - Ah, olha só, vontade de fazer a festa junina com quadrilha, com fogueira na pracinha. Adotava a praça como espaço publico nosso, a gente morava no entorno, a gente cuidava daquela praça e tal, e a festa era uma chance da gente cuidar da praça e tal, de entrar em contato com o entorno, de fazer amigos, de fazer uma ação coletiva, é pra festejar mesmo, e durante muito tempo foi legal, foi legal, teve ano que foi de muito prazer.

Gustavo - Eu participei de umas cinco festas, três delas foram muito gostosas, mais prazerosas, e umas foram mais difíceis, o que eu pretendo falar da festa junina, em minha dissertação, embora eu não tenha isso muito organizado ainda, mas como uma maneira de cultura popular, de colocar no nosso tempo, de chamar de novo a vizinhança a participar, a tomar público o que é público, enquanto festa,

Luciano - E tinha também essas questões colocadas por nós, e o lance de nós nos desafiarmos também, sabe a vestir um figurino. Porque nossa contribuição maior era tanto, teve uma festa junina que não teve nada a não ser a fogueira e a quadrilha, a gente fez a fogueira nem lembro, nós vestimos em casa, os Dolores, e os parceiros do Dolores, e fizemos. Nos vestimos, colocamos um carro de som pra fora e dançamos a quadrilha, e saiu alguns vizinhos sozinhos, foi muito animado também, muito divertido.

Gustavo - E a Pilhéria do Macedo?

Luciano - No mesmo viés,você vê era muito ongueiro, ….teve discurso de ONG que a gente depois teve que politizar ele, torná-lo melhor, mas tornar mais potente , mais verdadeiro, porque a ONG, é uma farsa , a ONG é um engodo, que se apóia num discurso ambíguo sempre, isso é muito interessante, isso pode ser dito ao contrario, ou se já a gente pode fazer um discurso super radical de esquerda e se converter em faladores, burocratas travados, quer dizer a esquerda morte, mas também a coisa pode se converter no seu contrario, a gente se apoia em um discurso ongueiro, na comunidade e isso e aquilo, e se transformar numa fama radical quando as pessoas estão dispostas a mergulhar no que estão fazendo, no nosso caso é justo isso, claro existe a influencia de várias outras correntes, e somando essas influencias. A a gente conseguiu desmitificar o universo de cada vez mais problematizar a nossa, a nossa intervenção na vida assim, vai, bairro, das cidades, internamente.

Anexo B1 Entrevista com Érika Vianna e Luciano Costa, integrantes da primeira formação do grupo

Gustavo: Hoje é dia 5 de julho de 2011, estamos aqui com a Érika Viana e com o Luciano Costa, vou fazer algumas perguntas referentes ao grupo Dolores. Érika, como foi a ideia de montar o grupo?
Érika: Bom, o grupo surgiu na época da faculdade. Quando a gente resolveu juntar pessoas e fazer um grupo, veio da necessidade de fazer algo coletivo, algo em grupo, e trabalhar a arte, e trabalhar dados, e fazer teatro de uma forma diferente. Na faculdade a gente já tinha alguns movimentos que a gente fazia na faculdade, então o grupo já nasceu com essa personalidade, de pensar na questão social, na transformação social, na transformação da vida, uma coisa que tinha essa vontade de mudança, e a aí a gente pensou no projeto, na época era eu, o

Luciano Carvalho, Cintia Almeida, e o Allan Benatti. E primeiro a gente se reunia pra estudar, pra conversar, pra debater, e a gente resolveu concretizar isso no projeto, só que a gente não tinha sede não tinha nada, não tinha diretor, nada, então a gente pensou em um projeto que abarcasse essa necessidade. Primeiro numa sede, então a gente pensou num projeto que a nossa contrapartida social fosse dar aulas em troca a gente ensaiaria nesse lugar, e ai a gente pensou numa escola pública justamente por isso, pela questão pública, para a gente ter já essa consciência de que os espaços públicos dão ocupação para os espaços públicos e foi aí que começou o Dolores, a gente escreveu um projeto, a gente bateu de porta em porta em algumas escolas até que uma recebeu a gente, a gente tinha algumas estratégias, tinha que ser perto do Metrô, tinha que ser em uma comunidade periférica, mas não necessariamente no meu bairro ou do fulano ou sicrano, calhou de ser lá na Patriarca por várias questões.
Gustavo: Primeiro espetáculo do grupo foi Bonecos Chineses, como era o modo de produção, como foi a escolha do texto, como foram as apresentações?
Érika: Os nossos ensaios eram jogos cênicos a base de pequenos temas, e Bonecos Chineses foi um texto que a gente leu e começou a estudar, eu acho que apresentar esse espetáculo foi muito legal, porque a gente teve que fazer uma leitura e uma releitura desse texto, porque é um texto clássico.
Gustavo: É um conto?
Erika: Não sei se um conto, é um texto teatral, que acho que tem cinquenta minutos, a gente fazia em cinquenta minutos.
Gustavo: Mas é um texto de teatro?
Érika: É um texto de teatro, mas ele não é um espetáculo, só tem o ato, curto, então é um espetáculo bem curto, e inclui dois personagens, e na época quando nós fizemos, colocamos três personagens, que era a criança, a filha, e a gente adaptou todo o espetáculo dentro do espaço que a gente tinha então a gente transformou a sala de aula no nosso espaço cênico, acho que isso também foi muito legal, porque a gente tinha que ler e reler nosso próprio espaço e os objetos que a gente tinha, era o chão da sala de aula, as paredes da sala de aula, a lousa, a luz, as carteiras, cadeiras, o armário, e tudo isso compunha a cena, compunha a plateia e compunha o cenário, e trabalhar com a precariedade do espaço e com a precariedade de recurso, ou seja, não tinha grana e não tinha como fazer uma mega iluminação, então a gente também teve que trabalhar com uma iluminação que fosse para aquele espaço, mas que pudesse causar uma poesia naquele espaço ali, e a cena acontecia, era legal que a gente tinha um jogo cênico muito forte, porque o texto é narrativo o tempo todo é “pá pá pá”, “toma lá dá cá” o tempo todo, e os atores tinham uma movimentação também, uma marcação de movimentação então os dois principais que é o cunhado e a cunhada cada um realizando marcações muito pausadas, precisas, mas cada um no seu tempo, no ritmo diferente. A plateia ficava mais ficcionada pela cunhada, até mais comovida, enfim, mas o cunhado levava a personagem numa repercussão final que surpreendia a plateia. Então acho que Bonecos Chineses foram um dos primeiros trabalhos que a gente teve que trabalhar essa coisa intimista, a relação com o espaço que a gente está, a relação com o público porque a gente era uma quarta parede, assim dois, três palmos de distância, porque o cara empurrava, tossia na sua cara, tinha uma relação de ficar muito próximo da plateia, muito próximo ao público e o público da gente, e depois do espetáculo a gente fazia debate, que eu acho que também isso é uma característica do Dolores, a gente não consegue largar o público.
Gustavo: Como é esse debate?
Erika: Então era um debate formal, o pessoal já queria levantar, a gente falava “tem o debate”, mas a maioria já ia sabendo que tinha o debate, porque a gente acabava, e já tinham cadeiras para sentar com o público. Era uma meia hora, quarenta minutos de conversa com o público.
Gustavo: Mas tinham perguntas prontas para a plateia, tinha alguns exercícios pra plateia, como que era?
Erika: Não, exercício não. Nada, nenhuma pauta.
Gustavo: Perguntava o que o público achou?
Erika: Começava com essa coisa compromissada, “Vem sempre aqui?”. Então assim uma coisa meio informal, algumas coisas a gente provocava para a plateia falar sobre o espetáculo, a gente não queria uma opinião sobre o espetáculo, tema, a gente queria uma conversa sobre o entendimento do público em relação ao texto, em relação ao tema.
Gustavo: Era quase que um debate para dar um feedback pra ver se vocês estavam em um caminho de pesquisa interessante?
Erika: Também. Porque as pessoas se surpreendiam com o fato, se surpreendiam com o

pouco recurso, e que mesmo com pouco recurso eles viajavam, tem uma imagem de uma mexeriqueira**,** e tem cheiro de mexerica, a plateia sentia esse cheiro, mas era porque eu ficava atrás do armário descascando mexerica, e a plateia se sente enfeitiçada, só depois a gente revelava que era a mexerica.

Gustavo: Você se lembra disso?

Luciano Costa: Duas coisas aí, uma é que era uma relação muito próxima essa coisa de quase tossir em uma ou outra pessoa, isso cria uma relação diferente em relação à plateia-público. E do meio de um monte de carteiras, você muda o espaço que a pessoa conhece, ela vai para uma sala de aula e ela vê a sala de aula como uma coisa diferente, isso era nítido na cara das pessoas.

Gustavo: Esse era o significado do espaço da sala de aula?

Luciano Costa: Exatamente, esse era o significado do espaço da sala de aula, como um espaço cênico, como um espaço humano, como um espaço de relações humanas, é infinito, porque você colocava uma coisa que não é daquele espaço concreto, mostrava que ele cabia ali humanamente, que aquilo ampliava aquele espaço de uma forma imensa, do meio de um monte de cadeira que já estava esse significado de uma montagem diferente porque ela se transformava na mexeriqueira, havia o feitiço do cheiro da mexerica, isso pegava todo mundo chorando, tinha o cheiro do café, começava com o cheiro do café no começo da cena, então assim, era tempo, café e cena. Então você entra num espaço, ele está desconstruído e você o reconstrói com coisas que já fazem parte do cotidiano daquelas pessoas que estão na periferia só que de uma maneira poética que elas podem se encantar com as coisas delas, ela pode se encantar com o seu café, ela pode se encantar com as coisas em que ela vive e naquele encanto ela amplia pra ver a relação humana, que era a relação do cunhado com a cunhada, a relação dos dois. O que eu achava legal no Dolores, o que me chamou a atenção é que podia ser muito maniqueísta esse cunhado porque ele dava um tom de ser afável, de ser muito tranquilo, mas ai na montagem do grupo teve o cuidado dele ser tão humano quanto ela, na sua fragilidade, e ai não ficava nada dado, ficava uma atenção humana mesmo e dava para ver isso nas pessoas, era muito legal, juntava com os elementos concretos do espaço e se criava uma experiência muito louca e única para aquele espaço que eu acho que deveria se repetir, independente do texto, deveria se repetir, exatamente aquilo deveria se repetir como experiência. Independente do texto, independente do Dolores já ter avançado muito em uma série de pontos, aquela experiência, aquela sutileza eu tenho saudade.

Gustavo: Quais os problemas que o grupo enfrentou esses anos todos e enfrenta até hoje?

Érika: O grupo enfrentou durante muito tempo o problema de grana, precariedade, só que eu acho que tinha uma determinação maior, uma convicção maior de estar no espaço, de agir nesse espaço, de produzir a arte nesse espaço, e de descobrir pessoas nessas condições, nessa mesma luta, acho que isso dava força e resistência pro grupo continuar, porque o grupo sempre foi precário por causa disso, então é dificuldade mesmo, dificuldade humana, às vezes a pessoa não tinha dinheiro para locomoção, pra ir ao ensaio, e o Dolores de certa forma sempre foi muito compreensivo nesse ponto, parece clichê, mas é uma coisa meio família, a gente tinha sempre que se entender, se a gente se entendia nessa posição, da condição do cara de trabalhar, de estudar, e de querer muito estar no Dolores, o que o Dolores fala hoje que é o trabalhador artista, nessa época a gente não tinha consciência, mas a gente tinha a consciência de éramos trabalhadores, que precisávamos trabalhar e que tínhamos o Dolores, e que o Dolores era o nosso projeto de vida. O que a gente enfrenta hoje também um pouco a questão da grana que a gente tem tido, porque muitos não conseguem viver só do Dolores, tem que ter outra renda, continuamos trabalhando, somos trabalhadores ou da área da educação, ou da área da saúde... Mas a posição trabalhadora, e estão também no Dolores trabalhando, mas é uma relação de trabalho diferente, é uma relação de trabalho que enxerga o outro, as dificuldades do outro e quer que o outro cresça, mas que cresça na sua condição humana, que cresça na dimensão humana, que cresça na sua consciência humana, na sua consciência política, na sua atuação no grupo, no mundo, então enxerga essa pessoa, esse indivíduo muito mais do que apenas um carma, a pessoa. São grupos que agregam muito mais

por causa disso.

Gustavo: Quais os problemas de ordem prática?

Érika: De ordem prática, acho que a questão do espaço, é um espaço público que você tem que administrar publicamente os outros grupos indevidos também. Como administrar publicamente sem ter uma intervenção do estado? E que o estado coloque sua ordem, dentro de uma ordem que a gente não quer? É uma ordem estabelecida que a gente é contra, então como trabalhar num lugar que é público onde pessoas de grupos organizados consigam gerir, que tem uma questão democrática, mas que tem uma intervenção do estado que vai vir de baixo pra cima com suas ordens, então nesse sentido a gente acaba sendo apertado, porque não vem grana pro CDM, o CDM é um espaço público, é um espaço grande, ele recebe manutenção, ele requer coisas que um espaço requer, quando a gente usa um espaço a gente está deteriorando este espaço, a gente está usando ele, então a gente vive esse conflito também que não é ingênuo, não é que a gente não consegue se organizar, mas a gente quer se organizar de uma maneira.

Luciano Costa: Acho que aconteceram coisas duas coisas, eu acho que o grupo caminhou durante dez anos, caminhou junto e cresceu, ao mesmo tempo aconteceram coisas práticas e individuais na vida de cada pessoa, e elas interferem no grupo, elas dão determinadas funções no grupo. As pessoas que iniciaram no grupo e as pessoas que se mantêm a mesma liberdade de movimentação que tinha antes não têm hoje.

Gustavo: Que tipo de movimentação?

Luciano Costa: As pessoas casaram, as pessoas saíram das casas dos seus pais, uma boa parte, e as pessoas foram viver suas vidas individualmente. Isso fez com que elas precisassem materialmente dar conta muito mais do que anteriormente e isso criou uma outra movimentação do grupo. Também, porque o grupo, acho que não avançou organizativamente na tecnologia de projeto, na tecnologia da sua organização quanto projeto, quanto captação, quanto organização material-financeira mesmo. O grupo avançou em vários sentidos, mas acredito que essa situação em que o grupo se encontra hoje além de uma realidade que faz parte de muitos grupos, na luta, em relação à emancipação, em relação a uma luta contra gimonica tem tudo isso na realidade, mas eu sinto que o Dolores não avançou a tecnologia de produção dessa realidade material, não avançou muito, e para todos nós que temos que cuidar da vida e pagar o aluguel, fazer essas coisas um pouco mais do que antes, isso é uma dificuldade, é uma tensão no grupo, que por enquanto é leve, que por enquanto é média, porque nós temos viabilidade de alguns recursos principalmente com algumas outras ações, mas acho que isso faz parte do grupo, se o grupo conseguir melhorar um pouquinho só na sua mobilização para essa tecnologia de manutenção, acho que estaria tudo mais avançado, mais tranquilo, mais potente, e mais perigoso esse tipo do que manifestar e do que realizar, porque a produção criativa, o que tem no caldo do grupo é muito louco e muito forte, dava pra ser muito forte, mas acho que está na concepção por conta dessas condições materiais, acho que são esses dois pontos hoje. De três anos pra cá, e eu posso falar de quando eu voltei, eu imagino que teve um impacto grande no grupo de perfis novos, e aí tudo se reorganiza, então é uma fase de renascimento, reorganização, isso também é difícil, bastante, e muito louco também porque tem um monte de coisa legal pra caramba, acho que a gente ta lendo certo.

Gustavo: Existe alguma liderança em sua opinião no grupo, alguém sai pra fora pra liderar em algum momento?

Érika: Olha, eu acho que existem perfis de liderança no grupo, acho que as pessoas têm a liberdade de assumir a liderança que conseguem carregar, então eu vejo isso, é claro, tem gente que tem mais liderança porque abraça mais, está mais à frente de assuntos, de decisões, e se coloca sim. Eu acho que a liderança no Dolores está ligada à personalidade da pessoa de saber trabalhar a liderança, de saber carregar a liderança, de agir com a liderança, acho que tem gente que acaba sendo mais quieta, que acaba sendo mais contida, mas não que tenha uma participação maior, menor. As pessoas que tem liderança costumam ter maior destaque porque elas acabam estando mais à frente e as pessoas se sentem mais

encorajadas ou confiando nessa pessoa.

Gustavo: Quem?

Érika: Acho que o Luciano é uma liderança, sempre foi.

Gustavo: Sempre?

Érika: Sempre. Acho que é uma característica dele.

Gustavo: Mesmo quando o grupo era só você, o Allan, a Cintia...?

Érika: Sim, porque aí que eu digo das diferenças de lideranças, porque eu me vejo em uma posição muito tranquila, porque eu tenho um tipo de personalidade, um tipo de liderança, e um tipo de agir no grupo, e eu não posso querer ser igual o Luciano carvalho, ou ao Costa, ou ao Guga pra medir forças, ou pra disputar forças, ou pra igualar forças, acho que o Dolores tem que entender as forças que existem dentro do grupo, da forma da liderança, da forma de agir pra trabalhar isso, acho que não adianta também você só colocar tudo nas costas de uma pessoa que fala melhor, que se coloca melhor, que se intitula ou tal, não adianta porque você está na aba de alguém, está embaixo da asa de alguém. As pessoas têm que entender a sua posição, e estar tranquila nessa posição e estar consciente nessa posição sabendo como agir, o que deve agir, o que faz, o Dolores ele divide funções, a proposta é dividir funções, gerir essas funções e de uma forma horizontal, sem uma hierarquia, então uma liderança não é sinônimo de hierarquia, às vezes não fica entendido, mas isso é um problema individual de cada um, porque pra mim liderança não é hierarquia.

Gustavo: Você acha que no grupo existem pessoas assim, ou é uma esfera mais ampla?

Érika: Acho que isso existe no grupo, existe em vários lugares esse mau entendimento do que é um líder, na verdade a característica de líder pra mim é não é singular, pra mim uma característica de líder é plural, porque pra mim não existe só um tipo. Acho que as pessoas às vezes não se identificam como líder ou elas querem holofote total, querem brilhar ou elas ficam tristes porque não conseguem estar no foco, eu vejo o Dolores assim, eu acho que o Dolores tem bastidores que movem a engrenagem total e as pessoas têm que ter essa consciência, se elas não tem essa consciência elas vão se frustrar, vão ficar tristes, magoadas, enfim.

Luciano Costa: Eu acho que não existe líder no sentido de relação de poder, acho que não. O líder ali acontece, as lideranças acontecem nas suas relações concretas, o que tem pra fazer, quem dá conta do que fazer, de quem se joga e que tenta, e de ver o banco, porque na hora que uma pessoa se coloca na liderança com uma relação de poder o grupo acho que reage, quando na saga do Menino Diamante teve a treta com o Luciano, ninguém estava aguentando ele dizendo como todo mundo tinha que fazer no momento em que a gente não podia questionar, então aquilo pra mim era o termômetro do grupo. Existe liderança sim, mas não com a relação de poder.

Gustavo: Mas o que justificava as pessoas irem pra cima dele, do Luciano?

Luciano Costa: Porque reconheciam ele como líder, mas não como o poder sobre o grupo, então você é o líder na condução disso que a gente tem pra fazer, mas você é o líder para nossa opinião, para aquilo que a gente quer colocar também e no momento em que esse líder não aceita, ou não compreende esse chamado do grupo, o grupo fala “Para!” e dito e feito, e nesse sentido acho que não é pela relação que chegou, que muitas vezes se confunde sem nenhuma intenção negativa ou qualquer coisa assim, mas se confunde e a pessoa de repente faz aquilo que ela acha que tem que realizar, e o grupo dá o ponto de termômetro nele, esse pra mim foi o momento legal pra caramba para todo mundo, todo mundo está junto mesmo e todo mundo de alguma maneira esta incentivou o não está assimilando esse processo não gerado.

Gustavo: Tinha hierarquia nessa situação da saga?

Luciano Costa: Eu achei que tinha uma tensão que levava ao poder em que uma pessoa queria dizer como os outros tinham que fazer. No sentido da direção eu acho que é cabível em algum momento, mas pra esse grupo só até o momento em que todos podem questionar livremente o que essa pessoa que está na liderança está fazendo, e naquele momento houve uma tensão porque houve um estranhamento nesse sentido, achei muito melhor, é líder sim, mas é líder com a gente, e a gente participa disso tudo. Havia um cuidado, uma tentativa de respeito, um reconhecimento, mas "é com a gente, é aqui junto" então era horizontal, é um avanço feroz, referência muito louca do grupo nesse sentido.

Gustavo: Mas você acha que isso acontece porque o grupo confundia a questão do diretor com o líder?

Luciano Costa: Acho que além da confusão, a confusão não era só do grupo, era a confusão do Luciano naquele momento pela tensão e pela responsabilidade de fazer o negócio e de fazer a coisa acontecer, no grupo assimilando a questão da não hierarquia, estranhou, e aí é muito legal porque a conversa já está junto numa roda gigante de 25 pessoas de falar "espera aí tem alguma coisa que não está rolando", para a coisa acontecer, fiquei muito emocionado com tudo isso, achei aquilo muito legal, muito bacana. O grupo se reconstrói, se abraça e vai fazer, tem gente que se abraça menos, tem gente que se abraça mais e tem que ser isso mesmo porque é mais de verdade, não existe uma homogeneidade nessas coisas de relação humana, então acho que a liderança caminha por aí no grupo e o grupo tem que estar sempre acordado para isso, para não instituir pessoas, porque é a mesma coisa que dar a determinados políticos a responsabilidade da sua vida, e temos que ter o cuidado, inclusive as pessoas que estão em determinadas lideranças de falar pro grupo "não sou dono disso aqui não, você tem que fazer suas coisas". Hoje como a gente está na estratégia do grupo, isso também esta mais fluido, então você tem alguns momentos que não chega a ser uma liderança, mas chega a ser uma atitude de mais movimentação pro grupo, então isso está muito mais diluído, é bacana, vai se encontrar em algum outro momento.

Gustavo: Vocês dois, Luciano Costa e a Érika Viana, ao longo desses dez anos do grupo compuseram, se afastaram e depois de um tempo retornaram. Por que do afaste e por que do retorno?

Érika: Quando me afastei do grupo foi uma decisão pensada, dialogada com o grupo, e foi por questões bem práticas, existenciais. O grupo já existia há sete anos sem nenhum financiamento, sem nada, sem grana, então a gente sustentava o grupo, e eu estava em um dilema muito grande de organizar minha vida, eu não estava conseguindo organizar minha vida, eu não estava conseguindo trabalho eu estava dependendo dos outros, isso sempre me incomodou muito, morava na casa dos meus pais, meus pais me sustentavam, sustentavam o Dolores porque os gastos que eu tinha no Dolores, eu não tinha dinheiro, quem tinha? Tinha que vir de alguém.

Gustavo: Gastos tipo o quê?

Érika: Gastos de você ir para o Dolores, de você ir para o ensaio ou de às vezes você precisar comprar alguma coisa para a produção, para comer no Dolores, porque a gente passava horas no Dolores, em fim, então foi uma decisão que eu planejei, eu queria também dar um outro foco para a minha vida, foi aí que eu decidi fazer pedagogia, eu estava deicdida a fazer pedagogia, cursar mais uma faculdade, a entrar de vez na área da educação, só que eu ia precisar manter essa faculdade, ia precisar me manter nesse período, e eu queria me dedicar nesse período, coisa que o Dolores não deixava. A forma que eu estava acostumada a agir no Dolores, eu não me permitia a fazer outras coisas a não ser Dolores, então comecei a ver que isso não estava sendo bom pra mim, que eu precisava me disciplinar de uma outra forma, estava muito pautada no afazeres, no problemas, no Dolores, eu não conseguia fazer nem me movimentar em outros espaços. Então acho que esse afastamento é um afastamento bom pra mim, que me fez respirar outros ares, que me fez conhecer outrqas pessoas, pensar de formas diferentes e voltar com a mesma consciência, acho que voltei com um olhar diferente, mas da forma, querendo fazer teatro, com um grupo que eu acredito de uma forma que eu acredito.

Então acho que foi isso, foi um tempo que eu precisava pra mim, para organizar a minha vida, porque eu sempre me sentia muito mal em relação a minha família, minha família é uma família de trabalhadores, que tem toda uma relação de trabalho, que tem orgulho do seu suor, meu pai é nordestino, veio de pau de arara, então ele falava isso, ele nunca, nunca, nunca pesou o Dolores, ele sempre apoiou o Dolores, mas isso me incomodava muito, se saber que eu não era mais uma garotinha, que eu tinha 26 anos e que dependia totalmente dos meus pais, aí também é fácil fazer revolução. Na verdade eu entrei em uma crise minha, falei "Pô a revolução é do meu pai, não é minha." Então eu queria poder organizar, senti a necessidade de sair do Dolores para organizar as coisas para mim, para poder voltar e agir no Dolores, mas sabendo que o Dolores não vai me sustentar, talvez sim, espero que um dia sustente, mas tendo essa consciência.

Luciano: Eu sai porque eu era um ser humano que eu não me cabia, me apaixonei, tive um filho muito rápido nessa paixão, e vivi uma experiência física e emocional visceral, e com essas três coisas não cabia mais nada, no meio de tudo isso profissionalmente a gente estava dando conta de uma coisa juntos, que era contar história, eu e a mãe do Pedro, e isso tomou conta da gente de um jeito muito louco, e não cabia mais outra coisa, não conseguia caber outra coisa, claro que isso junto com uma alienação da minha condição social, da condição daquilo que eu estava vivendo, e que não me permitiu ver de uma forma mais ampla, inclusive de poder observar o que poderia ser um por vir, o que poderia ser mais coisas, ou o que poderia ser o meio do caminho sei lá, mais foi muito louco, foi muito bom os motivos pelos quais eu tive naquele momento de sair do Dolores. Ainda é para mim um pouco indigesto a reação do grupo no sentido magoado da coisa, embora eu entenda esse processo e como foi pro grupo. Eu cheguei a viver uma certa culpa disso num determinado momento, mas hoje construindo coisas e entendimento, foi uma época muito louca, foi um arregaço muito louco de coisa muito louca que era bom pra mim, não era bom pro grupo. Tomei uma decisão humana, tem gente que gosta, tem gente que não gosta, isso reflete várias coisas, e tal. O que eu acho muito louco no grupo foi a possibilidade de como eu vejo acontecer no grupo, uma abertura que existe no grupo, e que eu poude ser acolhido de uma forma muito louca, viva mesmo, num momento que eu estava precisando muito, fruto dessa alienação toda, e me reconstrui em coisas que eu não sabia na época que eu sai, e que também está muito louco agora, e a pessoa pela qual eu deixei, ou eu sai, não entende ou não entenderia, mas eu estou muito louco, muito feliz no Dolores, vivendo uma outra coisa extremamente física e emocional, visceral, e acho que é isso que rola. Eu acho que a gente ainda vai avançar nessa liberdade emocional, de olhar para os outros e para circulação dos outros com desprendimento, acho que isso ainda vai acontecer no grupo, acho que boa parte do grupo ainda vai passar por isso e vai precisar se permitir entrar nesse estado visceral, falar "Estou com vontade de sair daqui" por exemplo, falar "Olha, é aquilo que aquela pessoa já sentiu", e ai a gente vai se olhar humanamente nas nossas necessidades que são exatamente iguais.

Gustavo: Por que você decidiu voltar?

Luciano: Por um lado, aquela coisa boa que eu estava vivendo acabou, por um lado foi isso, mas de um jeito que eu poderia encontrar de outras maneiras, mas o que eu encontrei foram, pessoas no grupo que me acolheram, comecei a ouvir coisas que não dei ouvidos ou que não tinham um debate tão profundo na época, e falei "Não olhei pra isso, eu vou olhar agora", e passei a entrar visceralmente num outro lado que eu não tinha vivido, quero ficar, e estamos vivendo, vamos ver o que é isso.

Gustavo: Obrigado por terem doado o tempo de vocês, por terem gravado aqui.