UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

CENTRO DE ARTES CÊNICAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: PEDAGOGIA DO TEATRO

LINHA DE PESQUISA: TEATRO E EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Sérgio Luis Audi

UMA JORNADA EM BUSCA DA POPULARIZAÇÃO DO CIRCUITO CULTURAL ATRAVÉS DO ESPAÇO DA ESCOLA

ou

A POSSSIBILIDADE DE UM ATOR-EDUCADOR

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAC/USP), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Desgranges

SETEMBRO / 2016

RESUMO

Esta pesquisa parte de 23 anos de experiência de envolvimento em projetos de ação cultural, que podemos denominar circuito popular ou popularização do circuito cultural. Estes projetos foram desenvolvidos a partir de centenas de apresentações de espetáculos profissionais para o público adulto de escolas públicas (Ensino Médio e Educação de Jovens e Adultos). Aliados a cursos e oficinas para professores e/ou alunos, visando o estabelecimento de um diálogo profícuo com o sistema educacional, além da dinamização e aprofundamento da relação de educadores e educandos com o teatro, compreendendo a prática artística como parte integrante e necessária no âmbito da vida social contemporânea.

A meta dos referidos projetos de ação cultural desenvolvidos ao longo dos últimos anos foi a de avançar nas perspectivas abertas pela experiência artística, pesquisando como as condições dadas na situação de apresentações no espaço das escolas podem se constituir como elementos de linguagem, possibilitando o desenvolvimento de modos expressivos potentes para uma fruição apurada das obras apresentadas.

A presente pesquisa parte de uma experimentação cênica, que resultou em um espetáculo teatral, utilizando as salas de aula como espaços cênicos, a partir da adaptação de um texto da literatura brasileira – *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos -, que foi sendo concebida no curso da própria experiência investigativa.

Palavras-chave: teatro na educação, popularização do circuito cultural, acesso à cultura, pesquisa em interpretação, o ator-educador, circuito popular de teatro

SUMÁRIO

	página
AGRADECIMENTOS	**5**
INTRODUÇÃO : POR QUE IR À ESCOLA?	**6**
1. A EXPERIÊNCIA CONCRETA	**8**
1.1 O grupo Fábrica São Paulo	
Primórdios	8
O estúdio na Penha	11
O Circuito Popular	13
O Arquiteto e o Imperador da Assíria: 4 montagens	15
1ª montagem	16
A voz no pátio	17
Improvisação com o público	18
1991 - A 2ª montagem	20
1992 - Macbeth – 1ª montagem	23
1992-93 - A 3ª montagem de “O Arquiteto e o Imperador da Assíria”	27
1993-94 - A 4ª montagem de “O Arquiteto e o Imperador da Assíria”	28
1995-98 – Em Alto Mar	29
1998-2004 – A Falecida e o Teatro Físico	33
2000 – A Valsa número 6	39
2001 – Macbeth – 2ª montagem	41
1.2 O coletivo Núcleo 2	
2002 – 2014 – A Exceção e a regra	45
2006-2007 – A Mãe	54
1.3 Plínio Marcos e o circuito popular	**56**
2008-2010 - Homens de Papel	58
2015 – Nas voltas da Bola e da Boleta	61
2. Fundamentação teórica ou ninguém reinventou a roda	**64**
2.1 A arte na escola	64

2.2 O diálogo : a escuta e a troca como princípio educativo 66
2.3 A arte como conhecimento 68
2.4 A arte e a formação dos sentidos 69
2.5 Indústria cultural 73
2.6 Perspectivas 77

3. O EXPERIMENTO "VIDAS SECAS"
3.1 "Vidas Secas" e Graciliano Ramos 80
3.2 A adaptação 83
3.3 Proposta cênica 88
3.4 O "teatro físico": a consolidação de uma abordagem 100
3.5 A influência de Meierhold, a biomecânica e os estudos desenvolvidos para o espetáculo 100
Compondo estudos coreográficos para Vidas Secas 103
Procedimentos artísticos de Vidas Secas 104
3.6 O teatro de bonecos, Kantor e o objeto cênico 123
3.7 A música 125
3.8 Um pequeno aparte sobre Iluminação Cênica 126
3.9 O Teatro Fórum 127

4. APRESENTAÇÕES DE "VIDAS SECAS" 130

BIBLIOGRAFIA 132

ANEXOS

Vídeo do espetáculo completo, editado a partir do material das apresentações

ADAPTAÇÃO TEXTUAL VIDAS SECAS

Estudos Coreográficos de Vidas Secas com fotos grandes

AGRADECIMENTOS

A Flávio Desgranges, pela orientação, sensibilidade, acompanhamento e acolhimento de um tema tão delicado.

Duda Miranda, Roberto Rosa, Antonio Januzelli (Janô),Hélio Cícero, Marcos Antunes Estival, Kátia Cípiris, Caru Camargo, Kelly di Bertolli, Luiz Casado, Bruno Garcia, Thiago Barros, Leda Bazzo, Yolanda Amadei, Felipe soares, Robson Alfieri, Rodrigo Valim, Gustavo Arantes, Leonardo Alkmin, paula ernandes, Ivan Capua, Jucelma Araújo, Tânia Paes, Vimerson Cavanillas, Denise Courtoké, Thiago Machado, Jezreel Silva, Robert McCrea, Raquel Tamaio, Camila Morgado, Élidy Moreira, Val Pizzani, Claudio Gomes e outros tantos companheiros de palco e criação que não consigo lembrar aqui.

Monica Montenegro, Madalena Bernardes, Gabriel Guimard, Renato Luiz Consorte, pelo aprendizado e paciência através dos treinamentos que a arte nos proporciona.

A Ana Cotrim, pela interlocução valiosíssima,e pela amizade. Igualmente a Vera Cotrim, Tomás Bastian e Diego Baptista, responsáveis, junto com Ana, pela minha verdadeira formação intelectual. Outras interlocuções fundamentais: Juliana Jardim, Maria Thais, Maria da Graça Setton, Marília Velardi.

Jacira Marão pela coragem e competência em acreditar no poder educador do teatro.

Jennifer Glass pelo companheirismo, parceria e sensibilidade.

Clélia e Ademir Audi, pelo amor e apoio incondicional em todos os momentos.

INTRODUÇÃO: POR QUE IR À ESCOLA?

> Quem reconhece(...) que todo homem nasceu para compreender o que qualquer homem tem a lhe dizer conhece a emancipação intelectual.
>
> Jacques Rancière (2002, p. 105)

A motivação geradora deste estudo nasceu da prática concreta e continuada de apresentações com pretensão profissional de espetáculos teatrais, realizados diretamente no espaço de instituições de ensino, para o público interno destas instituições – estudantes, professores, e, muitas vezes, funcionários.

Estas apresentações, de alguma maneira - ou de várias - faziam parte das atividades curriculares ou extra-curriculares da escola, ou seja, eram algo que, além da mera exposição de um bem cultural a determinado público, fazia parte do esforço pedagógico da escola, algo que fazia sentido como ação que uma escola deve executar.

Utilizei acima a expressão "com pretensão profissional" para chamar a atenção para uma contradição que esta situação expõe: eram espetáculos que se propunham (e se propõem) a uma profunda teatralidade, através de um mergulho no universo da interpretação, da direção, da dramaturgia, mas apresentados em condições que não reproduziam as possibilidades de uma sala de espetáculos profissional, ou mesmo propusessem uma situação para uma linguagem de teatro de rua, onde o público é variável e passante.

O que diferenciava estes espetáculos de muitos outros de outras companhias que eram realizados nas mesmas condições, é que, desde suas primeiras experiências, eles eram influenciados por uma linha de pesquisa que se estimulava e até mesmo se atraía pela condição do espaço teatral não-convencional, mais especificamente as condições psicofísicas do ator em suas relações com o espaço físico e a ocupação artística deste espaço físico pelo teatro. Essa era a origem da pesquisa do então grupo Fábrica São Paulo, criado em 1983.

Esta proposta gerou vários espetáculos experimentais de 1983 a 1990, realizados sempre em situações e espaços alternativos.

Em 1990, ao transpor esta experiência para um espaço como um pátio de escola, com alguns achados de treinamento vocal, adaptação textual e movimentação de cena, de início já nos deparávamos com um horizonte de pesquisa bastante excitante.

Um elemento novo, porém, se mostrou e se desenvolveu ao nos encontrarmos com esse vasto e complexo universo que é a instituição de ensino, especialmente a escola pública brasileira: o significado de militância político-cultural-educacional que esta ação continha, e a possibilidade de aprofundamento de uma experiência que poderia ser produtiva para todos os envolvidos na ação: artífices de teatro, educadores, estudantes, público das comunidades do entorno das escolas.

O contato com a ampla parcela do público que tem pouco acesso aos bens culturais, muitas vezes em situação de alto grau de vulnerabilidade social, gera nos artífices a necessidade de uma comunicabilidade à altura do discurso artístico que estão produzindo, discurso este que também é influenciado e modificado pelas necessidades que surgem deste contato.

O trabalho com textos e autores que compõem parte fundamental do patrimônio da cultura brasileira e mundial (Arrabal, Shakespeare, Brecht, Górki, Nelson Rodrigues, Plínio Marcos, Mrozec), e temas que transcendem o trivial oferecido pela indústria cultural, provoca uma tensão entre a eficiência da comunicação e o aprofundamento artístico, forçando uma atitude ousada nas soluções artísticas para não sucumbir ao empobrecimento e à simplificação da linguagem e dos conteúdos abordados. Além de escapar à tentação messiânica do controle da recepção artística e ao preconceito de subestimação do público não-iniciado nos “códigos” da arte produzida no circuito cultural e nos códigos sociais do próprio circuito cultural enquanto reprodução de uma sociedade elitista e excludente.

Esta pesquisa constitui-se como uma reflexão analítica realizada a partir de uma observação participante, levando em conta atividades que consumiram duas décadas de trabalho teatral. De modo que a presente investigação está circunscrita ao viés da minha experiência e calcada em perspectivas e visões pessoais. Pode ser compreendida também como uma pesquisa-ação, que propõe a busca por um passo adiante na pesquisa estética envolta no esforço de popularização do circuito cultural, com a montagem de “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos, como experimento-síntese

do raciocínio artístico abordado e experiência nova que procura expandir este mesmo raciocínio artístico e entender seu alcance estético e social.

No primeiro capítulo exporemos a trajetória das experiências passadas, procurando apontar os elementos que foram significativos para a construção de um raciocínio cênico originado na situação do circuito popular.

No segundo capítulo procuraremos expor uma base de pensamento teórico que se formou na reflexão sobre esta prática, e no seu embate cotidiano concreto.

No terceiro capítulo exporemos a experiência da montagem de “Vidas Secas”, seus raciocínios artísticos e resultados no contato com o público.

1. A EXPERIÊNCIA CONCRETA

Torna-se importante historiar como esta experiência aconteceu e tomou corpo, a ponto de figurar como proposta de uma pesquisa. Tentarei aqui narrar esta história numa ordem relativamente cronológica.

Um termo que será usado de maneira recorrente é a ideia de um "circuito popular". Circuito cultural e não arte popular, pois não se trata de uma produção artística oriunda de manifestações populares, nem se procurou "popularizar" a linguagem artística no intuito de torná-la mais palatável e "acessível" a uma população não-iniciada nas práticas da arte dita "erudita". Tampouco se procurou uma linguagem de massa, como a estandardizada pela indústria cultural, no intuito de uma penetração mais fácil – e, no caso da indústria cultural, de um faturamento maior. Mais adiante, nos deteremos um pouco mais na questão da indústria cultural como fenômeno inevitável na relação cultura-conhecimento-educação-emancipação.

É claro que o circuito popular é uma abstração. Não existe este circuito. Existiram (e existem) experiências isoladas e finitas, circunscritas a um limite de tempo e espaço, na tentativa, na busca de um circuito popular. É de uma destas experiências que iremos falar.

Na experimentação aqui relatada, a iniciativa se circunscreveu em levar o patrimônio mais complexo da produção teatral sem mediações simplificadoras, a um público localizado espacialmente na periferia de uma metrópole como São Paulo.

E isto aconteceu quase por acaso.

1.1 O grupo Fábrica São Paulo

Primórdios

O grupo Fábrica São Paulo começou em 1983, através de uma proposta do ator e diretor Roberto Rosa. A ideia era montar um espetáculo numa fábrica abandonada, mergulhando atores e espectadores numa experiência psico-físico-sensorial além da proporcionada pelo palco italiano, objetivo que seria alcançado através de uma pesquisa prática com um grupo de atores dispostos a experimentar. Também faziam parte da formação inicial, a artista plástica e atriz Suely Rojas, Tico Borges (Valdir

Borges do Nascimento), o poeta Tuponi Costa (Samuel Costa Tuponi), Eleni Cid, Luciane da Silveira, Romis Ferreira, Eduardo Miranda, e eu.

Na verdade, e sabíamos disso, estávamos imersos na grande tendência de ampliação dos horizontes do teatro, seu espaço e suas relações com o público, que estava na pauta artística mundial desde o início do século XX, já antevista, proposta e praticada por Vsevolod Meierhold, Erwin Piscator, entre outros artistas fundadores da cena teatral moderna.

Roberto Rosa e eu vínhamos da experiência do Te-ato Oficina, na época em que José Celso Martinez Corrêa havia voltado do exílio e lutava pela desapropriação do prédio do antigo Teatro Oficina, já com experiências que viriam resultar na década seguinte nos seguintes espetáculos: “Os Sertões”, “As Bacantes”, “O Mistério Gozoso” e “O Santeiro do Mangue”.

Ensaiando inicialmente no subsolo da igreja católica situada na Praça Sílvio Romero, no Tatuapé, com o incentivo do padre espanhol e progressista, o grupo produziu “Epistemologia do Medo”, espetáculo-happening com texto meu e de Roberto Rosa, que explorava o espaço de uma mesa como “cenografia-objeto”, o que, muito mais tarde, associei a uma aproximação intuitiva do “bio-objeto”, de Tadeusz Kantor, em que o objeto assume a condição do mundo objetivo estranho ao intelecto. O ator tem nele um adversário e não um acessório destinado a ilustrar o conteúdo do espetáculo.

Pois a mesa em “Epistemologia do Medo” era o espaço que protegia/escondia/expunha os atores em sua luta para enfrentar o medo, um medo genérico de enfrentar as situações da vida, de encarar a escuridão do seu universo íntimo, os demônios de seus próprios desejos, a luta para encarar as adversidades do mundo.

Logo depois, a pedido do padre, realizamos no espaço da igreja uma espécie de auto de natal em conjunto com o grupo de teatro da paróquia. Duda Miranda realizou uma colagem de textos que ia de Mark Twain a Plínio Marcos, passando por trechos da Bíblia, denominado “Ebenezer”. Foi uma experiência ousada para os padrões do público daquela paróquia, que começava com um jogo de espelhos com a população da rua, utilizando as portas de vidro da igreja, passava por intervenções proféticas de atores vociferando passagens do apocalipse a partir dos bancos da igreja até culminar

na famosa cena do chute na barriga da mulher grávida de “Quando as Máquinas Param”, de Plínio Marcos, em pleno altar da igreja!

Seguiram-se “Expresso Expressão” e “Em Preto e Branco”, ambos com textos de Tuponi Costa, apresentadas no Teatro Martins Penna, na Penha.

O estúdio na Penha

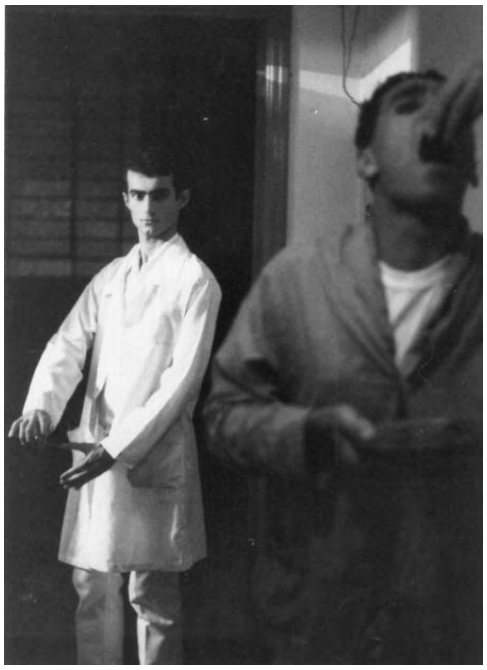
Em 1986, Roberto Rosa e eu alugamos um espaço no bairro da Penha, zona Leste de São Paulo, com a intenção de aprofundar nossa produção artística, que não se limitava ao grupo Fábrica São Paulo, mas todo e qualquer trabalho que nos envolvesse, inclusive experiências na área do audiovisual e da produção cultural. Tratava-se do 2º andar do Cine São Geraldo, um conjunto de 3 salas, um corredor e 2 banheiros que tinha sido parte do Hospital da Penha e também de uma escola. Era um prédio histórico (hoje funcionando como estacionamento) com um pé-direito de quase 4 metros de altura, que nos inspirava na pesquisa da relação do ator com o espaço físico.

O estúdio na Penha, no 2º andar do Cine São Geraldo

Um trabalho significativo realizado neste período foi “Paula”, adaptação do texto “Alienação e Magia Negra” de Antonin Artaud, que fala de sua aterradora experiência nos manicômios, publicado em 1947, ano anterior à sua morte, na forma de poema no livro “Artaud o Momo”(2015).

Neste espetáculo, o público andava pelas cenas como visitantes de um asilo de alienados, até gradualmente entrar na mente de um interno na hora do eletrochoque. O texto de Artaud dá conta dos personagens e pensamentos que o assolavam no momento desta experiência, que ele comparava ao momento “em que a alma se separa do corpo na morte” (2015), como num sortilégio de magia negra praticado pelos médicos. A experiência sensorial provocada pelo espetáculo era bastante intensa, e o depoimento dos (poucos) espectadores que assistiram em 4 meses de sessões o confirmavam. Era como se entrássemos no cérebro atormentado de Antonin Artaud.

O espetáculo exigia uma entrega psicofísica do ator, de modo a procurar o limiar mais primitivo da consciência, aquele onde a linguagem se desintegra em glossolalias e onde pulsa “um teatro de sangue , que atravessa o corpo do ator e do espectador” (A. Artaud, *Carta a Paule Thevenin* in VIRMAUX, 1978), e de onde ninguém sai incólume. Esta entrega, somada à proximidade do público, à violência do texto e à sinestesia espacial provocada pela encenação, propunham ao espectador uma situação em que é impossível a neutralidade ou impassividade.



Sérgio Audi e Vagner Santos em *Paula*

Como essa pesquisa influenciaria a militância cultural e a experiência teatral do circuito popular mais tarde é difícil delinear. Mas o impulso de realizar um teatro com a entrega visceral que, no nosso entendimento, Artaud propôs em sua obra e sua própria vida, que foi uma espécie de "happenning" de sua loucura, ainda pulsa nas entrelinhas e nas camadas mais profundas do que fazemos hoje.

Cena de *Paula*

O Circuito Popular

Em 1990, sem dinheiro para pagar o aluguel do estúdio que alugávamos desde 1986, resolvemos montar um "espetáculo para escolas", com o claro intuito de levantar fundos para a subsistência. Porém a ideia não se concretizaria de maneira tão óbvia quanto parecia.

Por um motivo aparente mais do que prosaico – o fato de o texto ter apenas dois atores e, portanto, sobrar mais dinheiro para dividir -, nos atiramos ao texto "O Arquiteto e o Imperador da Assíria", de Fernando Arrabal. Claro que, avaliando hoje à distância no tempo e no espaço, havia subjacente nesta iniciativa toda uma inquietação e uma angústia de nos superarmos em nosso momento artístico e de compartilhar nosso trabalho artístico com um público maior do que o que ia nos assistir por iniciativa própria num espaço recôndito num bairro da zona leste de São

Paulo. Havia principalmente um fascínio pela violência e profundidade do texto, pelo cerimonial primitivo do "Teatro Pânico" de Arrabal, pela iconoclastia de colocar em xeque a civilização ocidental numa relação tragicômica entre dois improváveis habitantes de uma ilha deserta.

O jogo teatral proposto pelo texto se mostrou capaz de envolver até os espectadores mais desavisados. Naquele momento, não estávamos preparados para jogar com a plateia de modo profundo e produtivo, o que, veríamos mais tarde, exige um treinamento específico e contínuo, apesar de estarmos desde sempre abertos à participação, interferência e à própria *existência* do público como fenômeno fundamental, devido à natureza da proposta e do caminho que este trabalho teatral desenvolvia até então.

A relação com o público da escola, seus diferenciais e semelhanças com o público em geral, a dinâmica relacional entre educadores dentro de uma escola, alunos, funcionários, pais, é um ponto central desta pesquisa. Ela é o diferencial entre estar dentro ou fora da escola.

Não cabe aqui nos aprofundarmos em estudos de análise comportamental de grupo, mas algumas questões facilmente verificadas pela prática têm que ser mencionadas, como a variada gama de interesses e papéis psíquico-sociais que se desenvolvem na dinâmica interna de uma sala de aula. São os papéis sociais que os alunos desempenham em cada fase da vida, o desafio cotidiano do professor em realizar seu trabalho com toda a complexidade que ele envolve, e as particularidades com que cada indivíduo se desincumbe para desenvolver estas relações.

Voltando ao "Arquiteto...", qualquer interferência que surgia – e surgiam muitas! - qualquer bobagem ou a "zoeira" mais criativa que um aluno pudesse inventar para interferir, seja com a intenção de contribuir ou meramente "atrapalhar", era admitida pela ousadia de Arrabal.

Emprego aqui este verbo polêmico – atrapalhar -, pois indicativo de um pensamento autoritário e não-partidário do diálogo e da escuta, na percepção subjetiva da própria intenção do "atrapalhador": negar claramente a atividade proposta pela escola, qualquer que fosse ela.

Há que se considerar também que o texto de Arrabal, mesmo fortemente editado pelas montagens (foram quatro) e adaptado, não era um texto de léxico

palatável. O resultado de nosso esforço de comunicação tinha limites claros, em momentos em que percebíamos que a plateia não compreendia certos termos e referências. Por outro lado, o cerimonial anarquista que constitui o corpo da peça, sua iconoclastia selvagem e libertária, contaminavam invariavelmente a audiência. O elemento que possibilitava e potencializava esta "contaminação" era o mergulho físico e emocional a que nos propúnhamos a fazer neste ritual cênico, influenciados pelo estudo e prática da obra de Artaud, experimentados no trabalho anterior.

A arena num pátio de escola exigia também muita energia física para envolver a plateia e superar interferências externas as mais variadas, sendo as mais comuns: o barulho de tráfego, outras atividades na escola, brigas e distúrbios em geral, e outras situações mais bizarras como um incêndio no terreno ao lado da escola (estávamos num pátio aberto vizinho ao terreno), baratas e cachorros em cena, pombas voando (e defecando) *sobre* a cena, entre tantas outras.

Um fator que certamente determinou a melhoria da comunicação e da interação, foi o desenvolvimento, pela prática, da própria linguagem teatral empregada, incluindo aí o pensamento de movimentação cênica, cenografia, figurinos, sonoplastia, abordagens de interpretação, adaptação de textos, formatos de espetáculo, treinamentos técnicos e a própria evolução na arte do ator dos artistas envolvidos.

Delinear qual tema e objeto podem ser importantes para aqueles jovens ouvirem e se interessarem naquele momento, assim como relacionar-se com a significação pré-existente de um espaço institucional, normativo, muitas vezes opressivo, aponta também para uma questão maior da teatralidade: a natureza da relação ou gama de relações a propor e compartilhar com o público dentro do rito teatral. Este delineamento relaciona-se diretamente com a grande busca do papel da cena na vida contemporânea desde Antoine, passando por Piscator, Artaud, Meierhold, Brecht, Kantor, Grotowski, Boal.

O Arquiteto e o Imperador da Assíria: 4 montagens

A experiência com o texto de Arrabal é sempre intensa. "O Arquiteto...", montado na íntegra, certamente atinge mais de 3 horas de teatro, coisa impossível de

realizar num pátio de escola, nas condições e com o preparo que tínhamos. O texto é um desafio para grandes atores.

1ª montagem

Direção : Roberto Rosa

Imperador da Assíria: Sérgio Audi

Arquiteto: Kátia Cípris

Como primeira aventura com o texto, esta montagem inaugurou a visão do universo que estávamos tocando ao lidar com o público escolar. Estreou em 1990 na EEPG "Rocca Dordall", em Guaianases, no período noturno.

Numa arena retangular de aproximadamente 10 X 6 metros, variando ligeiramente de tamanho de acordo com o local, o espetáculo era apresentado, via de regra, nos pátios cobertos das escolas, sendo às vezes apresentado nas quadras, cobertas ou descobertas.

Apresentação na EE Nossa Senhora da Penha. Sérgio Audi e Kátia Cípris

A voz no pátio

A primeira questão a ser considerada nestas situações é a da expressão vocal. Com condições acústicas bastante variáveis entre uma escola e outra, a peça era apresentada para plateias de até 300 estudantes, o que, muitas vezes obrigava a uma drástica redução da tessitura de nuances da interpretação. Era necessário quase um registro de teatro de rua e esta foi a primeira limitação que precisava ser vencida.

Se éramos atores relativamente jovens e com pouca experiência, já tínhamos como perspectiva todo o universo psicológico possível de ser atingido pelo trabalho detalhado de entonação, ritmo e musicalidade com a prosódia do texto, influenciados especialmente pelas primeiras leituras de Stanislávski e, é claro, Artaud. E esta perspectiva foi perseguida. Após um primeiro momento de exaustão vocal e ferimentos, incorporamos essa perspectiva como um dos objetivos principais. Pois não poderíamos simplesmente "rifar" o texto de Arrabal. Precisávamos de um arsenal técnico que pudesse expandir a capacidade expressiva da voz em situações adversas.

Nos anos anteriores, praticamos um treinamento vocal que Roberto Rosa absorveu de sua convivência com George Froscher e Kurt Bildstein, do Teatro Livre de Munich, grupo que fazia espetáculos de rua nesta cidade e que deu uma oficina em 1982 no SESC Consolação. Este treinamento proporcionava resultados rápidos com relação ao volume de emissão vocal, mas exigia um preparo físico intenso e era bastante eficaz na rua.

Tive uma ferida nas cordas vocais em função das condições dos pátios escolares, tratada pela profa. Mônica Montenegro ainda em 1990, o que proporcionou o primeiro contato com a técnica da Voz em Movimento desenvolvida por Madalena Bernardes. Madalena trabalha com a abertura dos espaços internos, das ressonâncias e da ampliação da consciência vocal em relação ao espaço, trabalho que foi aprofundado com o passar dos anos.

Madalena Bernardes é uma cantora, preparadora vocal, diretora e atriz que trabalhou com várias gerações de atores e cantores, no Brasil e no exterior. Seu trabalho aborda a percepção do corpo em relação à voz. Baseia-se nas ressonâncias internas e nos círculos espaciais e temporais que estas ressonâncias acarretam e produzem no intérprete e no receptor. Trabalha com os conceitos de apoio, sustentação e ação, com o alinhamento dos planos horizontais de emissão e apoio da

voz no corpo – topo do crânio, céu da boca, diafragma, chão pélvico, planta dos pés. Assume e organiza a tridimensionalidade do som, as costas e as laterais do corpo para uma emissão sonora plena em todas as direções, ampliando a consciência e percepção dos círculos de ressonância possíveis no corpo humano.

Este trabalho contribui intensamente com o trabalho no circuito popular até hoje, fornecendo recursos para a atuação e a expressão vocal em espaços e situações não-convencionais. Além da evolução técnica, desenvolve especialmente o aguçamento da sensibilidade do intérprete aos universos que se descortinam das obras, e sua percepção mais refinada nas variadas situações enfrentadas nas apresentações.

Pudemos ter a chance de uma imersão no trabalho de Madalena quando, mais tarde, em 2001, realizamos a 2ª montagem de Macbeth, através do Projeto Residência da Oficina Cultural Mazzaropi, que nos permitiu um trabalho verticalizado no grupo. Após este período, me encontrei com Madalena em outras ocasiões e em 2012 retomamos um treinamento mais assíduo, que perdura até hoje.

Improvisação com o público

Nesta época (1990) surgiu um expediente dramatúrgico-improvisacional que foi se aprofundando com o tempo: a incorporação da plateia a personagens e situações dramáticas que fizessem a fábula e o entendimento da peça caminharem. Podemos citar como exemplo as cenas geradas com uma simples brincadeira. A primeira delas aconteceu assim: a uma certa altura, o Imperador pede ao Arquiteto um copo d' água. O Arquiteto pede o copo a um pássaro e é atendido, para espanto do Imperador, homem civilizado arrogante, autoritário e frustrado. Nas dezenas de apresentações desta peça, após a entrada espontânea de um espectador como passarinho, esta intervenção foi absorvida como uma cena do espetáculo, não só pelo ganho que significava como comunicação e jogo de improvisação com a plateia, mas pelo auxílio que ela proporcionava na própria compreensão da peça e no avanço da trama. Pois o Arquiteto, que se comunica em pensamento com outros seres da natureza, personificando a natureza como um todo, conseguia, sob o testemunho da plateia, se fazer atendido, reforçando o enlace da trama.

1990- A 1ª montagem propriamente dita

Com o uso de 3 biombos que formavam um pequeno labirinto, constituiu-se uma espécie de coxia, um espaço de bastidores, onde eram realizadas as trocas de figurino e adereços, expediente utilizado para significar as elipses de tempo e as trocas de personagens e situações da peça.

Na verdade, na peça não há trocas de personagens, mas um grande jogo metalinguístico em que os dois personagens representam papéis em jogos dramáticos com o intuito de passar o tempo na ilha deserta, e que apresentam ao público a vida passada do Imperador, distorcida pela visão delirante e egocêntrica deste, e que era assumida como realidade pelo Arquiteto, que não tinha referência nenhuma da realidade da sociedade e da civilização de onde o Imperador viera. Este, se aproveitando desta situação, se autoproclama imperador de um hipotético império assírio, fazendo do selvagem seu servo, nomeando-o arquiteto para construir na ilha seu reino babilônico perdido.

Porém, se depreende destes jogos que o Imperador era um típico habitante mediano da sociedade moderna, um trabalhador alienado, frustrado, doente, sozinho, sem conseguir realizar seus desejos ou meramente assumir suas emoções, esmagado pelo sentimento cristão de culpa e autopiedade, atormentado por um enorme complexo de Édipo. Aos poucos, percebe-se que talvez ele tenha matado a própria mãe a marteladas e dado para o cachorro comer. Se isto chegou a se concretizar como ato, nunca se saberá, mas pouco importa. O desejo e o sofrimento que este desejo acarretam é o beco sem saída da consciência do Imperador.

O expediente artístico principal deste espetáculo é o imenso jogo cerimonial a que os dois se atiram, com alegria e paixão dionisíacas, na compulsão de viver até o paroxismo do êxtase e da dor as emoções fictícias e torná-las um simulacro de realidade. Porque a ilha deserta é também a metáfora do isolamento individual na sociedade de consumo, do tédio dos dias iguais, da compulsão por um prazer que proporcione o escape.

Para o Arquiteto, improvável selvagem isolado, êmulo do Sexta-Feira de *Robinson Crusoé*, tudo é prazer e deslumbramento da novidade, da perspectiva de um mundo inimaginável. Para o Imperador, o prazer é carregado de culpa, de dor, de arrependimento, o prazer necrófilo dos ditadores, disfarçado pela arrogância e movido

pela crueldade. Para o Arquiteto, a perspectiva de vida. Para o Imperador, a mórbida obsessão da morte como libertação de sua existência limitada e de sua consciência culpada.

A adaptação fez um corte expressivo no texto, para chegarmos aos 90 minutos de espetáculo. Foram cortados os 2 grandes monólogos dos dois personagens e privilegiou-se tentar o entendimento mais imediato da fábula, que, por si, já surpreende com o grotesco da trama.

Portanto, o expediente artístico principal a ser utilizado foi a entrega dos atores a este jogo-ritual, que, à parte qualquer deficiência expressiva, "inundava" o público.

A arena como formato cênico se mostrou muito produtiva. O compartilhamento mútuo das reações das plateias dos 4 lados estimulava que a participação espontânea da plateia fosse direcionada para o centro da trama. A diversidade de pontos de vista estimula a imaginação de quem está do outro lado da arena. Ao mesmo tempo, nos desobrigava de produzir algo enclausurado numa caixa preta, com um suposto rigor formal visual que esta demandaria. A proximidade do público deixa os atores menos vulneráveis e ao mesmo tempo mais acessíveis ao estímulo da audiência.

Nesta montagem eram utilizados efeitos de sonoplastia, máscaras, diversas trocas de figurino, pirofagia. Utilizávamos também um crânio humano, conseguido clandestinamente no departamento de anatomia de uma faculdade de odontologia. Este crânio nos acompanhou nas montagens seguintes e o tratávamos como um 3º ator (sua presença cênica fazia jus a isto!) e o apelidamos carinhosamente de "Zé".

Todo o material, incluindo cenografia, adereços, figurinos e o sistema de som, necessitava de uma caminhonete para ser transportado.

1991 - A 2ª montagem

Aos poucos nos aproximamos do ator, diretor e então professor da ECA Antonio Januzelli, o nosso querido Janô. Um dia, Janô foi ver a montagem do "Arquiteto..." que estávamos apresentando nas escolas. Foi conosco na caminhonete até a EEPSG "Charles de Gaulle", no bairro do Itaim Paulista, zona leste de São Paulo.

Já sentíamos o limite do que fazíamos, com relação à própria compreensão do texto de Arrabal e às possibilidades que este jogo poderia dar. Daí surgiu a ideia de

uma remontagem. Em 1991, Roberto Rosa assumiu o papel do Imperador e eu passei para o papel do Arquiteto. Na montagem, dirigida por Janô, exploramos as sutilezas humanas do texto, mergulhando numa construção detalhada de cada momento da peça. A adaptação privilegiava outros trechos do texto e tornava a montagem mais dinâmica, apesar de ter o mesmo tempo da anterior: 90 minutos. Incluímos um trecho do grande monólogo do Imperador no final do 1º ato, obra-prima da dramaturgia em que o Imperador, entre outros personagens, interpreta ao mesmo tempo um médico e sua parturiente a dar à luz. O monólogo do Arquiteto no final também foi mais desenvolvido.

O jogo dramático tornou-se mais cruel e ao mesmo tempo mais lírico, trabalhando a proximidade humana das personagens da própria personalidade dos atores. No Arquiteto destacou-se sua pureza de caráter, sua inocência e o enorme carisma que resultava desta característica. O Imperador proporcionou um mergulho profundo em suas angústias, resultando um caráter torturado e delirante.

O despojamento material também foi uma proposta e uma conquista desta montagem. Nada de biombos, sonoplastia, máscaras ou trocas de figurino. A própria caminhonete se tornou desnecessária e foi "abolida". Tudo cabia em duas malas de madeira, que faziam as vezes de pequenos praticáveis. Uma velha lâmina de frigorífico enferrujada, achada num ferro velho, fazia as vezes de gongo para o tribunal. Um chicote de corda e alguns trapos. A arena era delimitada por um risco de giz, cuidadosamente traçado. Uma calça social, uma camisa e um par de sapatos para o Imperador. Apenas uma bermuda feita de saco de estopa para o Arquiteto, descalço e sem camisa. E a presença do Zé, é claro, pois já tínhamos nos afeiçoado.

(Na verdade houve mais de um "Zé". O primeiro caiu da caminhonete na primeira montagem e nunca mais o encontramos, apesar de termos retornado quase toda a Avenida São Miguel e a Av. Tiquatira em busca dele, madrugada adentro. Imagino o que deve ter sido a reação de quem encontrou um crânio humano fixado numa bandeja em uma sarjeta da Zona Leste após as 11 da noite. Fizemos até um B.O. de seu desaparecimento, diante de um plantão policial estarrecido e incrédulo. O segundo "Zé" tinha uma perfuração redonda perfeita no lóbulo occipital, provável decorrência de uma lobotomia, que dava à cena do Arquiteto devorando o cérebro do Imperador uma teatralidade transbordante. Mantivemos este "Zé" até a 4ª montagem.

Depois o enterramos num ritual privado, como um velho amigo e companheiro de cena).

contracenando com o “Zé”

Movimentos de acrobacia circense também incrementavam o trabalho dos atores, além do lento e inconsciente caminhar ao encontro do palhaço íntimo de cada um, descobrindo a cada apresentação, de maneira gradual e solitária, um pouco do abismo do próprio ridículo, num artesanato teatral que preenchia a nudez material do espetáculo com intangíveis e delicadas nuances. Certamente devemos ao Janô a abertura desta porta e nos acompanhar por estas paragens tão belas do existir que a profissão do ator nos proporciona.

Roberto Rosa e Sérgio Audi em "O Arquiteto e o Imperador da Assíria"

1992 - Macbeth – 1ª montagem

Duda Miranda, dramaturgo, ator e amigo desde os primórdios do grupo Fábrica São Paulo, ao acompanhar como contra-regra as apresentações d' O Arquiteto e o Imperador da Assíria, nos apresentou a proposta de montar Macbeth com a mesma finalidade: apresentar nas escolas. No início a ideia pareceu ousada, mas conhecendo Duda e sua erudição, sabíamos que não era um projeto sem fundamento. Pelo contrário, ele mexia com o material da peça e a pesquisa que decorre deste material havia bastante tempo.

Com uma tradução e adaptação do próprio Duda, aperfeiçoada na sala de ensaio, Macbeth foi montada com 4 atores: eu, Roberto Rosa, Duda (que também

dirigiu a montagem), e, nos primeiros seis meses de apresentações com Caru Camargo, depois substituída por Kátia Cípris. A atriz Ana Andreatta também participou da pesquisa e dos ensaios, mas se afastou do processo antes das apresentações.

O mergulho no universo shakespeareano, no ambiente da peça, a mística e as lendas em torno de suas montagens, suas histórias e interpretações, a Escócia do século XI, proporcionou muito conteúdo para realizar a montagem. E este conteúdo encantava os alunos, especialmente ao percebermos a vocação popular do texto de Shakespeare, mesmo proporcionando aos alunos uma experiência atípica para seu repertório.

O léxico shakespeareano não assustou, como temíamos. A tradução ressaltou a vocação para o palco do texto, mantendo uma métrica de alexandrinos e dodecassílabos, emulando o pentâmetro iâmbico em português (já que não há essa forma poética em nossa língua), porém sem rimas, expediente utilizado também por outros tradutores.

A montagem usava da simplicidade para aguçar o poder de síntese, expediente que acabou sendo fundamental no circuito popular e na linguagem que defendo que foi desenvolvida por esta experiência. Cada elemento utilizado ganhava grande importância narrativa e cênica, reforçando a frugalidade desta linguagem, que, por isso mesmo, acentuava sua potência.

Iniciávamos com um pequeno rito silencioso, um brinde em que os atores tomavam um pequeno gole de vinho numa taça (uma verdadeira heresia, ingerir bebida alcoólica numa escola!), evocando rituais religiosos e pagãos desde os primórdios da humanidade e o sangue que seria vertido na peça. Começava assim nosso rito teatral no pátio da escola, o início do transporte daqueles alunos até a Escócia do Século XI, com suas bruxas, guerras, cavaleiros, lutas de espada, reis sendo assassinados, tramas de traição e poder, que levariam, passo a passo, à reflexão sobre o sentido da existência humana e o vazio da luta pelo poder.

> Amanhã, e amanhã, e amanhã...O tempo
> se arrasta dia após dia, no seu passo
> curto, até a última sílaba de nossa
> existência; e a luz de cada aurora

ilumina aos idiotas o caminho
do vale da morte. Apaga, apaga,
lâmpada fugaz! A vida não é mais
que uma sombra vagabunda, um pobre
ator que se pavoneia e se esgoela
durante uma hora no palco e depois
desaparece para sempre. É uma história
contada por um idiota, cheia de som
e fúria, que não significa nada.
Macbeth, Ato 5, Cena3. Tradução: Duda Miranda(2001)

Duda representava um narrador, que sintetizava os principais solilóquios e personagens secundários que têm função narrativa no texto (mensageiro, sargento ensanguentado, assassinos, Ross, porteiro, Fleance, Lennox) e dava conta de conduzir o público pela trama. Roberto Rosa fazia Macbeth e Caru Camargo /Kátia Cípris fazia Lady Macbeth. Eu fazia Banquo até sua morte, e logo após assumia o papel de Macduff.

Figurinos sóbrios, evocando a época medieval mas sem situar figurativamente, espadas forjadas num ferreiro a partir de figuras das espadas celtas da época, movimentação de cena limpa e comedida, atores perseguindo uma fala com clareza e profundidade, mergulhando no texto de Shakespeare em busca de verter sua poesia com dignidade e, o mais importante, penetrar na profundidade de sua reflexão humana.

Duda Miranda em Macbeth

Experiência radical apresentar Macbeth numa situação destas, em escolas de periferia, com visualidade comedida e pouca movimentação (à exceção da luta de espadas final, com 36 golpes mortais, a partir de um curto e intensivo treinamento de Hapki-Dô!), procurando transpor um suposto abismo cultural existente entre o público de escolas públicas de periferia e um texto artístico considerado "um clássico".

A surpresa maior foi exatamente esta: o abismo não existia.

Apresentação em uma escola municipal em Ubatuba. Da esquerda para a direita: Sérgio Audi, Roberto Rosa, Duda Miranda e Kátia Cípris

O público invariavelmente acompanhava a trama em seus detalhes. Compreendia e se identificava com a dubiedade de um homem honrado que sucumbe à ambição. Entendia a sedução de Lady Macbeth, o seu caminho como mulher se afirmando numa sociedade de homens e sua loucura final. E suspirava, com a respiração presa, quando Macduff decepava Macbeth na cena final. Invariavelmente. Era quase improvável a atenção que conseguíamos, especialmente nos períodos noturnos, com alunos geralmente cansados do trabalho, atentos a um texto que se situava a léguas de distância da linguagem coloquial e da linguagem comumente padronizada da indústria cultural, pela qual somos frequentemente bombardeados.

1992-93 - A 3ª montagem de "O Arquiteto e o Imperador da Assíria"

O contato com Marcos Antunes Estival e Hélio Cícero proporcionou uma terceira leitura da obra. Somando ao acúmulo de conquistas das 2 montagens, aprofundamo-nos mais ainda no despojamento material, limpando a visualidade do espetáculo, com um figurino mais *clean*, buscando o gesto preciso, a minúcia.

A co-direção de Hélio Cícero foi uma experiência bastante intensa. Recém-saído de 12 anos de trabalho como ator e colaborador do grupo de Antunes Filho, Hélio pôs em prática o amadurecimento de sua própria reflexão sobre este trabalho, exigindo sempre a nuance verdadeira, a sensibilidade, a fragilização do ator em função da exposição máxima de sua humanidade, o sacrifício em prol da arte, o mergulho no inconsciente.

Marcos Antunes (hoje Esther Antunes), à época diretor jovem já com muitas vivências na direção de grupos variados, trabalhou uma montagem que favorecia em tudo a compreensão e a fluência, colocando na precisão do gesto, na síntese visual e na limpeza da ação seu olhar aguçado e sensível.

A peça iniciava-se com um solo de flauta do Arquiteto, encantando, hipnotizando e aquecendo o público para o que iria vir.

Roberto Rosa e Sérgio Audi

Três pedaços de madeira cuidadosamente cortados, aplainados e equilibrados compunham uma pequena pirâmide que fazia as vezes de cabana. Um punhado de terra num pedaço de madeira simbolizava uma miniatura da ilha. O figurino ficava mais neutro e atemporal, com botas, uma bermuda de brim para o Arquiteto e um sobretudo para o Imperador. E o jogo se aprofundava em sua comicidade e tragédia, numa espiral iniciada com as montagens anteriores, revelando o alcance e as surpresas ocultas no texto de Arrabal.

O trabalho com Hélio, entre outros territórios, nos fez explorar nossa relação com a feminilidade, que nos permitiu abordar de maneira inédita para nós as passagens onde as personagens interpretam mulheres, dentro do jogo autofágico de inocência e culpa, sombra e luz, vida e morte proposto no texto.

1993-94 - A 4ª montagem de "O Arquiteto e o Imperador da Assíria"

Após apresentarmos "Macbeth" no festival de São Cristóvão, em Sergipe, Duda e Rosa resolveram ficar uns tempos por lá. E aproveitaram para remontar "O Arquiteto...", desta vez com Rosa no papel do Arquiteto e Duda fazendo o Imperador. Após algumas apresentações em Sergipe, os dois retornaram para São Paulo para fazer

o mesmo circuito de escolas. Tive a oportunidade de acompanhá-los nas apresentações e dar uma pequena ajuda na direção. Pois a direção acabou acontecendo quase que espontaneamente a partir do acúmulo que as outras 3 montagens proporcionaram – lembrando que Duda acompanhou a maioria das apresentações destas montagens.

O que mais me impressionou nesta 4ª versão foi a naturalidade e a fluência com que a peça acontecia. Misturando tudo o que dera certo nas outras versões, somado com o agora profundo entendimento da obra pelos dois, a peça parecia acontecer quase que sem esforço (o que, sob o ponto de vista dos intérpretes, não era verdade).

O que se via era um jogo puro, onde qualquer coisa que ocorresse era logo incorporada como se houvesse sido escrita por Arrabal. Os desenhos de cena e os outros elementos teatrais ficavam em segundo plano, variando muito a cada apresentação.

Duda dava ao Imperador uma inflexão clara e profunda, com entonações perfeitas, que demonstravam o total conhecimento da matéria com que lidava. Rosa fazia um Arquiteto bruto e singelo, de onde afluía, em alguns momentos, uma inesperada violência do homem que vivia em harmonia com a natureza no confronto com o desequilíbrio da civilização, representada pelo Imperador.

Esta montagem, apesar de apresentada menos vezes do que as anteriores, também garantiu a sobrevivência artística e material do grupo por vários meses.

1995-98 – Em Alto Mar

Decididos a renovar o repertório e ampliar os elementos que utilizávamos, resolvemos, após uma pesquisa de vários textos, encenar “Em Alto Mar”, de Slawomir Mrozec. Texto relativamente simples, várias vezes encenado em escolas de teatro, a peça é uma pequena fábula de teatro do absurdo, onde 3 náufragos ricos (o Alto, o Médio e o Menor) num bote salva-vidas, à deriva há vários dias, decidem serenamente que um deles será devorado para alimentar os outros. O processo de decisão e escolha da vítima é uma sátira ao mito dos sistemas políticos.

Mrozec (1930-2013), dissidente polonês radicado na França desde a sua solidariedade ao movimento da Primavera de Praga, foi um ativo jornalista e escritor

político, tendo uma trajetória errática de defensor a crítico do regime comunista na Polônia, especialmente após o terror stalinista. Uma de suas peças retratou a perseguição ao então preso político Lech Walesa, depois alçado à presidência da Polônia. (Mrozec declarou posteriormente ter se arrependido de ter escrito a peça). Seus textos criticam o autoritarismo, através da sátira e da ironia.

A teatralidade da montagem, dirigida por Roberto Rosa, foi buscada em outros elementos que não explorávamos até então. Com uma cenografia e objetos de cena que evocavam a sofisticação, incursionamos pelo universo do palhaço, num treinamento intensivo de comicidade, mímica e movimentação coordenado por Gabriel Guimard, aproveitando e aprofundando também nossa experiência com acrobacias de circo e malabares.

A montagem marcou também a incorporação ao grupo de Luiz Casado e Kelly di Bertolli, que seriam pilares da trajetória do grupo e do aprofundamento do trabalho nas escolas, seguindo comigo com a criação do Núcleo 2, já em 2002. Participaram desta montagem também, em diferentes momentos, Cláudio Gomes, Leonardo Alkmin e Ivan Capua, fazendo o papel de um inesperado carteiro e de um mordomo que surgiam absurdamente em pleno mar, dando reviravoltas na trama, para depois saírem de cena na imensidão do oceano.

Tínhamos nesta época uma necessidade um tanto quanto ingênua, que, a meu ver, refletia nosso complexo de inferioridade por estarmos fazendo teatro “a sério” num circuito mais do que alternativo: queríamos encher os olhos da plateia com elementos visuais impactantes, no intuito de desfazer a imagem de um teatro extremamente pobre materialmente, a exemplo do que fazíamos até então.

A cenografia de “Em Alto Mar” era um grande bote inflável azul de 10 X 7m, sob o qual havia um piso de espuma vinílica que amortecia o impacto das cambalhotas e movimentos circenses no cimento duro dos pátios e quadras. Dois bancos e um grande baú de fiberglass vermelhos faziam as vezes de praticáveis que, combinados, geravam várias alturas. De dentro da baú saiam vários objetos, dentre eles uma baixela completa com pratos e talheres de aço inox brilhante, evocando um serviço de jantar de prata. Todos os objetos procuravam um requinte do luxo de náufragos do Titanic. O figurino era black-tie.

Em Alto Mar. Apresentação em escola estadual de São Bernardo do Campo. Em sentido horário: Luiz Casado, Sérgio Audi e Roberto Rosa.

As soluções de cena eram bastante apoiadas na movimentação. Nos 50 minutos de duração da peça, os atores executavam um balanço sincronizado, simulando o balanço do mar, com direito a ondas e turbulências, que geravam várias acrobacias.

A absurda discussão por justiça que se trava na peça foi tema de interessantes debates com a plateia, e a clareza de sua trama possibilitava uma comunicação mais fácil até com o público mais jovem da faixa de 5ª a 8ª série (Ensino Fundamental 2). Eu diria que o debate pós-espetáculo foi elemento fundamental da maturação da montagem e da própria experiência de recepção do espetáculo na escola, sem o qual sua fruição, em minha opinião, seria mais pobre.

Foi também a experiência que gerou questionamentos sobre nossa função nesse debate, já que havíamos apresentado um produto artístico altamente elaborado, e logo em seguida nos convertíamos em "explicadores" com a autoridade de professores sobre o tema. Seria essa mesmo a função do espetáculo?

Oficina para professores

Mas, em minha opinião, a grande experiência com “Em Alto Mar” foi apresentar a peça durante 3 anos consecutivos (1996, 1997 e 1998) para uma grande parte dos alunos e professores da rede pública de Educação de Jovens e Adultos de Campinas. Paralelamente, realizamos turmas de uma oficina semestral para os professores desta rede, intitulada “O Jogo Dramático na Sala de Aula”, onde dividíamos nosso conhecimento teatral com os professores, ao mesmo tempo que pesquisávamos esta situação nova de intercâmbio artístico com educadores, colocando-os na situação de atores-jogadores, testando o que conhecíamos sobre o tema na prática desses educadores, que passava por Viola Spolin (2005) e Augusto Boal (1999).

O que observamos nesses 3 anos de convivência com professores e alunos é que as atividades, tanto a oficina quanto as apresentações, abriam perspectivas ligadas à criatividade e como esta pode potencializar a reflexão sobre qualquer informação, seja ela o aprendizado da escrita ou a política, a ciência, a história, o raciocínio lógico. O elemento do jogo teatral também desobrigava o professor de ser o dono do conhecimento e o condutor da classe, aliviando-lhe o fardo de lidar com uma população excluída e desmotivada, que são os alunos de EJA. As atividades lúdicas em sala de aula geravam nos estudantes um incentivo ao protagonismo e à expressão, cujos resultados eram facilmente constatáveis.

Esse projeto só foi possível graças à visão de Jacira Marão, então coordenadora da FUMEC (Fundação Municipal de Educação Comunitária de Campinas), que acreditou na potência transformadora do teatro na educação, viabilizando essas atividades dentro da máquina pública, através de recursos municipais e federais, do então Fundo Nacional para o Desenvolvimento da Educação Básica (FUNDEB).

Estas oficinas para professores incorporaram-se como uma ferramenta fundamental na prática do circuito popular. Foram realizadas em vários formatos em diversas ocasiões posteriores, sempre que tínhamos condições de viabilizá-las.

1998-2004 – A Falecida e o Teatro Físico

Em 1998 tivemos o primeiro contato com Robert McCrea, jovem ator e diretor inglês que havia realizado dois trabalhos em São Paulo e causaram certo *frisson* pela ousadia e rigor estético: *Doutor Faustus*, baseado no texto de Marlowe e *Dinheiro*, com dramaturgia do seu próprio grupo. O que nos chamou a atenção foi a proximidade do que fazíamos e desejávamos como linguagem com o teatro que ele desenvolvia. Discípulo confesso do teatro físico de Stephen Berkoff, Robert foi o responsável pela potencialização de nosso raciocínio com as linguagens corporais. Ao assistir uma apresentação do espetáculo "Dinheiro", dirigido por ele, constatamos esta proximidade e acabamos convidando-o para dirigir "A Falecida", de Nelson Rodrigues, que estreou em 22 de outubro de 1998 no Festival de Canterbury, na Inglaterra.

"A Falecida" foi um grande sucesso da Cia. Fábrica São Paulo, talvez o seu espetáculo com maior visibilidade, atingindo um poder de comunicação e empatia com a plateia raras vezes experimentado por nós. A montagem foi apresentada em muitas cidades, incluindo Mindelo, em Cabo Verde, e a já citada estreia na Inglaterra.

Este poder de comunicação se deve em grande parte, claro, ao genial texto de Nelson Rodrigues. Nelson, em suas rubricas, apontava :

> Cena Vazia. Fundo de cortinas. Os personagens é que, por vezes, segundo a necessidade de cada situação, trazem e levam cadeiras, mesinhas, travesseiros que são indicações dos múltiplos ambientes. (A Falecida, rubrica inicial) (1985)

A montagem radicalizou esta proposta. Eliminou até os poucos objetos apontados por Nelson. Fazíamos praticamente tudo através de composições corporais: mesas de bilhar, cadeiras, carros, balcão de sorveteria, vaso sanitário, caixões de defunto.

Mas esse teatro físico não era somente uma figuração mímico-acrobática de objetos. Era especialmente a composição das dinâmicas da cena e das dinâmicas internas das personagens e suas relações através de imagens e movimentos corporais.

Esta vertente do teatro físico inglês desenvolvida por Stephen Berkoff e pelo grupo DV8, de Lloyd Newson, nos anos 1980 e 1990 tinha, naquele momento, uma necessidade de comunicação direta com um público não iniciado nos códigos do teatro

convencional e da dança contemporânea, utilizando recursos que impactassem este público, e dessem um alcance maior para as questões que eles abordavam: a crítica social em Berkoff e a crítica à heteronormatividade em Newson. Utilizava a mistura de elementos das artes visuais, de todas as linguagens corporais (dança, circo, artes marciais, esportes, etc), música e de diversas estéticas num mesmo espetáculo, utilizando o contraste e o choque de linguagens como elemento expressivo.

Uma das características do trabalho de direção de McCrea era sua capacidade de potencializar o trabalho grupal, a partir das características criativas de cada pessoa. Em seu processo, o depoimento pessoal-artístico de cada ator fica bem evidente, e este processo é baseado em técnicas de dinâmica grupal obtidas de variadas vertentes, como os esportes, o treinamento empresarial, psicodrama, treinamento militar(!) e uma grande utilização do trabalho com jogos teatrais do Teatro do Oprimido e as técnicas do "Arco-Íris do Desejo" de Augusto Boal (2002), influência importante no teatro inglês de sua geração.

Em *A Falecida*, fazíamos 19 personagens em 4 atores (Raquel Tamaio, Roberto Rosa, Luiz Casado, e eu), mostrando a troca de personagens em cena e o momento do ator "neutro" entre as trocas, dividindo com o público o processo de transição, num procedimento claramente brechtiano. Aliás, essa uma das características centrais deste processo do teatro físico de Robert e de Berkoff: a mistura de estilos de interpretação e de estéticas, provocando um contraste a cada cena e permitindo distintas e rápidas caracterizações a cada ator.

Vaso sanitário composto por 3 corpos

O efeito principal era o realce da própria teatralidade como potência da arte teatral em figurar a vida e as relações humanas, além da possibilidade de uma explosão criativa que nos dava liberdade de expor as relações implícitas no texto de forma física e viva em cena. Personagens apenas citadas por Nelson Rodrigues ganhavam corpo e presença em cena. Cenas narradas tornavam-se ação, pensamentos das personagens geravam cenas. Isto contribuiu para tornar a comunicação do espetáculo extremamente eficiente e deixar explícitos a psicologia e o humor negro de Nelson Rodrigues.

Alguns exemplos:

2º ato. Timbira explica a uma Zulmira admirada a maravilha que foi o enterro de Nanci, a filha do bicheiro Anacleto. À medida em que vai descrevendo o caixão, seus detalhes, o coche, seguidos dos devidos preços, inflacionados a cada instante pelo outro funcionário da funerária, os atores realizam estes em imagens corporais acrobáticas.

Da esquerda para a direita, em sentido horário: Roberto Rosa, Sérgio Audi, Luiz Casado e Raquel Tamaio

3º ato. Pimentel conta a Tuninho, sem saber que ele era o marido, como seduziu Zulmira e fez sexo com ela com o marido esperando do outro lado da porta do banheiro da sorveteria.

Ainda esta cena, outro momento. Pimentel narra a Tuninho a visita que Zulmira lhe fez no escritório, e como ele a agarra sobre a escrivaninha. Na montagem, Tuninho faz a "escrivaninha" com seu corpo, deixando explícita a dinâmica de intenções da cena.

]

PIMENTEL – Pois é. Entrei na sorveteria e...Fui lá dentro...Mas em vez de empurrar a porta dos "Cavalheiros", empurrei a porta das "Senhoras". Abri assim e dou

de cara com uma dona que estava na pia, lavando as mãos...Eu ia voltar atrás, mas ah! Não sei o que houve comigo! Deu-me a louca e já sabe: atraquei a fulana em bruto. Quer dizer não houve um "bom dia", um "boa noite", não houve uma palavra entre nós, nada. (1985)

Um exemplo de cena apenas narrada que se torna explícita:

1º Ato.

TUNINHO – Mas como? – perguntei eu a minha mulher – você tem nojo de seu marido? Zulmira rasgou o jogo e disse assim mesmo: "Tuninho, se você me beijar na boca, eu vomito, Tuninho, vomito!"

SOGRA – Ora veja!

CUNHADO – Caso de Psicanálise! (1985)

Enquanto Tuninho dá essa fala, Zulmira vai até o canto da cena, explicitamente põe um líquido na boca (mistura de água e aveia) e volta ao centro do palco antes do fim da fala. Quando termina sua fala, Tuninho força o beijo, que explode em vômito cênico, atingindo o guarda – chuva da sogra, que se abriu imediatamente à chuva de vômito.

Por opção da direção, esta montagem assumiu o formato do palco italiano, o que favoreceu sua circulação pelo circuito cultural convencional, tirando a Cia. Fábrica São Paulo do anonimato, apresentando-se por 6 anos em temporadas de grande sucesso no Centro Cultural São Paulo, Teatro Popular do SESI, TBC, além de excursionar em vários projetos das Secretarias de Cultura e no Palco Giratório do SESC Nacional, no Festival Mindelact de Cabo Verde e no Canterbury Festival na Inglaterra.

Nas muitas ocasiões em que foi apresentada para o público do circuito popular, porém, o palco italiano mostrou seus limites, que seriam acentuados com a 2ª montagem de Macbeth em 2001: o público invariavelmente se dividia entre os interessados, que se sentavam nas primeiras fileiras, e a "turma do fundão", que acabava se sentando nas últimas poltronas, e cuja atenção e participação nem sempre somava positivamente com o evento.

Kelly di Bertolli em *Valsa número 6*

2000 – A Valsa número 6

Valsa no. 6 foi um experimento fora da Cia. Fábrica São Paulo, projeto extra-curricular de graduação da ECA de Kelly di Bertolli, que fui convidado a dirigir. Esta montagem não foi apresentada ao público do circuito popular, mas a incluo neste estudo porque foi importante para a reflexão sobre alguns os procedimentos cênicos utilizados posteriormente nas escolas.

Montagem provocativa e polêmica, a *Valsa* procurou potencializar a perversão e a violência implícita no texto de Nelson Rodrigues. A partir de uma reflexão dele na autobiografia "A Menina sem estrela", desenvolvemos um conceito que procurava expor a dicotomia inocência-perversão fabricada pela sociedade patriarcal relativa à adolescência e ao prazer necrófilo da violência sexual contra a mulher.

Nelson, ao acompanhar a autópsia do irmão assassinado, declarou que "não há nudez mais indefesa do que a nudez do morto na hora da autópsia". Sônia, a protagonista, uma adolescente estuprada e morta, conta sua história em um estado de limbo pós-morte, tomando aos poucos consciência do que lhe ocorreu e da sua situação.

Num processo que durou cerca de um ano de trabalho, construímos nuances de um trabalho interpretativo que procurava o máximo da verdade cênica que pudéssemos atingir naquele instante, com exaustivos jogos dramáticos onde tentávamos chegar ao limiar da consciência e da sensibilização às questões do texto *situadas* no próprio corpo físico e emocional da atriz.

No meio deste processo, chegamos a uma conclusão inquietante para nós: nossa morta estava nua.

Numa arena intimista, com extrema proximidade do público, a atriz permanecia os 50 minutos da peça num estado de nudez onde seu corpo era exibido todo o tempo. O figurino polissêmico, uma espécie de mortalha que se transformava em véu de noiva, vestido de debutante, saia de criança, máscara e mesmo se transformava em outra personagem que contracenava com Sônia, ecoou nos trabalhos futuros. Vale destacar o trabalho de Claus Novais na execução e materialização deste conceito em uma peça de roupa. Era um figurino que nunca escondia a nudez.

Mais do que vestimenta, o figurino era um objeto que provocava o jogo do ator e interferia na dramaturgia cênica em usos e movimentos que renovavam sua leitura .

O contraste entre o exuberante corpo de mulher de Kelly e sua expressão de menina era perturbador. O efeito desta exposição exaustiva da nudez escancarada a poucos centímetros da plateia foi o oposto do erotismo. “Num primeiro momento a gente sente atração. A partir de um certo momento, aquele corpo parece uma carne pendurada no açougue, para ser exposta”, foi o comentário de um espectador.

O formato de arena mostrou aqui uma nova faceta: a possibilidade de realizar um quadro em primeiríssimo plano, aproximando o espectador da cena e situando-o em um grau de comprometimento com o evento em que é bem mais difícil a dispersão. Situação cênica oposta à do palco italiano, especialmente em relação às possibilidades de uma “turma do fundão” entregue a atividades paralelas à peça.

Essa montagem abordou os ritos de passagem e transição estereotipados pela sociedade como parte da adolescência como ritos de perversão neurótica regada a tabus, com direito a banho de assento e um piano que tocava sozinho a valsa de Chopin, pendurado no ar, pesadelo recorrente da infeliz Sônia.

A arena intimistade Valsa número 6

2001 – Macbeth – 2ª montagem

A 2ª montagem de Macbeth se deu em outras condições. Com a Cia. Fábrica já relativamente conhecida e integrada às formas de financiamento público, recebemos o incentivo do Projeto Residência da Secretaria de Estado da Cultura, ensaiando e pesquisando durante 6 meses na Oficina Cultural Mazzaropi, onde realizamos também oficinas relacionadas ao processo com estagiários.

A equipe do projeto contava com Robert McCrea na direção geral, Hélio Cícero na direção de atores, Dani Hu na direção de movimento, Diogo Granato na preparação corporal, João Donda na cenotécnica e iluminação, Claus Novais e posteriormente Cássio Brasil nos figurinos, Madalena Bernardes na preparação vocal, John Milton como consultor teórico. Todos esses profissionais desenvolveram oficinas onde estagiários acompanhavam o trabalho conosco, além de eventos públicos como palestras e ensaios abertos.

Duda Miranda refez sua tradução, aproveitando os avanços da 1ª montagem, juntamente com o processo de ensaios, chegando a ter 7 versões completas até chegar à versão final.

Também utilizando o palco italiano como formato cênico, “Macbeth”, em sua segunda versão utilizava uma cenografia ativa, que dialogava com cada cena de maneira inusitada. Tratava-se de um pequeno palco inclinado sobre o palco principal, com portas e janelas, de 3 X 4 metros , que se movimentava em todos os sentidos, operado pelos atores, e que se transformava em planície, alcova do castelo, covil das bruxas, mesa de banquete, muralha.

O assassinato de Banquo. Da esq. para a dir.:Vado Gazotti, Sérgio Audi, Luiz Casado e Douglas Estevam

Os figurinos, evocando couro, misturavam a época medieval com estética sadomasoquista contemporânea. Dani Hu introduziu-nos nos conceitos e movimentação da ópera chinesa e do Kung-Fu, que serviram de base a toda a movimentação cênica. Hélio Cícero protagonizou um treinamento de ator que certamente afetaria a todos (elenco e estagiários) para o resto de nossos dias, proporcionando um mergulho no lado mais obscuro da alma humana, na real capacidade do ser humano em fazer o mal.

Roberto Rosa como *Macbeth*

A montagem também proporcionou um melhor entendimento do treinamento vocal de Madalena Bernardes, que possibilitou uma ampliação das possibilidades expressivas e da *embocadura* do texto.

Utilizando os mesmos expedientes de teatro físico de "A Falecida", fazíamos 23 personagens em 5 atores, utilizando artes marciais, circo, e estilizações a partir da ópera chinesa, além de um apelo visual bastante chocante com o uso da estética sadomasoquista, trilha sonora utilizando rock heavy metal e na abordagem de alto contraste da iluminação.

Tudo isso gerou outra montagem bastante provocativa e cujas experiências com o circuito popular confirmaram as impressões da 1ª montagem com relação à penetração do texto de Shakespeare.

Raquel Tamaio como Lady Macbeth

Uma experiência intensa foram as 60 apresentações realizadas nos CEUs da prefeitura, através do projeto Formação de Público, da Secretaria Municipal de Cultura. Mesmo com o desfavorecimento espacial do palco italiano em relação à plateia, priorizando a onipresença da "turma do fundão", o processo de recepção foi bastante produtivo, especialmente por conta das monitorias e oficinas com alunos e professores realizadas pelo programa. Após as apresentações, sempre ocorriam debates entre o elenco e a plateia, em que os espectadores exteriorizavam sua curiosidade sobre os processos de desenvolvimento do espetáculo, suas questões sobre o entendimento do trabalho, suas críticas e leituras da peça. Os debatedores eram orientados, através de debates e oficinas, a estimular a autonomia do público no ato da interpretação da obra, encorajando seu protagonismo na produção dos sentidos, apontando que o ato contemplativo da fruição é necessariamente autoral, e exige uma produção pessoal.

1.2 O coletivo Núcleo 2

Com o objetivo de aprofundar e verticalizar a experiência do circuito popular, sentindo os limites da Cia. Fábrica São Paulo e os caminhos que esta trilhava, em 2001, eu, Duda, Kelly, junto com Élidy Moreira, resolvemos criar um novo núcleo, que inicialmente se autodenominou Núcleo 2 da Cia. Fábrica e posteriormente se desligou da companhia, tornando-se autônomo como o Coletivo Núcleo 2. Outros atores que participaram da experiência do circuito popular na Cia. Fábrica São Paulo também participaram do Núcleo 2, como Osvado Gazotti e Luiz Casado.

2002 – 2014 – A Exceção e a regra

Conhecíamos as técnicas do Teatro do Oprimido (TO) desde o início de nossa prática teatral, através dos famosos *Jogos para atores e não atores* (1999)e O *Teatro Do Oprimido E Outras Poéticas Políticas*(2005), assim como uma grande parte dos atores brasileiros. Porém a prática mais aprofundada do TO se deu com a experiência da montagem de "A Exceção e a Regra" de Bertolt Brecht, aplicando o Teatro Fórum à montagem. O circuito popular ganhava aí uma dimensão a mais no debate com o público.

Este período proporcionou uma formação intensiva com o CTO-Rio, o contato direto com Boal em laboratórios internos e a participação em 2005 no FESTEL (Festival de Teatro Legislativo), promovido pelo CTO.

Os procedimentos de interação proporcionados pelo arsenal do TO abriram portas inteiramente novas, pois sua prática concreta, especialmente do Teatro Fórum, difere muito do que apenas o contato teórico com seu material.

> As situações proporcionadas aos atores numa dinâmica de Teatro Fórum obrigam o elenco a uma escuta e interação com a complexidade das realidades que se apresentam a cada espetáculo, num exercício constante de improvisação cênica. A cada espetáculo os espectadores são convidados a refazer as cenas com suas alternativas ao problema apresentado. Isto exige que os atores estejam sempre prontos a refazer suas cenas, e interagir com as proposições que surgem em improvisações com os *espect-atores*, no termo cunhado por Boal para definir esta nova posição do espectador que também é ator.

Para isso, a lógica das personagens deve estar bastante clara para os atores do grupo, e deve-se estar num estado de prontidão para cada situação nova.

Mas não é tão fácil para um espectador levantar da cadeira e entrar em cena. É preciso mostrar que o espaço cênico é um espaço possível para ele, que será acolhido, que será uma experiência prazerosa. Claro que este espectador deve estar mobilizado para resolver a questão proposta pela peça, esta questão deve ser algo importante para ele.

Boal propõe um procedimento, por trás do qual há um conceito, que é o "aquecimento de plateia". Este consiste no estímulo a que o espectador se desiniba e perceba no rito cênico um espaço lúdico acolhedor, onde é possível se expor sem medo e debater as questões despertadas pela peça que lhe são pertinentes.

Há exercícios descritos por Boal em suas obras que são utilizados constantemente como aquecimento por vários grupos que praticam TO. Alguns grupos criam seus próprios aquecimentos de plateia, a partir da especificidade de cada trabalho e de cada público.

No caso de "A Exceção e a Regra", a adaptação dramatúrgica do texto brechtiano cumpre parte desta tarefa, colocando algumas personagens e situações da trama na pessoa dos espectadores.

Em *A Exceção e a Regra*, um comerciante precisa atravessar o deserto para concretizar um grande negócio: conseguir uma concessão de petróleo. No meio da travessia, despede o guia, com medo de uma revolta de funcionários. Perde-se no deserto, culpa o carregador que assumiu sob pressão a função de guia, e, numa sucessão de erros, acaba assassinando o carregador no meio do deserto, julgando estar sendo atacado por este. Porém, o submisso carregador só queria oferecer água ao patrão. No julgamento do crime o juiz o absolve, pois entende legítima defesa. Não importa se o carregador realmente ameaçou o patrão, ou este tenha pensado estar sendo ameaçado. A regra é que o carregador fosse revoltado, devido à sua condição de empregado explorado. O patrão não podia adivinhar que aquele carregador era uma exceção.

A fábula brechtiana por si já mobiliza o espectador, "aquecendo" a plateia para o fórum. A adaptação dramatúrgica ia se depurando a cada montagem, inserindo o público com personagens-chave, como a mulher do carregador (depois transformada

em filho ou filha), o dono da hospedaria de Han e o policial, com diálogos estudados previamente para inseri-los na ação, alguns tirados do próprio texto de Brecht, outros criados por nós mesmos.

O espetáculo se inicia com uma interação, com o Guia, que está recebendo os ingressos na entrada, selecionando alguns espectadores para uma possível vaga de emprego. A primeira cena da montagem é a seleção: o Comerciante Karl Langmann entrevista vários dos espectadores, confrontando um contra o outro, analisando seus possíveis defeitos e qualidades como trabalhadores, se falam outras línguas, se aguentam trabalho pesado, se têm qualificações, se aceitam ganhar pouco, se aderem a greves. O último a ser analisado é o ator que faz o carregador, que acaba sendo contratado por ser o mais ”precarizado”.

É solicitado um voluntário ou voluntária da plateia para desempenhar um papel importantíssimo na peça, em que se deixa claro de antemão que não demanda esforço nem preparação, pois que não exige a necessidade de fazer nada (!). Porém, no decorrer da ação, o voluntário perceberá que não é bem assim, pois ele terá vontade de agir. Trata-se da mulher do carregador, que ficará viúva no decorrer da peça e irá reivindicar a indenização pela morte do marido ao patrão.

(Após uma série de apresentações em várias unidades da Fundação Casa em 2008, mudamos esta personagem para um filho do carregador, para não dispersar a questão em brincadeiras e preconceitos sexuais.)

No meio do espetáculo, o policial e o hospedeiro da estação de Han são escolhidos na plateia e colocados na trama.

Várias marcas de cena e falas eram dirigidas diretamente à plateia, estabelecendo uma proposta clara de diálogo. Em um determinado momento da travessia do deserto, já perdidos e sem água, o carregador consulta a plateia: -“Vou ou não vou?” De acordo com as respostas dadas, uma argumentação para ir ou não. Porém o carregador não tem escolha: sua perspectiva de trabalhador o obriga a continuar vendendo sua força de trabalho para sobreviver. E sua família o espera com o salário no fim da viagem. Só que ele nunca retornará. Nosso “aquecimento de plateia” na Exceção e a Regra foi cuidadosamente construído na dramaturgia.

Outro conceito importante no TO, especialmente no Teatro Fórum, é a ideia do curinga ou o procedimento da “curingagem”. O curinga é o mediador do debate,

que procura estimular os espect-atores, transformando em perguntas as suas colocações e amplificando para a arena os comentários de cada um. Ele não é neutro, opina quando acha necessário, mas deve arbitrar o jogo para que os participantes coloquem em prática suas alternativas, conferindo na ação as consequencias de suas propostas, e evitando que a discussão se mantenha apenas no nível do debate verbal, no discurso que não se concretiza em ação.

Outra função do curinga é interromper a cena no momento em que a proposta apresentada esteja clara para todos, para que os outros espect-atores opinem sobre a proposta. Portanto, no fórum intercalam-se cenas e o debate sobre estas cenas, pois a ação sem reflexão também tem um alcance curto, e o curinga é o responsável por conduzir este processo.

Em "A Exceção..." fizemos uma inovação nesse procedimento: não havia um curinga, mas os atores se revezavam na curingagem. Havia "momentos de curingagem" no meio da peça, onde algumas perguntas-chave eram dirigidas à plateia, e, através delas, os espectadores já eram instados a pensar na questão que se desenharia à frente. Logo após o assassinato do Carregador, antes do julgamento do Comerciante, perguntávamos: -"este carregador tinha alguma outra opção? O que ele poderia ter feito para não ter terminado assim?". Ouvíamos as opiniões da plateia, confrontávamos umas com as outras, convidávamos a continuar pensando, pois dali a pouco experimentaríamos estas alternativas, atuando junto com eles.

No julgamento, o policial e o hospedeiro da estação de Han, que também tinham sido escolhidos na plateia e interagido com a ação no meio da peça, são chamados a depor, e seus depoimentos são utilizados em favor da sentença de absolvição do réu. O juiz manipula as variadas respostas dadas pelas testemunhas em favor de sua concepção, que é a concepção que embasa a legislação, reforçando o argumento de legítima defesa, demonstrando que este argumento estava contido nas respostas das testemunhas.

Após o término do julgamento, procedemos à curingagem final, que retoma as questões colocadas e relembra as alternativas sugeridas pelos espectadores antes do julgamento, e damos início à série de cenas que são geradas pelas alternativas do público. Nestas cenas, dependendo de quem está contracenando e quem está sendo substituído, revezamos a curingagem.

Em mais de duas centenas de apresentações, nunca houve um espetáculo em que não houvesse fórum, com pelo menos, três alternativas apresentadas e discutidas.

Dentre a miríade de cenas geradas no fórum da *Exceção*..., houve aquelas que foram marcantes porque se repetiram constantemente, outras que foram marcantes pela originalidade, outras ainda pela profundidade e pungência.

Uma alternativa que se repetia com grande frequência era a tentativa de assassinato do patrão, como alternativa para o carregador salvar-se. Esta alternativa redundava quase sempre no oposto de sua intenção: além de enfrentar o patrão, que estava armado, em condição de extrema desigualdade, pois o carregador estava desarmado, este acabava sendo tipificado como criminoso, reforçando a concepção do juiz. E foi impressionante como esta alternativa se repetiu em apresentações para públicos extremamente distintos, tanto em uma apresentação especial para juízes e promotores, quanto em apresentações para internos da Fundação Casa, para estudantes ou para o público convencional de teatro, nas ocasiões em que a peça ficou em cartaz no Teatro Coletivo.

Outra alternativa recorrente era a tentativa de aliança do Carregador com o Guia, expondo possibilidades e problemas que se opõem à união dos trabalhadores.

Houve propostas que tinham como consequência a inserção de outras personagens, como mais carregadores na região ainda povoada (A Estação de Han), sindicalistas, jornalistas, advogados, cinegrafistas, policiais, dedos-duros, bandidos, que eram recrutadas no momento com mais integrantes da plateia.

Via de regra, o jogo se desenrolava numa chave de prazer e reflexão, e durava mais do que o esperado, sendo interrompido muitas vezes por questões externas de horário, pois a disposição dos espectadores-jogadores, já imbuídos na função de espect-atores, aumentava e estes se empolgavam e viam despertar seu gosto pelo jogo teatral.

A pergunta enunciada pela peça é de difícil formulação e esconde uma questão maior. A questão não é como o carregador sobreviveria àquela viagem. A questão é: qual o sentido da produção humana ser organizada desta maneira, em função da acumulação privada de uma classe? A quem interessa o petróleo? É

possível uma sociedade em que a lógica não seja a da competição, mas a da cooperação? Como concretizar? O que é necessário ser feito?

Não é preciso dizer que estas são questões candentes em nosso tempo e que mobilizam facilmente qualquer espectador.

A Exceção e a Regra

2002-3 - 1ª montagem
Direção: Sérgio Audi
Elenco: Duda Miranda
Kelly di Bertolli
Élidy Moreira
Osvaldo Gazotti

2004-5 – 2ª montagem
Direção: Sérgio Audi
Elenco: Luiz Casado
Kelly di Bertolli
Élidy Moreira
Osvaldo Gazotti

2006 – 3ª montagem
Direção: coletiva
Elenco: Luiz Casado
Élidy Moreira
Sérgio Audi

2007-2014 – 4ª montagem
Direção: Duda Miranda
Elenco: Bruno Garcia
Kelly di Bertolli
Sérgio Audi
Thiago Barros

A cada montagem houve um rodízio de personagens, com o intuito de explorar novas visões e explodir a estética da anterior, sem, contudo, negá-la, mas num processo de acúmulo e depuração.

Aqui o estudo das possibilidades da arena como formato cênico, depois das experiências anteriores, ganhou novas camadas.

Os desenhos de cena numa arena têm outra dimensão e outro sentido do que num palco italiano. As composições plásticas são tridimensionais, e se fazem quadros diferentes para cada plateia. Mas um grande diferencial é a dinâmica da movimentação para possibilitar a comunicação com os quatro lados, mesmo que uma das faces da plateia veja coisas completamente diferentes das outras. A própria

maneira do ator dividir as frases do texto e seu tempo-ritmo tem que alcançar um sentido orgânico com a consciência de todos os lados da arena.

Os locais onde ocorrem as cenas e suas possibilidades visuais e de significado são outro ponto. Uma cena numa quina, diálogos trocados de arestas opostas, o centro da arena, todas as locações têm possibilidades plásticas e de movimentação completamente diferentes das funções do palco italiano, como proscênio, fundo de palco, laterais, por exemplo. Outra questão são as mudanças de níveis, segundas e terceiras alturas, que têm uma dinâmica muito própria na arena com relação á plasticidade e visibilidade do público. As cenas no chão também têm uma dinâmica própria, proporcionando um ponto de vista como o *contra-plongé* cinematográfico.

A analogia com planos cinematográficos pode ser extendida. Quando uma cena é feita numa quina da arena, os espectadores desta quina a estão vendo em primeiro plano, quase em close, enquanto outros a assistem em plano geral, outros a assistem em plano médio.

Esta visão também traz um raciocínio bastante interessante de iluminação, especialmente pela flexibilidade dos conceitos de luz de frente e contra-luz, luz geral e pinos. Ribaltas usadas estrategicamente, podem arrancar belos e inusitados efeitos. O alto contraste ganha também dimensões, e, mais importante, os momentos em que a plateia fica no escuro e no claro, marcações na plateia ou em corredores entre as plateias, tudo isso torna a arena um formato versátil e instigante.

Em *"A Exceção..."*, esse estudo também abrangeu o uso de pernas de pau e segundas alturas. O juiz da 1ª, 2ª e 3ª montagem interpretado respectivamente por Kelly di Bertolli, Vado Gazotti e Élidy Moreira, fazia seu julgamento todo numa perna de pau. O juiz se fazia uma máquina impessoal de aplicar a lei.

Na segunda montagem, Luiz Casado fazia o comerciante que era carregado numa espécie de andor/jinriquixá suportado por canos de ferro, que eram também utilizados em outras cenas em movimentos giratórios.

Estreamos a primeira montagem num clube de funcionários de uma empresa de componentes elétricos, como "presente de natal" oferecido pelos proprietários, entusiastas e amantes do teatro, aos funcionários da fábrica. Porém, a reação de nossos contratadores no café da manhã seguinte à apresentação foi emblemática do efeito que o teatro fórum poderia proporcionar à reflexão sobre as questões da peça.

Entre divertido e constrangido o patriarca da família e proprietário da fábrica (que era alemão, já conhecia Brecht de longa data, e, portanto, não era um incauto) reconheceu que o incentivo a essa prática teatral poderia não ser de todo favorável à "felicidade" de seus funcionários, reconhecendo o poder subversivo da montagem.

A 1ª,a 2ª e a 3ª montagens tiveram uma abordagem de figurinos e objetos de cena que evocavam os povos habitantes do deserto.

Élidy Moreira como o carregador

Na 4ª montagem, dirigida por Duda Miranda, adotou-se uma arena de apenas dois lados, um grande corredor, com uma marcação de cena quase minimalista, a jornada pelo deserto começando em uma das faces menores da arena e terminando na oposta, como uma grande travessia, uma "caminhada" de Butoh. Assumimos a música composta pelo compositor português Zeca Afonso para a peça, em detrimento da trilha sonora atonal original de Paul Dessau.

Os figurinos remetiam ao mundo corporativo atual, ternos e gravatas que deram uma outra camada de leitura à figuração da corrida no deserto, como a competição acirrada entre os funcionários de uma empresa.

Bruno Garcia e Duda Miranda em *"A Exceção e a Regra*

A essência do TO é a pergunta, o diálogo , a dúvida, o processo político como encontro de seres humanos em busca de sua liberdade, na plena acepção de Paulo Freire. O exercício da ação dialógica freireana é o grande desafio do TO, e sua principal base teórica e epistemológica.

> A intersubjetividade, em que as consciências se enfrentam, dialetizam-se, promovem-se, é a tessitura última do processo histórico de humanização.(...) Como todo bom método pedagógico, [a pedagogia do oprimido] não pretende ser método de ensino, mas sim de aprendizagem. (FREIRE, 1987, p. 9)]

Teatro Fórum em *"A Exceção e a Regra"*

2006-2007 – A Mãe

Na montagem de "A Mãe" em 2006, tivemos oportunidade de trabalhar diretamente com uma peça da fase em que Brecht executava a sua proposição de teatro épico. A estrutura dramatúrgica do teatro épico brechtiano possibilita grandes voos inventivos de encenação e foi uma experiência importante em nossa pesquisa do circuito popular. Em uma arena de 240 lugares, apresentamos para mais de 10.000 alunos da rede pública em projetos especiais, além da temporada convencional no então Teatro Fábrica. As apresentações foram integradas a oficinas para professores que abordaram a Revolução Russa, as tentativas de socialismo no século XX, o surgimento do teatro épico e seu contexto histórico, estético e literário, as bases do pensamento marxista, e práticas teatrais na sala de aula.

Pudemos sofisticar o trabalho de maquinaria cênica, construindo um praticável sobre rodas que suportava o piano e uma plataforma em 2ª e 3ª alturas, que se movimentava em cena com os atores-músicos tocando, cantando e atuando. A plataforma tinha funções polissêmicas, contribuindo também com a dinâmica de movimentação geral do espetáculo.

O piano em movimento. Em cena: Robson Alfieri, Tania Paes, Vimerson Cavanilas e Rodrigo Arantes

Ali experimentamos novamente a mistura de estilos do teatro físico, que funcionou muito bem com a dramaturgia brechtiana. Pudemos desenvolver um trabalho aprofundado de interpretação, conferindo a cada uma das 13 cenas da peça um estilo e abordagem próprios, que dialogavam entre si na composição do todo.

Também avançamos na execução da música ao vivo pelos atores, adaptando a partitura original de Hanns Eisler para piano, flauta, clarinete, trompete e coro a quatro vozes.

Thiago Machado, Jezreel Silva e Rodrigo Valim

Com "A Mãe", vivemos a operação das propostas do teatro épico. Conseguimos envolver centenas de alunos de escolas de ensino médio e educação de jovens e adultos com uma montagem elaborada, com 2 horas de duração, versando sobre um tema tão complexo e distante da realidade dos alunos como a Revolução Russa. Ficou clara a dimensão provocativa de uma recepção ativa do espectador com relação à obra, exigindo que o espectador se articulasse para que a obra lhe fizesse sentido.

O que percebemos na recepção do trabalho é que a situação da luta dos trabalhadores contra a exploração capitalista foi facilmente compreendida pelo público do circuito popular, o que nem sempre era imediato no público das

apresentações realizadas de sexta a domingo, enquanto o espetáculo estava em cartaz.

O público do circuito popular não assistia ao espetáculo quieto, como numa sessão solene. Ao contrário, interagia com o espetáculo.

Creditamos esta recepção à qualidade ativa exigida do público pela própria peça épica. Segundo Flávio Desgranges,

> O teatro [épico] passava a solicitar uma atuação efetiva do espectador, evidenciando para este que sem o cumprimento do ato produtivo, interpretativo que lhe cabe, o fato artístico não se completa. Se essa atividade do espectador pode ser considerada como algo presente em toda criação teatral, algo que pode ser considerado como inerente ao próprio fenômeno teatral, com o advento do teatro moderno a atitude do receptor tornava-se explicitada, pois a participação criativa da plateia passava a ser uma exigência formulada na própria concepção do discurso cênico. (DESGRANGES, 2006, pp. 43-44)

1.3 Plínio Marcos e o circuito popular

> Por mais que as cruentas e inglórias batalhas do cotidiano tornem um homem duro ou cínico o bastante para fazê-lo indiferente às desgraças e alegrias coletivas, sempre haverá no seu coração, por minúsculo que seja, um recanto suave no qual ele guarda ecos dos sons de algum momento de amor que viveu em sua vida.
>
> Bendito seja quem souber dirigir-se a esse homem que se deixou endurecer, de forma a atingi-lo no pequeno núcleo macio de sua sensibilidade, e por aí despertá-lo, tirá-lo da apatia, essa grotesca forma de autodestruição a que, por desencanto ou medo, se sujeita, e por aí inquietá-lo e comovê-lo para as lutas comuns da libertação.
>
> Os atores têm esse dom. Eles têm o talento de atingir as pessoas nos pontos nos quais não existem defesas. (Plínio Marcos, 1986*)*

O trecho acima resume a visão de Plínio Marcos sobre o poder do teatro e a quem se dirige. Plínio escreve diretamente para todos, incluindo aí os excluídos de

todas as formas, os excluídos sociais, os excluídos do circuito cultural, os excluídos da política. Seu texto é forjado para atingir a pessoas de frente, de peito aberto, sem mediações ou firulas. E tem em si a virulência e a precisão das grandes obras.

Abordando histórias como se fossem crônicas do cotidiano da franja mais desfavorecida da humanidade, suas peças tocam grandes questões, pertinentes a todos, excluídos ou não.

Seu texto dramático vai se adensando conforme se desenrola, e, parecendo circular sobre o mesmo eixo, vai aprofundando sua escavação, fazendo emergir os fantasmas e demônios, as questões não resolvidas e enterradas nas camadas profundas das consciências. Isto é exposto através de ações concretas que magnetizam a plateia, ao mesmo tempo em que incomodam violentamente.

Além dos diálogos irresistíveis e musicais, com o linguajar da rua, que fazem a ação caminhar ou parar, a precisão de seus textos também está nas ações dramáticas centrais propostas nas peças (e em seus contos e romances também), que expõem claramente as relações de crueldade e poder entre as pessoas.

Estas ações se tornam metáforas diretas.

É assim em "Navalha na Carne" (2003), em que a partir de um incidente que não se resolve – o roubo do dinheiro do cafetão dentro do quarto da prostituta – são expostas as relações de dominação, num jogo de poder e violência entre as personagens, como uma batalha pela vida num ambiente selvagem. O cume dramático, quando Neusa Sueli encosta a navalha no sexo de seu cafetão, ameaçando cortar-lhe a "fonte" de seu poder e dominação é quase uma sentença didática enunciada pela ação. E a cena final, com a prostituta vencida comendo o pão com mortadela, perpetuando o círculo sem fim de sua miséria, é um quadro de uma potência e de uma clareza raras vezes conseguida na dramaturgia nacional.

Em "Dois Perdidos numa Noite Suja"(2003), as micro-relações de poder entre duas pessoas são expostas a partir de ações simples, e onde a disputa banal por um sapato chega ao paroxismo do assassinato, como "um teatro da crueldade em estado bruto tal qual a encontramos na realidade", nas palavras do crítico paulista Sábato Magaldi.

Em “Abajur Lilás”(2003), o sistema policial, a delação e a tortura são claramente expostos no funcionamento cotidiano de um bordel. Mesmo os obtusos censores da ditadura militar perceberam a metáfora direta com o regime político.

Em “Quando as Máquinas Param”(1971), a impossibilidade do amor no mundo da exploração é exposta na trajetória do simpático casal proletário que luta para sobreviver e termina na tragédia, na constatação do operário que “pobre não pode ter filhos”.

Eu diria que um texto de Plínio Marcos nos coloca alguns passos além do ponto de partida, quando pensamos no circuito popular. Pois ele já fez uma boa parte do trabalho, antes mesmo de começarmos.

2008-2010 - Homens de Papel

Em “Homens de Papel”(1984), a história de catadores de papel numa noite ruim de um cotidiano sub-humano, revela de maneira límpida o processo de extração de mais-valia e a cadeia de opressões que qualquer grupo humano desenvolve na competição cerrada pela sobrevivência, especialmente sob o regime de alienação do trabalho, onde um trabalhador vira inimigo do outro na competição pelo emprego.

Um grupo de sem-teto vende papel para o mesmo atravessador – conhecido como Berrão, por andar sempre armado -, que os humilha e explora descaradamente. Numa noite, descobrem que o papel possível de ser aproveitado dos lixos havia sido recolhido antes por uma família de retirantes, recém-chegada à metrópole. Desencadeia-se então uma feroz batalha na luta pela merreca de cada dia que lhes cabe para simplesmente não morrer.

Plínio Marcos parte daqueles que não têm mais o que perder. Alcoólatras, ladrões, doentes mentais, prostitutas, pedintes, gente sem esperança. Mal-amados, mal alimentados, mal educados, doentes de corpo e alma. No panorama dos que vivem na franja mais desfavorecida, todos têm a sua bronca na vida e já viveram tragédias além do suportável.

Na voz deles, Plínio aponta o dedo na cara e diz o que pensa da mesquinharia humana, do egoísmo dos poderosos, na linguagem adequada ao assunto: o insulto e o impropério, ditos da maneira mais incisiva, tanto pelas palavras como pelas histórias

contadas. Pela ação, demonstra na prática a tragédia da sociedade capitalista contemporânea.

Sua obra aponta, no entanto, uma imensa ternura para com o ser humano e uma generosidade com relação à sua capacidade e ao amor. Mesmo no negativo, o retrato que traça demonstra a capacidade de reagir, de amar, de se apiedar do próximo. Plínio Marcos é um humanista em toda a sua essência, apaixonado pela humanidade.

Retrato da consequência da precarização do trabalho, assustadoramente atual em tempos de neoliberalismo sub-humano, a situação dos catadores de papel sem-teto é facilmente análoga a qualquer ambiente corporativo da pós-modernidade.

São catadores, mas poderiam ser indivíduos de qualquer segmento social. Com o desenrolar da peça, a identificação com um ou mais dos tipos humanos expostos e das situações da peça é inevitável a qualquer um.

Em 2008, então programador e gestor do Teatro Coletivo, fui convidado pelo Grupo Chão (depois renomeado como grupo Prole) a dirigir uma remontagem de "Homens de Papel" de Plínio Marcos, que havia estreado no então Teatro Fábrica em 2007, como processo de finalização de curso do estúdio Nilton Travesso.

Eu havia assistido à montagem e feito alguns comentários críticos ao resultado. Por ocasião da remontagem, Bruna Aragão e Fernanda Assef, atrizes e produtoras da peça, me convidaram para por em prática minha visão sobre o trabalho.

Com uma movimentação cênica que ocupava todo o galpão do teatro Coletivo (incluindo plateias os ambientes externos ao galpão), coreografias de lutas e cenas corais com 13 atores em cena, a montagem pôde evoluir num processo de aperfeiçoamento que durou 3 anos, de sucessivos ajustes e remanejamentos na distribuição das personagens entre os atores, de desenhos de cena, de entendimento do próprio texto, do trabalho de interpretação, da criação em si.

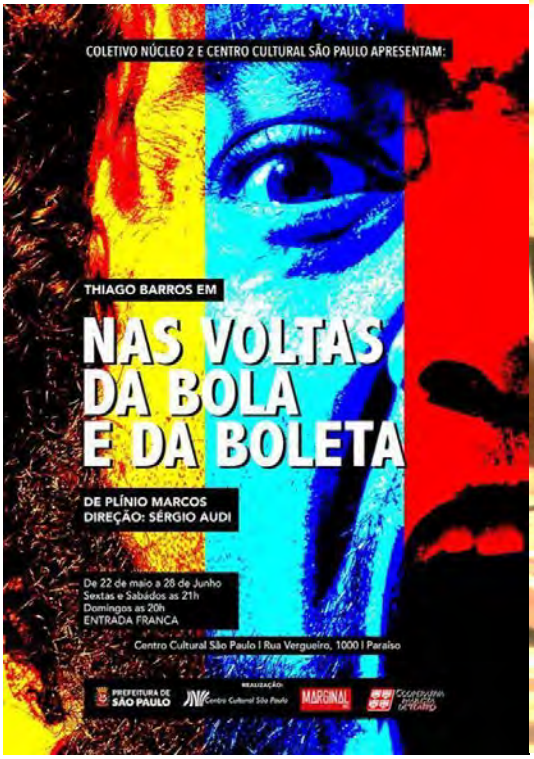
Bruna Aragão em *Homens de Papel*

A experiência com o público do circuito popular com esta peça confirmou a força das situações dramáticas propostas por Plínio Marcos no texto, e a proximidade de códigos comportamentais e linguísticos, mesmo na relação com um linguajar da rua de 50 anos antes, palavras de uma gíria que não é mais usada, mas que permanecem inteligíveis pelo seu sentido, por figurarem relações ainda muito próximas.

Segundo o próprio Plínio Marcos, a atualidade de suas peças não é um mérito: "a culpa é do país, que não evoluiu".

A arena de "Homens de Papel" no Teatro Coletivo, em uma sessão para escolas públicas de ensino médio

2015-16 – Nas voltas da Bola e da Boleta



Espetáculo imediatamente anterior a “Vidas Secas”, já aponta caminhos que seriam aprofundados, de uma necessidade de comunicação com platéias mais jovens, atingindo também, além dos adultos e adolescentes, os pré-adolescentes da faixa do Ensino Fundamental 2.

Adaptação teatral do texto homônimo em prosa de Plínio Marcos, publicado originalmente como um conto integrante do livro “Inútil canto e inútil pranto pelos anjos caídos”, o espetáculo estreou em 22 de maio de 2015 no Centro Cultural São Paulo. Em 2016 fez o circuito Cultural Paulistano, apresentando-se em Casas de Cultura e Bibliotecas Municipais, com turmas de escolas de Ensino Fundamental na plateia.

O texto trata das mazelas da indústria do futebol, desde a peneira, a atuação dos vendedores e agentes de jogadores, a corrupção, a decadência precoce do atleta, as drogas, as situações extremas a que um jogador de futebol profissional é exposto.

O tema do futebol por si é bastante atraente para uma juventude que tem nesse esporte a mesmerização de uma indústria de massa ao nível global. Ao mostrar o viés negativo do universo do esporte e de seu *star system*, o conto de Plínio Marcos alerta e chama à realidade sobre as consequências nefastas do sonho individualista.

Thiago Barros em *Nas Voltas da Bola e da Boleta*

O texto de Plínio Marcos procura demonstrar a degradação humana produzida por um sistema que se orienta pela maximização dos ganhos financeiros através do corpo humano levado ao limite de suas possibilidades, e, devido a esse paroxismo, descartado precocemente após a decadência de suas capacidades, causada pela exaustão dos recursos físicos e psicológicos do jogador de futebol. Esportista tornado uma máquina de eficiência e competitividade, que logo se desgasta irreversivelmente.

O espetáculo é concebido como um solo, interpretado-performado pelo ator Thiago Barros, autor original da ideia do projeto e também ex-jogador de futebol, cuja

experiência pessoal também contribuiu decisivamente para a concepção e o encaminhamento da construção do espetáculo.

São estudados as diversas instâncias psíquicas do ator e das personagens, gerando procedimentos estéticos próprios e diferenciados para o menino peladeiro que tenta a “peneira” do grande clube, para o agente aliciador de jovens talentos, para o técnico inescrupuloso, para o cartola, para o vendedor de jogadores, para o jogador em final de carreira, para o astro no auge da carreira, para o ator que reflete sobre os conflitos expostos, para a abertura de uma trilha onde o próprio inconsciente do ator possa se manifestar em cena.

Também são estudados os movimentos do esporte, analisados para compor uma partitura físico-gestual subjacente à narrativa do espetáculo.

O formato cênico é o de uma semi-arena intimista, que pode ser adaptada a variados tipos de espaço.

Apresentações de “Nas Voltas da bola e da boleta” pelo Circuito Cultural Paulistano. Em sentido horário: Biblioteca José de Anchieta (Perus), Casa de Cultura da Brasilândia,
Biblioteca Helena Silveira (Campo Limpo) e Biblioteca Sérgio Buarque de Hollanda (Itaquera)

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA ou NINGUÉM REINVENTOU A RODA

Neste capítulo procurarei alinhavar as seguintes concepções teóricas que dialogam com a prática teatral narrada no capítulo anterior e, de alguma forma, a permeiam:

- a formulação da educadora Ana Mae Barbosa sobre a importância e as dimensões do ensino e a prática da arte na escola;
- a reflexão acerca da função emancipatória do processo educativo, a partir de Jacques Ranciére e Paulo Freire;
- a característica específica da arte como instância de produção humana do conhecimento e reflexo social da realidade;
- a importância do desenvolvimento da sensibilidade;
- a indústria cultural e como seus processos pautam algumas das relações pedagógicas e a própria prática artística.

2.1 A arte na escola

A educadora Ana Mae Barbosa, em "A Imagem no Ensino da Arte" pontua um caminho básico para compreender a importância e a função da arte na escola:

> Arte é qualidade e exercita nossa habilidade de julgar e de formular significados que excedem nossa capacidade de dizer em palavras. E o limite da nossa consciência excede o limite das palavras.(...)Não é possível uma educação intelectual, formal ou informal, de elite ou popular, sem arte, porque é impossível o desenvolvimento integral da inteligência sem o desenvolvimento do pensamento divergente, do pensamento visual e do conhecimento presentacional que caracterizam a arte. (BARBOSA, 1992, p. 4)

Para além de um instrumento para auxiliar o processo educacional, a arte tem sua importância fundamental como atividade-fim, como objeto fundamental do conhecimento. Porque desenvolve, amplia e estimula capacidades cognitivas características de sua própria especificidade como atividade humana, a arte contribui para acessar o patrimônio da cultura de todas as épocas, do engenho e da aventura humana no mundo, suas questões e sua trajetória, através do depoimento e da contribuição de cada ser humano, seja criando, seja saboreando, seja analisando.

> “Arte não é apenas básico, mas fundamental na educação de um país que se desenvolve. Arte não é enfeite. Arte é cognição, é profissão, é uma forma diferente da palavra para interpretar o mundo, a realidade, o imaginário, e é conteúdo. Como conteúdo, arte representa o melhor trabalho do ser humano.”(...)Precisamos arte+educação+ação e pesquisa para descobrir como nos tornarmos mais eficientes no nosso contexto educacional, desenvolvendo o desejo e a capacidade de aprender de nossas crianças.(...)Sabemos que arte não é apenas socialmente desejável, mas socialmente necessária. Não é possível o desenvolvimento de uma cultura sem o desenvolvimento de suas formas artísticas (idem, ibidem).

Em “A Imagem no Ensino da Arte”, Ana Mae propõe, em linhas gerais, que a vivência com a arte na escola se completa na integração de 3 aspectos cognitivos e de experiência:

* a criação – factível a todo ser humano, que deve se apropriar das formas de expressão e apropriação artística do mundo, bem como desenvolver as habilidades intelectuais, cognitivas e sensoriais que a atividade da criação artística oferece.

* a fruição, que se desenvolve através do contato com os objetos artísticos, da prática de assistir e conhecer as obras, da discussão sobre elas, do impacto e o alargamento de horizontes existenciais que as obras de arte podem proporcionar, do exercício da leitura que se aguça e se multiplica com a inclusão do *saboreio* da obra de arte na vida cotidiana;

* a relação das obras com a história da arte e com a história da humanidade, seu sentido em seu tempo, o momento histórico em que foram produzidas e o que representam, antes e hoje; a relação da dinâmica da produção artística com a dinâmica da história; o ponto onde estas histórias se interceptam com a vida de cada um.

É necessário fazer arte, mas também entender, compreender, decodificar as múltiplas significações de uma obra ou da própria arte.

Ao decodificar uma obra, exercitamos nossa fluência, flexibilidade, capacidade de elaboração. A resposta e a elaboração estética diante de um objeto artístico desencadeia a surpresa, a satisfação, a estimulação, num conceito que Ana Mae delineia com preciosidade: *o saboreio*, o prazer de descobrir e se deliciar com o universo da estética no fluxo da vida.

Ao criticar uma obra, exercitamos nossa capacidade de descrição, análise, interpretação e julgamento. Avaliamos o quanto se pode entender o mundo entendendo uma obra de arte.

2.2 O diálogo : a escuta e a troca como princípio educativo

A instituição escolar, como a conhecemos hoje, carrega consigo uma função normativa e autoritária que limita a possível função emancipatória da educação. Isto ocorre porque uma de suas funções é justamente integrar o indivíduo num mundo social excludente e autoritário, como é o mundo do capitalismo do século XXI. Por isso, é questionada por várias abordagens que refletem sobre sua estrutura e propõem alternativas a uma educação que proporcione a emancipação e libertação individual, ao mesmo tempo em que integra o indivíduo no mundo social.

O "Mestre Ignorante" (2002), obra do filósofo francês Jacques Rancière, aborda a experiência de Joseph Jacotot, educador do início do século XIX, partidário dos ideais da Revolução Francesa, com um interesse agudo na questão da igualdade. Jacotot questiona os paradigmas sobre ensino e educação desenvolvidos até então, muitos deles em voga até hoje.

Seu questionamento radical está na autoridade do educador como detentor do saber e na educação como acúmulo de informações:

> [...] é preciso inverter a lógica do sistema explicador. A explicação não é necessária para socorrer uma incapacidade de compreender. É, ao contrário, essa *incapacidade,* a ficção estruturante da concepção explicadora de mundo. É o explicador que tem necessidade do incapaz, e não o contrário, é ele que constitui o incapaz como tal. Explicar alguma coisa a alguém é, antes de mais nada, demonstrar-lhe que não pode compreendê-la por si só. Antes de ser o ato do pedagogo, a explicação é o mito da pedagogia, a parábola de um mundo dividido em espíritos sábios e espíritos ignorantes, espíritos maduros e imaturos, capazes e incapazes, inteligentes e bobos. O procedimento próprio do explicador consiste nesse duplo gesto inaugural: por um lado, ele decreta o começo absoluto — somente agora tem início o ato de aprender; por outro lado, ele cobre todas as coisas a serem aprendidas

> desse véu de ignorância que ele próprio se encarrega de retirar. (RANCIÈRE, 2002, p. 20)

Esse raciocínio é também uma das bases do pensamento de Paulo Freire:

> A ação política junto aos oprimidos tem de ser, no fundo, "ação cultural" para a liberdade, por isto mesmo, ação com eles. (...) Na visão "bancária" da educação, o "saber" é uma doação dos que se julgam sábios aos que julgam nada saber. Doação que se funda numa das manifestações instrumentais da ideologia da opressão – a absolutização da ignorância, que constitui o que chamamos de alienação da ignorância, segundo a qual esta se encontra sempre no outro. (FREIRE, 1987, pp. 30-33)

Freire sinalizou que a educação tem um propósito de dominação ideológica com o objetivo de perpetuar as relações sociais de dominação material. Cabe aos que sofrem esta dominação (no caso, denominados de oprimidos) se apropriar dos códigos deste processo, para que toda a humanidade (opressores e oprimidos) possam se emancipar destas relações.

O educador brasileiro também aponta um caminho central para subverter esta relação de opressão: a aventura do diálogo e da comunicação. É também na comunicação e no diálogo que o *Ensino Universal* proclamado por Jacotot tem seu fundamento. Não é necessário que o professor seja um poço de conhecimentos, com a tarefa de instruir o aluno. "Instruem-se" recrutas e cavalos. A aventura do conhecimento é um caminho que cada ser humano trilha de maneira autônoma e única. Cabe ao educador acompanhar o estudante neste caminho, dividindo com ele a sua experiência, também única e particular.

A educação é também um ato de criação, no sentido que se dá a essa palavra na arte. Criação e fruição como dois momentos do mesmo ato, que se concretiza no encontro entre individualidades. O processo se dá na tentativa e erro, no desejo de compreender o mundo e modificá-lo, na coragem de *improvisar* sem saber de antemão o que irá resultar exatamente.

Daí o encontro com outros que trilharam seu próprio caminho particular nesta mesma aventura:

> É preciso aprender com aqueles que trabalharam o abismo entre o sentimento e a expressão, entre a linguagem muda da emoção e o arbitrário da língua, com os que tentaram fazer escutar o diálogo mudo da alma com ela mesma, que comprometeram todo o crédito de sua palavra no desafio da similitude dos espíritos. (RANCIÈRE, 2002, p. 77)

Pois Jacotot parte do pressuposto da igualdade das inteligências. Reconhece a capacidade do ser humano de compartilhar informações, impressões, raciocínios e sentimentos como estatuto de sua igualdade. A partir daí múltiplas experiências podem levar ao conhecimento. Pois todo ser humano é dotado da capacidade de absorver o conhecimento segundo sua própria experiência, sua própria relação com a vida e com o mundo. Essa experiência é sempre concretizada na relação com outros: o mundo é o mundo dos seres humanos em relação uns com os outros. A característica desta experiência é a possibilidade e a capacidade de tocar o outro, compartilhar sua experiência e reciprocamente modificar-se e modificar o próximo.

O princípio da *veracidade* é a base da experiência da emancipação. A relação privilegiada que cada um tem com a verdade é o fundamento moral do poder de conhecer, segundo Jacotot. Esta relação nunca é a mesma para cada um, mas essa capacidade de reconhecer o discurso alheio e nele reconhecer sua relação com a verdade é a base a e a prova da igualdade de inteligências a que ele se refere. Essa igualdade confere aos seres humanos a capacidade de absorver a experiência de outrem, segundo sua própria experiência.

2.3 A arte como conhecimento

Assim como a ciência, a arte, por mais abstrata que seja, é um reflexo humano da realidade concreta.

A ciência, a partir do estudo dos fenômenos singulares, procura relações entre estes fenômenos para chegar a leis e princípios universais que expliquem a existência destes fenômenos e sua dinâmica.

A arte é um reflexo humano de fenômenos concretos, que ocorrem na subjetividade do artista em sua experiência no mundo. Mas esta subjetividade não está limitada à sua subjetividade imediata, circunscrita aos limites de sua personalidade, seus limites psicológicos, filosóficos e ideológicos. A subjetividade expressa numa obra significativa é uma subjetividade alargada, que inclui os limites acima citados, mas reflete uma experiência artística que antevê os conteúdos emergentes em sua época, dando-lhes forma. Deste modo, as grandes obras refletem profundamente a experiência humana de seu tempo. Pois uma grande obra também é consequência de uma infinidade de outras obras e artistas, que constituem o caldo cultural de sua época.

A característica central da produção artística é a relação única com que cada artista se relaciona com o mundo e realiza seu ato criativo. Trata-se de um território onde cada ser humano desenvolve sua acuidade, inserido em correntes estéticas e imerso na visão de mundo e prática material de seu tempo histórico, sua delimitação ideológica, sua língua e sua cultura. A partir desta delimitação, cada obra de arte é única.

O ato artístico é, portanto, o depoimento da experiência de um indivíduo singular, que, entretanto, supera a mera singularidade desta existência situada no tempo e no espaço, propondo questões pertinentes a toda a humanidade, ao mesmo tempo em que reflete de maneira única aspectos de sua época e de seu contexto. Trata-se de uma poderosa forma de conhecimento, de apropriação do patrimônio humano, de humanização do ser, de formação dos sentidos, assimilação da *paideia*[1].

2.4 A arte e a formação dos sentidos

> Com efeito, a arte foi o primeiro *mestre* dos povos.
>
> G.W.F. Hegel (2000, p. 70)

Para falarmos da formação dos sentidos torna-se necessário aprofundarmos este conceito. Para tal, partiremos das concepções de consciência e apreensão da

[1] Paideia: palavra grega que designa sistema de educação e formação ética, raiz do termo pedagogia.

realidade, desenvolvidas por Karl Marx em sua crítica ao idealismo alemão, representado pela filosofia de Hegel. A escolha pela filosofia de Marx e a ontologia inerente ao seu pensamento é justificada por ser este pensamento a base da mais avançada análise materialista sobre o ser humano.

Tomaremos como auxílio para a leitura das questões específicas sobre a arte e a formação dos sentidos no pensamento marxiano, o trabalho de doutorado da profa. Ana Cotrim, intitulado "Contribuições de Karl Marx ao Problema da Mimese Artística" (2015).

Segundo Ana Cotrim,:

> Em Marx as relações particulares de sujeitos individuais com objetos sensíveis singulares carregam em si toda a história, e são universais enquanto refletem apropriações de desenvolvimentos do gênero [humano]. (2015, p. 40)

Estes objetos não se limitam aos objetos artísticos, mas a toda produção humana e à natureza. Ao se relacionar com o mundo objetivo, o ser humano forma-se a si mesmo continuamente, ao mesmo tempo que produz e reproduz sua vida material. E o mundo objetivo é a própria sociedade, a comunidade dos seres humanos, de onde é impossível abstrair um indivíduo isolado.

Se existe alguma natureza humana, alguma forma comum essencial de existência do ser humano é a sua existência como ser social, a sua vida em relação com outros seres humanos e com a natureza, que, ela própria, também é fruto da ação humana no mundo. Pois a natureza objetiva é objeto para alguém. Só se pode ser objeto para algum sujeito. E o sujeito ao qual nos referimos é o ser humano.

O objeto artístico carrega em si a marca das grandes questões da humanidade de cada momento histórico em que foi produzido em confronto com o momento da sua fruição por outra individualidade.

Os sentidos humanos são o meio como o indivíduo se relaciona e apreende o mundo. Não estão ligados somente aos cinco sentidos físicos, mas abrangem também a consciência, a imaginação, as emoções e o raciocínio:

> (...) o processo de humanização dos sentidos é o processo de criação dos sentidos internos, espirituais, dos quais aqueles não se desvinculam.

> Um ouvido capaz de apreciar a beleza da música não se cria como cultivo do sentido auditivo isoladamente do engendramento da consciência, da imaginação, dos sentimentos, porque apreciar a música significa diretamente mover os sentimentos e a imaginação. Apreciar a beleza de uma pintura é ao mesmo tempo compreender seu significado, imaginar a história de que ela é um dos momentos, emocionar-se com a cena. Da mesma maneira, a observação científica aprimora não apenas os olhos, mas a visão em conexão imediata com a consciência. Os instrumentos criados como extensão do sentido visual, por exemplo os microscópios e os telescópios, trazem imagens que só fazem sentido ao indivíduo cuja razão científica tenha sido cultivada, de modo que, na sua utilização, confundem-se a ação de *ver* e *compreender*. (Ibidem, p. 98)

Assim como o próprio ser humano, estes sentidos são históricos, ou seja, se formam, se definem e se aperfeiçoam continuamente em contato com os objetos durante o desenrolar da vida. E os objetos, o mundo objetivo, é condicionado pelo tempo e pelo espaço em que vivemos, nossa época com suas perspectivas, vicissitudes e potencialidades, em contínuo movimento. A sensibilidade, portanto, é um conjunto de habilidades humanas desenvolvidas através das relações dos indivíduos com o mundo que os cerca. As relações com os objetos formam os sujeitos destes objetos.

> Para Marx, a atividade vital humana é o que caracteriza o gênero. Ora, ela toma diferentes formas no decorrer da história, e por isso o gênero humano não é sempre igual a si mesmo, mas é uma coisa ou outra dependendo da diversidade desses modos. (Ibidem, p.80)

Cada subjetividade tem sua trajetória, individual, particular, na relação com o universo humano e histórico que a cerca.

O objeto artístico tem um estatuto privilegiado para a formação e o desenvolvimento da sensibilidade, porque concentra em si relações individuais que refletem a multiplicidade dos raciocínios e vivências de seu tempo, ao mesmo tempo em que provocam a individualidade do receptor para novas reflexões, emoções e

raciocínios no ato da fruição, confrontando sua época com o momento original da criação artística do objeto.

> (...) a arte não perde a capacidade de expressar, como forma individual, o conteúdo substancial das várias épocas históricas, porque tal conteúdo não se separa da vida efetiva. A arte pode extrair da vida efetiva suas forças motrizes, seu significado humano genérico e configurá-los de modo antropomórfico e individual, em diferentes formas. (Ibidem, p.50)

Pois a arte não tem sua potência maior na elaboração de respostas, mas é ela mesma um retrato e um questionamento, uma pergunta, um enigma lançado ao coração e à mente do receptor através dos tempos, propondo, a cada fruição e encontro individual, uma nova vivência, uma experiência criadora e emancipadora.

Aqui cabe inserir, a partir da ideia de emancipação, a noção desenvolvida por Marx de liberdade:

> A atividade humana é livre, mas ocorre sob as condições objetivas determinadas. Em princípio, essas condições são a natureza dada e, com o decorrer da história ativa, o mundo objetivo tal como criado pelo conjunto dos seres humanos, mais ou menos diverso a cada geração. Quanto maior é o domínio prático sobre a natureza, mais possibilidades se apresentam à atividade, maior é o domínio dos indivíduos sobre sua atividade e, por conseguinte, mais livre ela é. Quanto maior esse desenvolvimento, mais distintas se tornam as possibilidades de atividades no interior de um mesmo grupo humano, de sorte que se diversificam as atividades entre os indivíduos. Nesse sentido, a liberdade e a multiplicidade se aprofundam conjuntamente, como resultado de um mesmo processo. (Ibidem,p. 87)

A emancipação, portanto, está diretamente ligada à liberdade de ação social, à multiplicidade de possibilidades e experiências, na relação com a multiplicidade de indivíduos do gênero humano. E a educação através da arte, da experimentação dos processos artísticos e de sua fruição, cria novas necessidades e perspectivas,

estimulando e desenvolvendo os sentidos e a sensibilidade no contato direto com as diferentes experiências humanas no mundo.

Pois a especificidade da arte é ser exatamente o depoimento individual e particular dos múltiplos indivíduos, originando múltiplos olhares sobre cada época e suas questões. É também um retrato adensado do cotidiano e da vida interior de cada tempo histórico, proporcionando-nos um encontro com o próprio evolver da vida em experiências outras, uma relação com a alteridade, com a produção de sentidos, enigmas e questões que moveram e desafiaram outros indivíduos.

> A arte é formadora dos sentidos. No processo de sua apropriação como objeto, a arte propicia a sua humanização porque se dirige à humanidade dos sentidos. Isso significa que se dirige aos sentidos como órgãos naturais *humanos*, no conjunto de suas determinações, portanto aos sentidos práticos e à consciência como modos pelos quais se desenvolve a sensibilidade. Aprimora diretamente os sentidos, mas em sua ampla condição subjetiva, o que inclui aprimorar as relações humanas em que a sensibilidade participa. (Ibidem, p.107)

Ou, como dito nas próprias palavras de Marx:

> A formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui. (MARX, 2015, p. 110)

2.5 Indústria cultural

Ao lidarmos com o universo da escola há a componente da bagagem cultural e psíquica que os estudantes e os professores trazem, como indivíduos singulares da vivência de nosso tempo. Uma parte grande desta bagagem é oriunda da produção de conteúdos, relações e processos gerados e reproduzidos pela indústria cultural, que, em última instância, é o universo dos seres humanos se relacionando simbolicamente em variadas instâncias, desde o comportamento até a reflexão e a produção de ideias, transformado em uma interação de troca, a partir das relações de consumo.

No mundo contemporâneo, a indústria cultural é uma complexa teia de relações, conflitos, tensões, num movimento contínuo, cujo limite é dado pela sua subsunção à lógica da mercadoria. Esta teia pauta cotidianamente as discussões e os

temas, os processos mentais, os desejos, os horizontes e as cosmovisões, mesmo sendo apropriada por cada indivíduo de maneira particular.

A indústria cultural é um fenômeno da modernidade, mecanismo ativo do recrudescimento do modo de produção capitalista em sua forma mais avançada.

O consumo dos bens simbólicos, além de representar uma parcela considerável da cadeia de multiplicação da mais-valia no mundo, alimenta os corações e mentes com os horizontes ideológicos criados por essa mesma produção, naturalizando as condições históricas em que essa produção se realiza. É na confrontação com esses mecanismos e conteúdos que a prática da arte na escola se materializa, com ou sem mediação, seja acatando, criticando, reproduzindo ou tentando pautar algo novo.

Em todos os casos, a relação com a indústria cultural é inevitável pelo simples fato de ela existir como fenômeno do mundo, que fornece parte significativa da informação disponível. Mais do que isso, pautando o repertório dos processos mentais, das opções relacionais, desejos, necessidades, o estatuto da vida social, delimitando os caminhos do pensamento.

Segundo a análise de Theodor Adorno e Max Horkheimer, em "A Dialética do Esclarecimento", a indústria cultural trabalha pela perpetuação dos processos de produção das mercadorias, naturalizando-o como um processo humano *a priori*, único processo possível de vida e usufruto da civilização, orientador e criador de desejos e necessidades humanas, pois "infalivelmente, cada manifestação particular da indústria cultural reproduz os homens como aquilo que foi já produzido por toda a indústria cultural". (ADORNO & HORKHEIMER, 2002, p. 17)

Seguindo a lógica da mercadoria, para que atinja a sua maior eficácia, ou seja, que atinja o maior número de pessoas/consumidores possível, a indústria cultural nivela os indivíduos por (algumas) coisas que estes indivíduos têm em comum. Ao aproximar a produção cultural da vida cotidiana, não através de um olhar acurado e crítico sobre esta, mas na naturalização desta mesma vida cotidiana como o horizonte humano último, com todas as suas frustrações e ausências incluídas, a indústria cultural garante que a continuidade do processo de produção e consumo seja encarado como o caminho lógico.

Pois, se o grande braço da indústria cultural nivela os produtos e a atividade mental neles prescrita pela primariedade, seus tentáculos se imiscuem por todos os

espaços, relações e processos da vida humana em nossos dias, atingindo-a também na complexidade de nossa psique, apresentando, pautando e reforçando desejos e necessidades, apontando para onde olhamos.

A cultura de massa utiliza-se do mesmo processo de produção da indústria, partindo do raciocínio utilizado pela publicidade. Ao se realizar e se resolver em comunicação de massa, enrijece a realidade como fato dado. Ao tornar um conteúdo universalmente comunicável, obscurece-o em sua obviedade, invertendo o processo de conhecimento em mistificação.

Maria Rita Kehl, em seu ensaio para o seminário "Muito Além do Espetáculo", esclarece que:

> (...) o personagem/sujeito da publicidade é um sujeito "automático", que se acredita único, especial (este é o discurso da publicidade), ao mesmo que está identificado com os outros que se identificam com a mesma imagem. Ele é ao mesmo tempo um indivíduo único e, sob o apelo genérico que o torna substituível por qualquer outro consumidor, não é ninguém. (KEHL, 2003, p.239)

Este sujeito não é exatamente um sujeito, mas um objeto que recebe a ação da indústria cultural, e aceita ou recusa os papéis que lhe são propostos, já que a pauta das necessidades e a satisfação destas já está resolvida de antemão no cardápio de opções. Porém há inúmeras possibilidades fora do cardápio.

Ao expor as opções de pensamento, ideologia e ação no mundo através da produção artística, científica e da própria indústria da informação, a indústria cultural padroniza as possibilidades da vida humana, com a perspectiva da liberdade de opções, quando está na verdade delimitando estas opções de pensamento, reflexão, ação, informação.

Cria-se uma demanda pelas opções que a própria indústria cultural oferece, numa falsa liberdade, uma "liberdade assistida". Assim como toda a indústria do consumo da sociedade das mercadorias, cria as demandas do que vai ser consumido, tornando obsoletas as mercadorias para substituí-las por outras ligeiramente "modernizadas". A indústria cultural se renova com mais do mesmo, delimitando o horizonte imaginário.

Mesmo a satisfação, o gozo absoluto, é adiado para que o consumo não cesse.

A naturalização da violência, a aceitação da exploração e da barbárie como fato, até como diversão e hilaridade, é também outra das funções mentais reforçadas pela indústria cultural. A aceitação da violência sem o seu estranhamento é inculcada desde a fase mais embrionária da formação da consciência.

O desenvolvimento da sensibilidade é necessário inclusive para apurar os sentidos na crítica do mundo, para abrir os caminhos da própria consciência.

A consciência se forma por imagens, que se atualizam a cada momento na rede de neurônios que constitui nosso pensamento. Estas imagens formam a linguagem, e fazem parte do processo de desenvolvimento de habilidades e capacidades, que está intimamente ligado ao processo da nossa experiência emocional com a realidade e como delineamos nosso perfil moral e racional, como estabelecemos os parâmetros para tomar as decisões mais complexas.

O autoritarismo das imagens produzidas em série não está somente em seu conteúdo, mas no que ficou de fora. Ao delimitar o campo do imaginário pelo padrão do consumidor genérico, por algumas coisas em comum entre os indivíduos, pelo senso comum, pelo já confirmado, excluem-se possibilidades concretas de emancipação.

Fica em segundo plano a ideia de que os fenômenos podem não se repetir, de que a singularidade de cada indivíduo e de cada situação podem abrir uma nova porta. Reduz-se a complexidade da vida humana, suas possibilidades e a intrincada trama do tecido histórico a uma simplificação reconfortante para o cidadão comum.

A cultura como mera instância de diversão tem esta perversão no mundo capitalista, a de pacificação antecipada de qualquer inquietude.

> Mas a afinidade originária de negócio e divertimento aparece no próprio significado deste: a apologia da sociedade. Divertir-se significa estar de acordo. (...) Divertir-se significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. (Ibidem, p. 41)

O tecido social e as relações humanas, por delimitados que estejam por condições históricas, sociais e psicológicas, entre outras instâncias da vida, têm uma

complexidade que se multiplica na proporção da quantidade de pessoas no mundo e vivências possíveis, da quase infinita combinação de relações entre as pessoas e coisas, das possibilidades de ação que se abrem a cada instante. Possibilidades que cada indivíduo constrói com uma trajetória única. Esta complexidade da vida humana é rebaixada ao se nivelar as pessoas por algumas coisas que elas têm em comum. Pois mesmo muitas coisas que as pessoas têm em comum não são consideradas pela cultura de massa.

A inovação, o pensamento divergente, a construção coletiva, a criatividade em sua potência plena, e, principalmente, o novo, o não-existente, o questionamento das formas de vida e de relações vigentes não são contemplados por sua produção. Ou, quando o são, é num processo de apropriação desta inovação, para ser incorporada ao patamar do consumo. Em todos os casos, o ser humano não é sujeito, mas objeto da produção, com a ilusória sensação de liberdade, na promessa do gozo sem limites – mas com preço.

2.6 Perspectivas

Uma educação realmente emancipadora e libertadora é concretamente possível, para além do discurso idealista generalizador.

As habilidades da inteligência estimuladas pela arte podem expandir as possibilidades do pensamento e das espécies de pensamento, pois põem as pessoas em contato com a miríade de individualidades do gênero humano, já que todo indivíduo tem capacidade de construir um universo artístico complexo tanto como criador como *saboreador* da arte.

Quanto mais forem as referências, quanto maior for a experiência artística completa, maiores as possibilidades de criação de conteúdos pertinentes a um maior número de pessoas ou a toda humanidade, como é o caso das grandes obras.

Em todo caso, com a ciência e as outras áreas do conhecimento não é diferente: quanto maior e mais alargado for o seu horizonte, maior é o alcance de sua reflexão, de sua produção intelectual e de sua ação emancipatória no mundo. E o contato com a arte pode funcionar como um grande potencializador destes horizontes.

Ao provocarmos o público numa situação educativa de diálogo e de troca, em processos artísticos que propõem a atitude ativa do público, o estudante tem acesso a

uma possibilidade de fruição e de crítica da cultura que o circunda, desde os produtos da cultura de massa até o patrimônio cultural da humanidade de todos os tempos, incluindo aí o conhecimento proporcionado pela escola formal, pela ciência, e pela arte realizada em sua forma mais avançada.

O contato com a arte, o estímulo à criação através de atividades que colocam o estudante em contato com o processo criativo e a perspectiva histórica que cada objeto artístico pode proporcionar, podem trabalhar para que o desenvolvimento da sensibilidade possa ser concretizado num espaço normativo (e, por consequência, repressivo) como o espaço escolar.

O fundamental neste processo é o desenvolvimento de uma postura de escuta e de troca, e de uma atitude emancipadora do educador. E a atividade artística na escola, nas 3 dimensões apontadas por Ana Mae Barbosa (criação, fruição e crítica histórica) pode oferecer ao professor e ao estudante horizontes e meios para desenvolver esta postura.

O desenvolvimento das neurociências indica que a capacidade cognitiva humana é altamente plástica, fluida, moldável e moldada de acordo com a vida concreta das pessoas, seu cotidiano, as atitudes concretas que são necessárias frente às situações da vida, sejam elas corriqueiras ou extraordinárias, relevantes ou pouco significativas.

Com base em pesquisas e observações de diversos neurocientistas desde o início do século XX, o pesquisador brasileiro Miguel Nicolelis enunciou um “Princípio da Plasticidade”:

> A representação do mundo criada por populações de neurônios corticais não é fixa, mas permanece em fluxo, ao longo de toda a vida, continuamente adaptando-se em função de novas experiências e aprendizados, novos modelos do eu, novas estimulações vindas do mundo exterior e novas incorporações de ferramentas artificiais.(2011, p. 353)

O cérebro atualiza, a cada instante, as imagens e representações resultantes das novas informações fornecidas pelo mundo, na relação de produção e reprodução

da vida e satisfação das necessidades, que se complexificam à medida em que são satisfeitas e geram novas demandas.

Não cabe aqui um aprofundamento neste tema, mas os trabalhos do pesquisador brasileiro Miguel Nicolelis e do neurocientista português António Damásio, só para citar dois exemplos, alargaram as fronteiras do conhecimento sobre os mecanismos do cérebro e como o desenvolvimento de habilidades pode ser expandido, inclusive na proficiência no uso de ferramentas.

A neuroeducação, disciplina emergente das neurociências, é um campo onde podem ser estudadas a potencialidades da arte como ferramenta concreta de uma educação emancipatória. Pois a capacidade da arte para a ampliação do repertório das possibilidades do pensamento, do julgamento, do raciocínio, do prazer e da imaginação, é possível, provável e concreta. Ou seja, para a ampliação das capacidades de invenção, de criação e consequentemente, de ação concreta do ser humano no mundo.

A arte põe a mente em contato com um universo quase infinito de construções e concepções mentais. O acúmulo de sua experiência amplia as capacidades perceptivas e cognitivas numa progressão.

O desenvolvimento da sensibilidade não tem consequências apenas na relação com a criação e a apreciação artística. O desenvolvimento de habilidades, o horizonte filosófico e ontológico de um indivíduo, sua capacidade de acrescentar novos conteúdos e criações à aventura humana no mundo, estão condicionados ao alcance desta sensibilidade.

3. O EXPERIMENTO "VIDAS SECAS"

3.1 "Vidas Secas" e Graciliano Ramos

> O heroísmo tem nos sertões, para todo o sempre perdidas, tragédias espantosas. Não há revivê-las ou episodiá-las. Surgem de uma luta que ninguém descreve - a insurreição da terra contra o homem.
>
> Euclides da Cunha – Os Sertões

A proposta de adaptar "Vidas Secas" é uma consequência da reflexão prática sobre a tentativa de popularização do circuito cultural praticada por mim até então. Graciliano Ramos aborda um conteúdo familiar ao universo do público brasileiro, com um alcance universal pela sua reflexão. O acento de sua linguagem vem da clareza de situar a condição humana, sua aventura e suas vicissitudes na prática de cada indivíduo na produção e reprodução da vida. Como aponta Antonio Candido, "para Graciliano a experiência é condição da escrita". (1992, p. 82)

Escrita de onde se extrai a matéria pertinente a uma obra de grande alcance:

> Compreendemos, assim, que os seus romances são experiências de vida ou experiências com a vida, manipulando dados da realidade com extraordinário senso de problemas. (Ibidem, p. 93)

A acuidade de sua escrita está na agudeza de seu olhar sobre os homens e o mundo, um olhar seco, desiludido, pessimista da sociedade e das relações desenvolvidas no mundo contemporâneo:

> Drama de todos, de tudo; da vida malfeita, dos homens mal vividos. (...) Gente acuada, bloqueada, esmagada pela vida, espremida até virar bagaço, sem entender o porquê disso tudo. (Ibidem, p. 50)

Porém, um olhar também pleno de carinho e sensibilidade pela humanidade contida em cada um, maravilhado pela inocência primeira da condição humana e curioso pelo encanto da vida. Mas a positividade da vida só é presente como virtualidade, como negação do mundo concreto que se apresenta como realidade:

> Graciliano Ramos, tanto na obra fictícia quanto na autobiográfica, é um negador pertinaz dos valores da sociedade e das normas decorrentes (...) [que] apenas quando infringidas lugar a certo fermento de humanidade. (Ibidem, p. 86)

Em *Vidas Secas*, Graciliano descreve o embate do ser humano com a natureza, da vida pautada pela necessidade e pela contingência, pelo constrangimento da circunstância que suplanta desejos e projetos de vida: o drama do sertanejo com a catástrofe da seca. Drama tão arraigado em nossa formação social que se incorporou ao imaginário cultural brasileiro, tanto das regiões onde a seca acontece como fenômeno concreto, quanto das regiões que se tornaram destinos mais comuns dos flagelados forçados a migrar.

Longe de se circunscrever como um embate localizado, a luta do sertanejo contra o meio, em condições de grande precariedade, reverbera em cada um como a luta da própria vida contra as adversidades de um mundo hostil, com suas peculiaridades e intensidades distintas em cada trajetória individual.

Graciliano mostra como a luta contra a adversidade dos elementos se processa na psique das personagens, penetrando em seu fluxo mental e compartilhando-o com o leitor:

> Em lugar de contentar-se com o estudo do homem, Graciliano Ramos o relaciona aqui intimamente ao da paisagem, estabelecendo entre ambos um vínculo poderoso, que é a própria lei da vida naquela região. Mas conserva, sob a objetividade da terceira pessoa, o filete da escavação interior. Cada um desses desgraçados, na atrofia da sua rusticidade, se perscruta, se apalpa, tenta compreender, ajustando o mundo à sua visão - de homem, de mulher, de menino, até de bicho, pois a cachorra Baleia, já famosa em nossa literatura, também tem os seus problemas, e vale sutilmente como vínculo entre a inconsciência da natureza e a frouxa consciência das pessoas.
> (Ibidem, p. 122)

Estes expedientes artísticos, este olhar e acuidade resultam numa obra de grande sentido humano e profundidade. Seu estilo seco, incisivo, sintético, simula uma quase objetividade. Seu apreço pela síntese e pela economia de palavras em busca da densidade de sentidos, produz uma linguagem solta e arrojada, que surpreende o leitor pela honestidade, revelando um temperamento rústico e arredio, pouco afeito a adjetivos.

Em sua escrita há uma obsessão pelo silêncio, uma busca da expressão límpida e cheia de sentidos no polimento das palavras e das frases, uma busca da síntese que atinge o paroxismo, procurando expressar o máximo com o mínimo de palavras, como se o narrador não existisse ou se ausentasse, como se este se desculpasse ao leitor por tomar-lhe o precioso tempo, economizando-o com frases precisas.

> Esse medo de encher linguiça é um dos motivos da sua eminência, de escritor que só dizia o essencial e, quanto ao resto, preferia o silêncio. O silêncio devia ser para ele uma espécie de obsessão, tanto assim que quando corrigia ou retocava os seus textos nunca aumentava, só cortava, cortava sempre, numa espécie de fascinação abissal pelo nada - o nada do qual extraíra a sua matéria, isto é, as palavras que inventam as coisas, e ao qual parecia querer voltar nessa correção-destruição de quem nunca estava satisfeito. ("Seria capaz de eliminar páginas inteiras, eliminar os seus romances, eliminar o próprio mundo", diz Carpeaux.)
> (Ibidem, p. 144)

Essa simulação de objetividade é alcançada graças a um expediente artístico elaborado, que transcende o realismo descritivo. O narrador inventa para suas personagens um expressivo universo interior, sem se confundir com eles e sem julgá-los, mantendo seu distanciamento narrativo sem esconder o que sente e pensa sobre eles. Ainda com Antonio Candido:

> Para chegar lá, Graciliano Ramos usou um discurso especial, que não é monólogo interior e não é também intromissão narrativa por meio de um discurso indireto simples. Ele trabalhou como uma espécie de procurador do personagem,

> que está legalmente presente, mas ao mesmo tempo ausente. O narrador não quer identificar-se ao personagem, e por isso há na sua voz uma certa objetividade de relator. Mas quer fazer as vezes do personagem, de modo que, sem perder a própria identidade, sugere a dele. Resulta uma realidade honesta, sem subterfúgios nem ilusionismo, mas que funciona como realidade possível. (Ibidem, p. 150)

Neste sentido, Graciliano capta as forças submersas que movem as personagens, atingindo uma descrição densa através das situações em que essas personagens se encontram e como elas se movem, no reflexo das consequências destas situações em suas mentes e no movimento de suas motivações.

3.2 A adaptação

Um dos principais expedientes do processo de adaptação foi a decisão sobre o que seria eleito como prioritário, como opção de adaptação. Ou seja, dos assuntos possíveis de se tratar na história, o que eu julgava fundamental. Pois teria que existir uma opção. O teatro é outro jogo que o jogo literário. A transcrição da obra literária para a escritura cênica teatral é um percurso tão complexo quanto este percurso pode ser, e cujas ferramentas, ambientes, expedientes, constituem o teatro como uma linguagem diferente da literatura. Ninguém falaria a uma platéia, de uma só vez, o texto inteiro do livro. O formato do espetáculo cênico tem seus limites, que, porém, podem ser expandidos, radicalizando a experiência do espetáculo público.

Em 1972, Bob Wilson montou "KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE: a story about a family and some people changing", um espetáculo que durava sete dias ininterruptos nas montanhas do Irã. As montagens do Teatro Oficina, dirigidas pelo genial Zé Celso Martinez Corrêa, são célebres por sua longa duração. Uma das versões de Hamlet de Shakespeare (Ham-Let, a qual assisti três vezes) tinha sete horas!

Mas não era uma das propostas do experimento "Vidas Secas" a exploração dos limites deste formato. Me detive num formato mais usual, onde o público me concederia uma parte razoável do seu precioso tempo de vida. E eu teria que fazer jus a essa concessão. Decidi que a peça não ultrapassaria uma hora. Isto significa um corte de grande parte das palavras de Graciliano. O que também não significa um grande

crime, já que provavelmente cem por cento das adaptações literárias também procedem do mesmo modo!

Porém, a questão obrigatória que se coloca para o teatreiro, que acaba sendo uma questão de cunho quase ontológico é: o que cortar e porquê. Elegi como um dos critérios de corte o que julgo o tema central: a seca.

Graciliano, como já foi falado, percorre a psique das personagens, mostrando o reflexo interior de pessoas expostas àquelas situações, suas dúvidas, medos, visões de mundo. Alegrias, prazeres, pecados, desejos ocultos, ódios, taras. Um dos referenciais de adaptação foi acentuar como a seca percorre estas psiques, mesmo em seu tempo de ausência, no tempo das chuvas e da caatinga verde.

A trajetória de Fabiano foi a eleita para ter mais destaque. É através dele que o narrador conta a história. Não através de suas palavras, mas de suas ações. Mesmo quando o ponto de vista da narração vai para o Menino Mais Novo, Baleia ou Sinhá Vitória, são as ações e a relação com Fabiano que repercutem em suas vidas. Por este motivo, foram suprimidos capítulos inteiros, como o que descreve a relação do Menino Mais Velho com a ideia do inferno.

Os capítulos que falam de Sinhá Vitória e do Menino Mais Novo foram adaptados sob a referência maior da relação dessas personagens com Fabiano. Os capítulos que descrevem o inverno e a festa de natal na cidade também foram completamente suprimidos. Apesar de constituírem grande literatura e detalharem as relações entre os membros da família e sua visão de mundo, funcionam autonomamente como um contraponto à trama principal da seca.

Aliás, não se pode falar exatamente em trama. “Vidas Secas” não é um romance na plena acepção da palavra, mas uma série de quadros que funcionam autonomamente e se interligam na montagem feita pela cabeça do leitor, como os polípticos medievais, simulando elipses de tempo não mencionadas e que podem ser agrupados numa “estrutura desmontável” que tem extrema coerência interna, e onde o último quadro se liga ao primeiro “no anel de ferro” da miséria de suas personagens. (CANDIDO, 1992, p. 151)

Nesse sentido, a adaptação fez a sua “montagem”, optando pelo caminho teatral que julgou mais adequado.

No tocante à linguagem, Graciliano trata os tempos verbais, em grande parte, no pretérito perfeito e no pretérito mais que perfeito. Ao transcrever para o discurso direto da personagem, algumas vezes foi necessário converter para o presente do indicativo. Alguns exemplos:

"Fabiano sempre havia obedecido. Tinha muque e substancia, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia." (RAMOS, 1938, p.14)

Na fala da personagem:

- Eu sempre obedeci. Tenho muque e substância, mas penso pouco, desejo pouco e obedeço.

Ou:

"Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. Coitado, morrera na areia do rio, onde haviam descansado, a beira de uma poça: a fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida. Baleia jantara os pés, a cabeça, os ossos do amigo, e não guardava lembrança disto." (ibidem, p. 4)

Na peça:

- Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. Coitado, morreu na areia do rio, onde haviam parado para descansar: a fome apertou demais e não havia sinal de comida por perto. Baleia jantou os pés, a cabeça, os ossos do amigo, e não guardava lembrança disto.

Algumas expressões também ficaram diferentes na fala das personagens, diferindo-a do narrador:

"À tarde puxou o dinheiro, meio tentado, e logo se arrependeu, certo de que todos os caixeiros furtavam no preço e na medida." (ibidem, p.14)

Tornou-se:

- Todos roubam, no preço e na medida!

Uma experiência importante foi ir pessoalmente até Palmeira dos Índios, cidade onde o autor cresceu e foi prefeito (renunciando no 3º ano de mandato!), conhecer suas ruas e espaços, e especialmente a prosódia da fala de seus habitantes.

Palmeira dos Índios em julho de 2014

Apesar de ter crescido na cidade com maior concentração de nordestinos do Brasil (São Paulo), e ter nos ouvidos de maneira bastante familiar a música cadenciada e aberta das variações do sotaque nordestino, ir até lá com os ouvidos atentos à prosódia local também orientou em algumas opções de entonação e até de cortes textuais, além da inserção de expressões idiomáticas e onomatopeias bastante típicas nos espaços do discurso das personagens:

- Eita!

- Oxe, o home bestou?

Esta experiência também me proporcionou conhecer alguns de seus habitantes atuais, jovens que apreciam teatro e literatura, para quem tive o privilégio de ministrar uma curta oficina de teatro, dentro da casa de Graciliano Ramos, atualmente transformada em Museu e sede da Secretaria de Cultura Municipal.

Casa de Graciliano Ramos

De lá, fui para Canudos, onde pude experienciar na carne o aspecto físico do semiárido, algoz das personagens da obra, o sol implacável, a aridez do ambiente, o "azul terrível que deslumbrava e endoidecia a gente".(ibidem, p.5)

Canudos

Essa experiência aguçou a audição para a prosódia do nordestino e suas variações regionais, e influenciou diretamente a adaptação para construir as frases de Graciliano quando proferidas diretamente pela boca das personagens:

"Seu Inácio fingiu não ouvir." (ibidem, p. 14)

No discurso direto de Fabiano:

- Seu Inácio fingiu que não ouviu.

Ou:

"Porque tinham feito aquilo? Era o que não podia saber. Pessoa de bons costumes, sim senhor, nunca fora preso. De repente um fuzuê sem motivo. Achava-se tão perturbado que nem acreditava naquela desgraça. Tinham-lhe caído todos em cima, de supetão, como uns condenados. Assim um homem não podia resistir." (ibidem, p. 16)

Fabiano diz:

- Porque que fizero isso? Eu é que não posso saber. Sou homem de bons costumes, sim senhor, nunca fui preso. (olha em volta) Nem acredito nessa

desgraça! Caíram tudo em cima de mim, feito uns condenado. Desse jeito um homem não pode resistir!

Isso também permitiu-me ousar falas não ditas no texto, apenas sugeridas por Graciliano:

"E Fabiano foi sentar-se na calçada, resolvido a conversar. O vocabulário dele era pequeno, mas em horas de comunicabilidade enriquecia-se com algumas expressões de seu Tomas da bolandeira." (ibidem, p. 14)

Na cena:

Animado, Fabiano foi para a rua, disposto a conversar.

- Pois é. Deus Queira. Né não? Oxe, num me diga? O homi bestou, é?

3.3 Proposta cênica

A proposta cênica de "Vidas Secas" foi sendo construída no processo do convívio com o material da obra, seu ambiente teórico e estético, e a vida e a cultura do nordeste brasileiro.

Era necessária uma síntese do acúmulo da experiência, adensada pela prática do circuito popular. A montagem tinha o objetivo de mostrar a comunicação com plateias de diversos repertórios culturais diferentes como resultado da depuração das experiências artísticas descritas no Capítulo 1 deste trabalho.

O eixo central da proposta cênica desta montagem é convidar o espectador para um universo onde, a partir de pouca materialidade, se desdobrem diversas possibilidades, procurando novas e inusitadas facetas do mesmo assunto, e expondo diversas facetas da própria linguagem cênica.

A proposta foi construir uma polifonia, mostrando o ator transitando por várias linguagens e estilos, oferecendo abordagens estéticas diferentes, conforme o espetáculo se desenrola.

Assim:

* o prólogo é realizado numa chave de conversa com o público e comédia popular em relação direta com os espectadores, onde se ensaia uma primeira aproximação e aquecimento da plateia, fazendo uma referência aos trovadores de cordel:

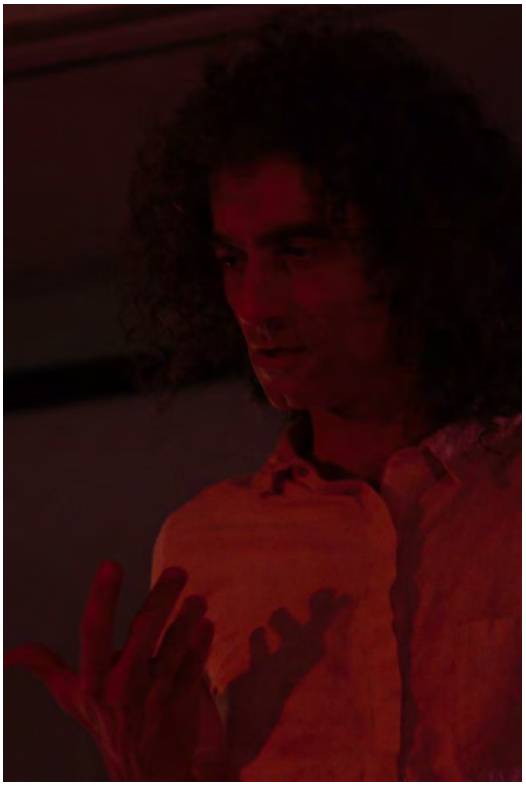
* que desemboca na primeira cena, em chave narrativa, em que a música e o teatro de bonecos formam uma moldura para a tragédia que compõe o tema geral da história e apresenta as personagens, seus perfis e estados psíquicos, além de conduzir a narrativa para uma primeira reviravolta, com a chegada iminente da trovoada e renascimento da caatinga e das próprias personagens:

* a cena 2 é quase um interlúdio, apresentando a máscara do patrão e antecipando para o público as perspectivas de Fabiano e a família, a circularidade de seu destino, fadado aos ciclos de seca e chuva:

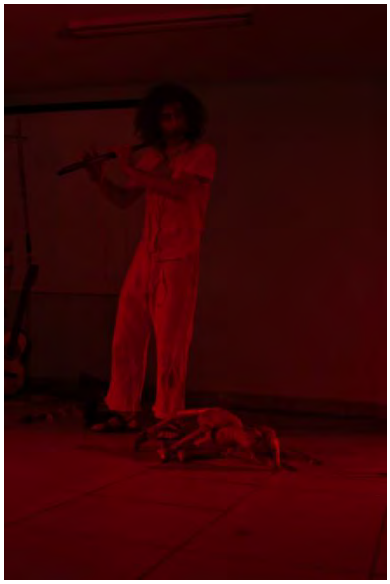
* a cena 3, em que Fabiano é preso e torturado ao fazer compras na cidade, é uma longa cena dramática, onde o nível narrativo está presente em pequenas quebras, predominando o nível dramático, numa tensão da crescente angústia do matuto deslocado na cidade e seu aparelho de exploração dos pobres, com seus homens mesquinhos e degenerados, suas regras obscuras e kafkianas, instituições repressivas e sombrias. O público é deliberadamente convidado a acompanhar e se envolver na queda e provação de Fabiano, experimentando por dentro sua humilhação e revolta:

* a cena 4 apresenta Sinhá Vitória, numa trajetória em que ela inicia como um boneco, se amalgama numa máscara e se transfigura num ser humano singelo e simpático, em frente ao público, mostrando suas preocupações e visão de mundo numa chave ligeiramente cômica:

* a cena 5 retrata a epopeia interior da mente infantil do Menino Mais Novo, utilizando fartamente mímica, acrobacia e biomecânica para construir seu mundo de heróis, desafios, paisagens, mistérios e desejos.



* cena 6 – a morte de Baleia é montada preservando o tempo verbal do texto de Graciliano e seu distanciamento narrativo, favorecendo a presença do boneco do cachorro, uma marionete extremamente expressiva que exibe seu olhar e ações para a plateia, dividindo seu mundo interior e sua simulação de vida para ser abatida por um Fabiano praticamente ausente da cena em figura e fala. Após sua morte, a flauta transversal, utilizada como a espingarda do carrasco, executa o frevo "Galo de Ouro" num andamento ralentado, como um réquiem à moda dos seres da caatinga.



Vale aqui citar ainda a análise de Antonio Candido sobre os procedimentos literários de Graciliano acerca da famosa personagem:

> Nesse sentido, lembro que a presença da cachorra Baleia institui um parâmetro novo e quebra a hierarquia mental (digamos assim), pois permite ao narrador inventar a interioridade do animal, próxima à da criança rústica, próxima por sua vez à do adulto esmagado e sem horizonte. O resultado é uma criação em sentido pleno, como se o narrador fosse, não um intérprete mimético, mas alguém que institui a humanidade de seres que a sociedade põe à margem, empurrando-os para as fronteiras da animalidade. Aqui, a animalidade reage e penetra pelo universo reservado, em geral, ao adulto civilizado. (CANDIDO, 1992, pp. 149-50)

* cena 7 – Contas

A partir da cena anterior, da morte de Baleia, que é considerada a pedra fundamental da obra e seu clímax emocional, o espetáculo procura caminhar para o final.

Após ser humilhado e explorado pelo patrão, Fabiano dirige-se à plateia e equaciona seus problemas e conclusões em tom confessional. Voltam as máscaras do patrão e de Sinhá Vitória ratificando seu jogo, explicitando o seu contraponto. Expondo através dos fatos a relação econômica entre o patrão e Fabiano, a cena procura exibir o beco sem saída de sua situação, fadada a uma dívida que se avoluma à medida em que ele se entrega cada vez mais ao trabalho.

* cena 8 – O mundo Coberto de Penas e Fuga

Como epílogo do espetáculo, foram sintetizados os dois últimos capítulos da obra. A chegada da seca a partir de seus sinais - o aparecimento das aves de arribação, o gado morrendo lentamente, os redemoinhos triturando as folhas secas na caatinga amarela – vão tirando as últimas esperanças do casal. Fabiano conjetura desgraças, em noites de insônia e arrepios na espinha durante o trabalho.

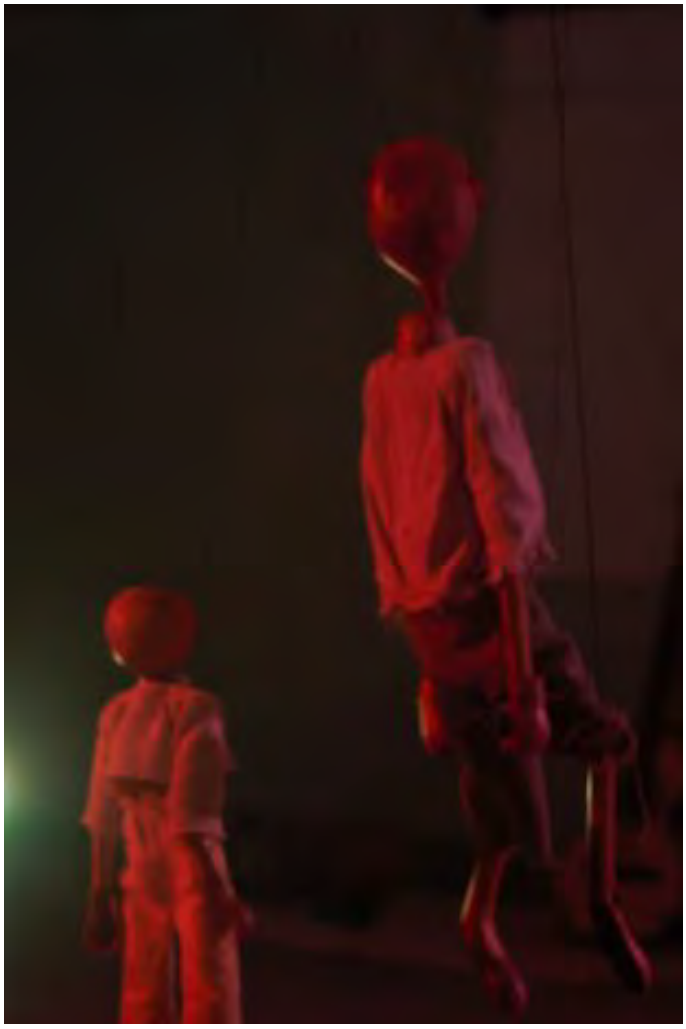
Quando a fazenda finalmente se despovoa, percebem que tudo está perdido. Numa madrugada, sem avisar o patrão, recolhem os poucos cacarecos que têm e somem na estrada, cientes que nunca conseguiriam liquidar aquela dívida exagerada.

A fuga é lúgubre e sombria, sob uma manhã sem vento e sem pássaros. Sinhá Vitória indaga ao marido sobre as suas vidas e seu destino. Discutem o futuro das crianças. Fabiano, que só sabe lidar com bichos, se apavora com a ideia de ir para uma cidade grande. Sinhá Vitória, aos poucos lhe anima. “O mundo é grande, Fabiano”.(RAMOS, 1938, p. 68)

Nesta cena da fuga, aos poucos, vão sendo retomados os mesmos procedimentos da cena da chegada dos retirantes. Se reconstitui a vara de bambu que serve de cangalha, onde os bonecos vão pendurados. A cena inicial é evocada, sinalizando a circularidade da trajetória das personagens. A estrutura musical do final remete também à cena inicial, desta vez com um instrumento diferente (a flauta no lugar da viola), mostrando também que a família perdeu uma parte do pouco que

tinha, deixando para trás alguns elementos (inclusive a viola), incidente provável de todas as fugas.

A estrutura do final, porém, evita vitimizar em excesso os flagelados ou acentuar a tragédia já exposta. O gesto evocado pela música e pela dança de bonecos final é de reação ao flagelo e de esperança de uma vida melhor na cidade grande.



* cena 9 ou posfácio do espetáculo : teatro Fórum O Soldado Amarelo

Esta cena foi sendo construída no decorrer das primeiras apresentações em escolas, ocorridas no segundo semestre de 2015. Após os aplausos da plateia, costumo puxar uma conversa, um pequeno debate para ouvir as questões que a peça teria suscitado.

Como pretexto inicial, falo do livro e do processo de adaptação teatral de uma obra literária, que implica obrigatoriamente em cortes. Tento estimular a leitura e o acesso ao livro de Graciliano. Falo dos capítulos que ficaram de fora.

Nestas apresentações, senti falta do teatro-fórum. De que as pessoas demonstrassem mais intensamente, fisicamente, sua recepção e suas posições.

Então, baseado num desses capítulos que ficaram de fora, bolei um fórum. Como uma espécie de posfácio do espetáculo, volta a cena do Soldado Amarelo. Uma cena curta, narrativa, que termina numa pergunta.

Fabiano, caminhando pela caatinga seca, encontra acidentalmente o Soldado Amarelo perdido no meio do mato. Vem-lhe à cabeça todo o tormento do primeiro encontro: a humilhação, a tortura, a prisão injusta, o abuso de poder. Desta vez as condições são inversas: Fabiano está em seu ambiente, com um facão na mão (se achava cortando espinheiros). O soldado está sozinho, perdido e amedrontado. Sem testemunhas por perto, Fabiano poderia consumar a vingança, matando-o ali mesmo com um golpe de facão nos miolos. A ideia ronda-lhe a consciência, indo e vindo, num átimo de tempo. Fabiano sofre por não ter iniciativa para a vingança, mas acaba ponderando ser um ato que o aviltaria mais ainda. Mesmo assim, se mortifica por sua submissão. Ao final da cena, acaba cedendo e ensina o caminho ao soldado.

A pergunta é: porque Fabiano não se vingou? Você faria o mesmo? Por trás desta pergunta estão várias outras: O assassinato é um caminho legítimo como ação política? Quais as consequências éticas e psicológicas de um assassinato? A garantia da impunidade justifica o crime? É possível fazer justiça? Como reparar a tortura e o abuso do soldado? Uma punição ao soldado que não fosse a morte não traria represálias ainda piores a Fabiano? É possível punir a tortura e a injustiça perpetradas pelo Estado? Como? A quem serve o estado?

Questões candentes em tempos de golpe de Estado judiciário, de impotência da Comissão Nacional da Verdade em punir torturadores, de abusos de toda sorte contra os mais desfavorecidos.

3.4 O ”teatro físico”: a consolidação de uma abordagem

O termo “teatro físico” é muito abrangente e inclui várias abordagens, ligadas a linguagens cênicas específicas e ao conceito mais alargado da corporeidade : o circo, o teatro-dança, a mímica e suas variações, a dança propriamente dita e suas vertentes, as acrobacias, incluindo até o trabalho com esportes e artes marciais. Como definidor de um campo ou disciplina, não especifica um caminho único, linguagem, estética ou abordagem. Ele é utilizado aqui para especificar um caminho de pesquisa, um olhar sobre o ator e sua potência, uma postura sobre as possibilidades das artes cênicas como relação social e fenômeno da cultura.

A valorização do corpo como veículo de expressão, foi um “fenômeno político-social e artístico que atravessou todo o século XX e que provocou uma renovação teatral sem precedentes, na aprendizagem, nas técnicas, nos estilos de interpretação e permitiu uma troca frutífera entre o domínio do dramático e do coreográfico.” (SANTOS, 2002, 99).

Através da experiência com um teatro físico, e descobertas formuladas a partir desta proposta, a maneira de conjugar os materiais cênicos e o próprio sentido da comunicação teatral tomaram uma relação mais direta e objetiva e ao mesmo tempo multifacetada. O teatro físico específico deste trabalho, a que me refiro no capítulo 1, é também herdeiro direto do pensamento do ator e diretor russo Vsevolod E. Meyerhold, através do entrecruzamento de várias vertentes que beberam de suas fontes e de fontes indiretas de sua influência.

3.5 A influência de Meyerhold, a biomecânica e os *“estudos”* desenvolvidos para o espetáculo

As buscas e a nossa experiência com o circuito popular se reconhecem na maneira como Meyerhold organiza uma concepção de teatro e sua ação no mundo. Alguns desafios, reconhecidos por ele mesmo, em sua pedagogia cênica, são também questões que se colocaram para nós:

- A formação do conjunto;
- A afirmação do ator como meio de interação entre cena e plateia, nas inúmeras possibilidades e chaves em que se materializa esta interação;
- A pré-cena – ou seja, o ator deve compor plasticamente, antes de realizar qualquer ação cênica;
- A perspectiva do papel e a consciência do objetivo da personagem na concepção cênica – de modo que a contribuição intelectual do ator se concretize na cena;
- A submissão da vida interior à forma exterior e o controle do temperamento do ator. (SANTOS, 2002, pg 19).

Em Meyerhold, o artificialismo do teatro e da arte é assumido em sua plenitude, como uma prerrogativa, um fim, uma definição de território. Meyerhold nos traz o JOGO como um dos elementos fundamentais do teatro, e não abre mão de todos os artifícios conquistados pela herança cultivada em séculos de tradição e prática dos artistas cênicos (histriões, jograis, bufões, bobos, palhaços, dançarinos, declamadores, trovadores, circenses), incluindo o jogo da máscara, a pantomima, o circo, a dança, os esportes, o teatro de bonecos, a farsa, o CABOTINISMO em seu princípio essencial.

É o jogo realizado com maestria que interessa. As emoções são mais um elemento em sua paleta expressiva, que está a serviço de uma arte integrada e multidisciplinar, invocando os vários sentidos e funções psíquicas do espectador, e as múltiplas habilidades e competências do ator: o intérprete, o poeta, o comediante, o mímico, o dançarino, o músico, o artista visual.

Uma arte rigorosa e ousada, que provoca o espectador e propõe um ator-criador que seja o mestre de cerimônias e domine não apenas os aspectos psicológicos e filosóficos de uma suposta personagem e da obra, mas também crie nas instâncias plásticas, musicais, coreográficas e literárias do espetáculo, numa espécie de síntese wagneriana de arte total.

O ator supera sua função de “encarnar” uma “alma” humana criada por um dramaturgo, para, ele mesmo como ator, encontrar-se com o espectador num jogo de

presença e sinestesia, com profundidade, clareza e concisão. Propõe um enigma que não deve ser assimilado imediatamente, mas resolvido pela ação do espectador.

O estudo das ideias teatrais do encenador russo e sua Biomecânica surge em nossa busca com a necessidade de um vocabulário corporal expressivo, que pudesse dar clareza às imagens cênicas e domínio do movimento e da expressão.

Também vem de encontro à necessidade de sofisticar a artificialização do espetáculo, aprofundar uma linguagem cênica original do ator, buscar "o gesto inventado que só convém ao teatro, o movimento convencional que só é pensável no teatro, o caráter artificial da dicção teatral". (SANTOS, 2009, pg 326)

O trabalho com o bastão, estudo e a prática dos estudos (*ètudes)* mais conhecidos– "*atirando a pedra", "o tapa na cara", "atirando com o arco", "a adaga"* – fornecem uma base de treinamento corporal estritamente teatral.

A busca de uma sistematização integrada entre ação e texto é outra das metas em que o pensamento de Meyerhold nos guia, pois "as palavras no teatro não são mais que desenhos feitos sobre o roteiro dos movimentos" .(ibidem, pg 326)

Meyerhold, em sua proposição de resgate do "teatro de feira", exorta o artista a lançar mão de todos os recursos possíveis, oriundos da tradição ou da vanguarda, para o deleite e o encantamento do público, dominar o jogral, a máscara, a pantomima, o gesto, movimento e a intriga, saber "fazer chorar e fazer rir alguns segundos depois(..) [possuindo] um registro de mil entonações diferentes". (ibidem, p. 326)

Para entender melhor o alcance da influência do encenador russo e suas diferentes inflexões, é necessário considerar a mudança de perspectiva do próprio alcance do teatro como linguagem artística proporcionada pela sua trajetória e pensamento artístico:

> Meyerhold concebia o teatro como um mundo autônomo, constituído por uma linguagem artisticamente elaborada e que permitia tornar visível a condição humana em todas as suas facetas (SANTOS, 2002, p. 113)

Compondo estudos coreográficos para Vidas Secas

Foram desenvolvidas sequências, cenas e ações a partir de composições coreográficas e gestuais inspiradas nos estudos ou "études" criados por Meyerhold, que foram parte das bases do seu pensamento cênico.

Nas primeiras duas décadas do século XX, Meyerhold desenvolveu um intenso trabalho pedagógico nos vários estúdios coordenados por ele para o treinamento de seus atores. Neste trabalho, eram desenvolvidos estudos, sobre os quais se desenvolveram, entre outras coisas, o arsenal de técnicas conhecido como Biomecânica.

> Os estudos eram criados baseados em uma ação dramática concreta retirada de motivos simples, cotidianos, de pequenas histórias de aventuras, ou, ainda, de alguma obra literária.(...)A transição de um estudo para uma pantomima exigia a articulação das ações corporais em um contexto mais complexo, ou seja, como recurso para a elaboração de um enredo. A pantomima A Caça demonstra o processo de fixação e transformação dos estudos: a prática da manipulação dos objetos imaginários originou o exercício Atirando com o Arco e derivou uma série de movimentos que, fixados, converteram-se no estudo denominado A Caça. O estudo pressupunha um tema a ser desenvolvido pela ação de um caçador, armado de arco e flecha, que espreitava um pássaro e tentava abatê-lo. Com o passar dos anos, o tema do estudo transformou-se numa situação dramática, realizada coletivamente(...) (SANTOS, 2002, p. 102)

Este pensamento cênico foi utilizado de maneira mais intensiva nas cenas 3, que narra e prisão de Fabiano na cidade, e na cena 5, que mostra a relação do Menino Mais Novo com o pai, suas aspirações e angústias.

Também foi utilizado na composição corporal de algumas personagens mais desenhadas, como o patrão, Sinhá Vitória e o Soldado Amarelo.

No aquecimento geral dos ensaios foram utilizados dois estudos já conhecidos do repertório criado originalmente por Meyerhold nos anos 1920: Atirando com o Arco

e Atirando a Pedra. Este aquecimento introduziu o trabalho no universo da biomecânica e preparava o corpo para a criação.

Procedimentos artísticos de "Vidas Secas"

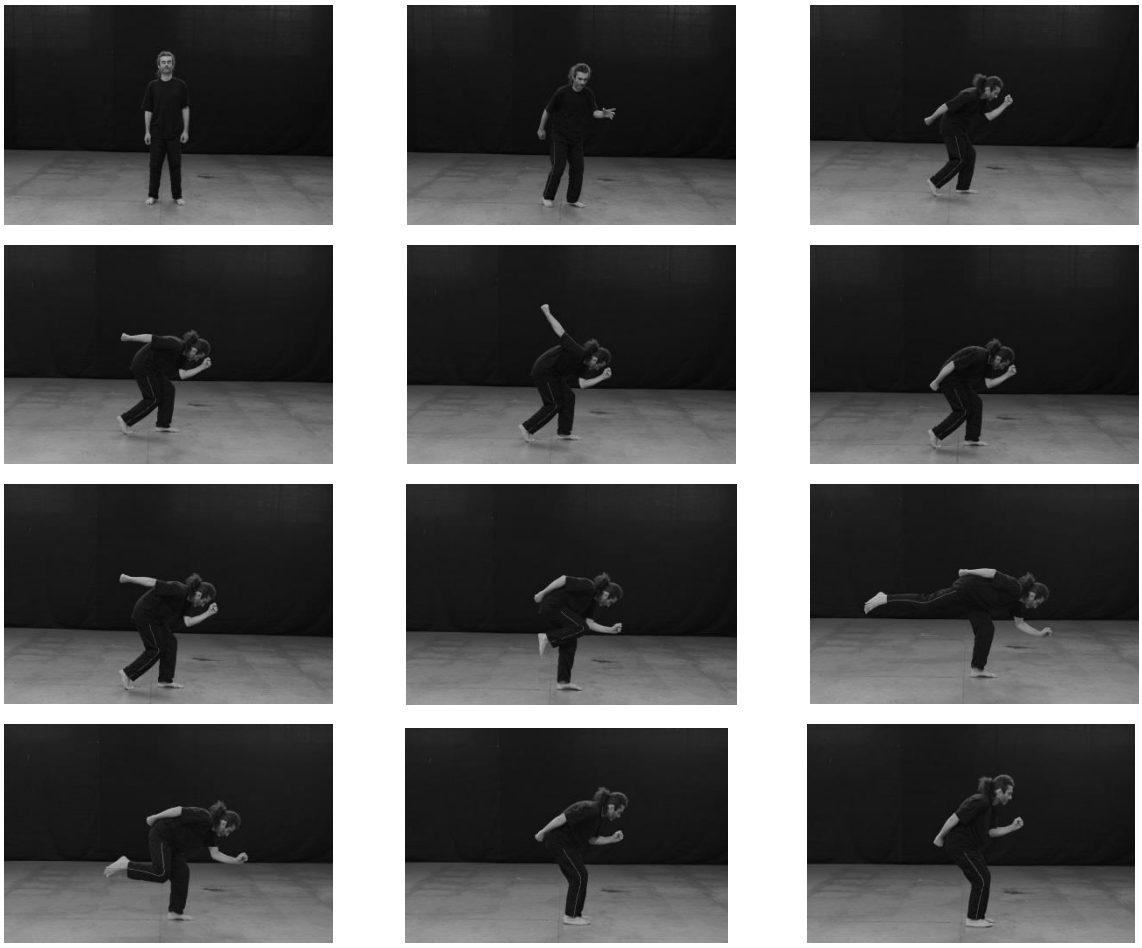
1. **Estudos Coreográficos**

   Sequência de imagens para dar noção do todo.

   (Há fotos em tamanho maior no arquivo pdf no dvd anexo)

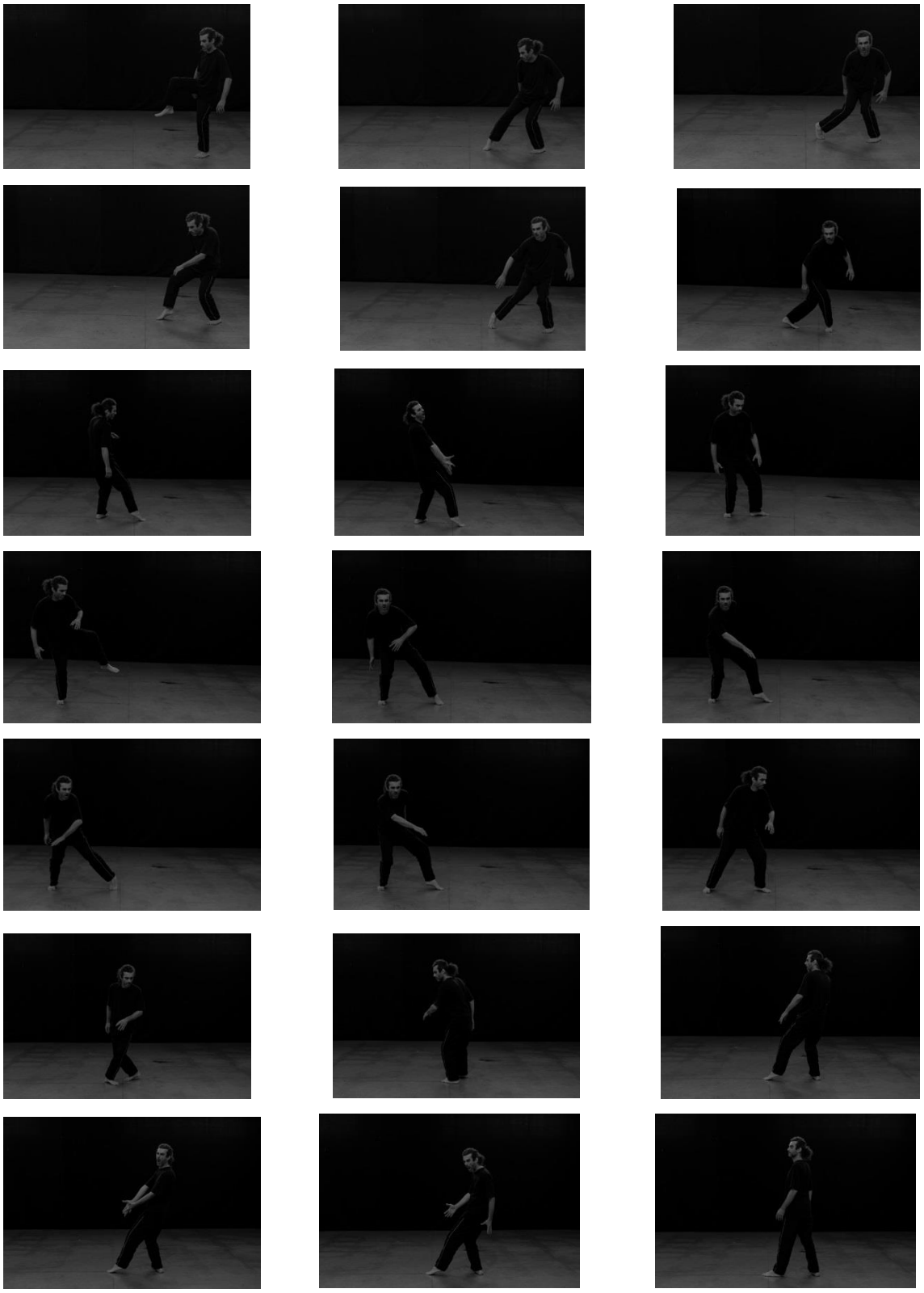
   Um pouco menos do que uma coreografia, estes estudos procuraram ser uma porta de acesso à obra e à abordagem a que nos propusemos.

O coice

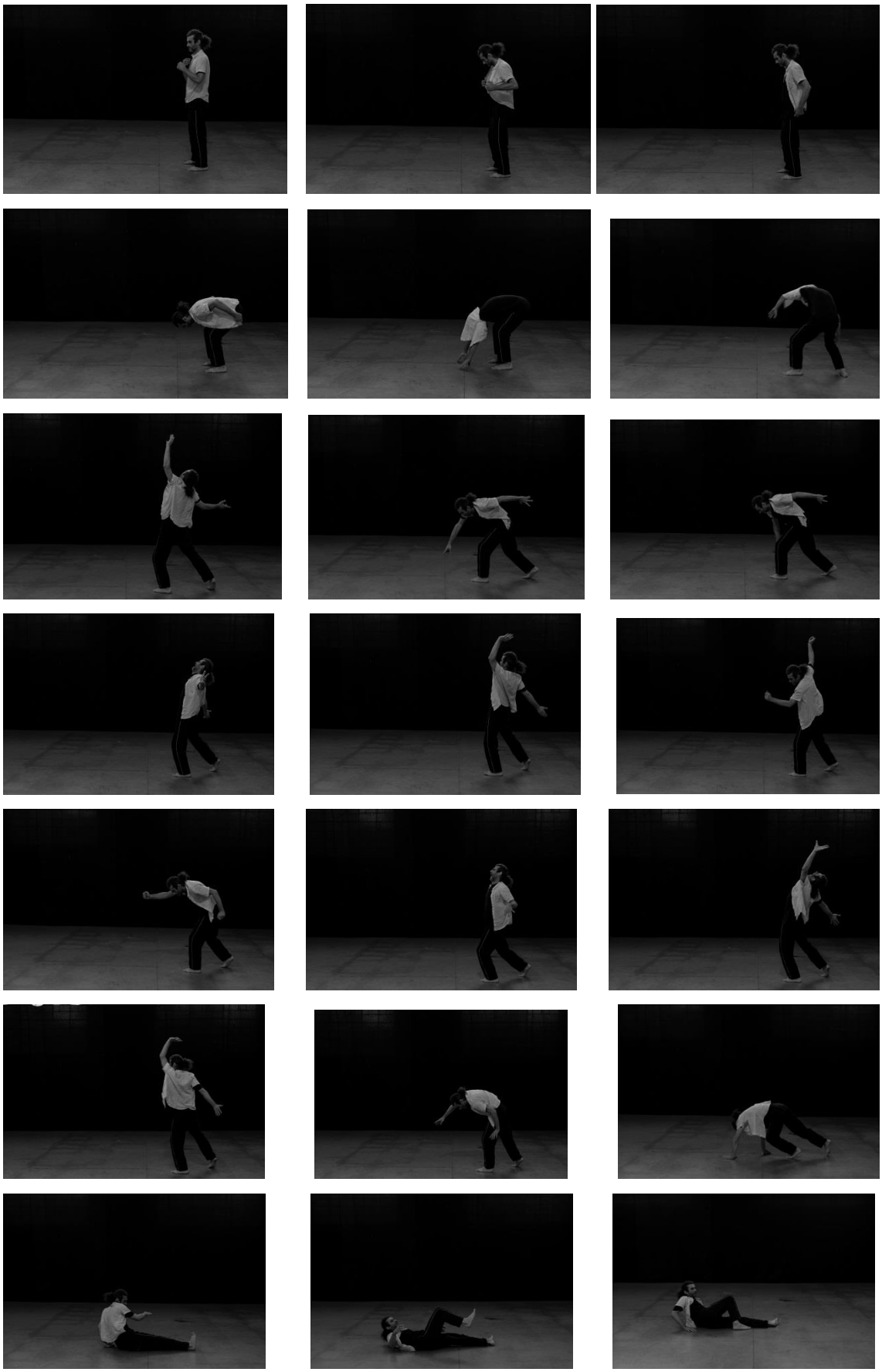


Tomando pinga na bodega de seu Inácio

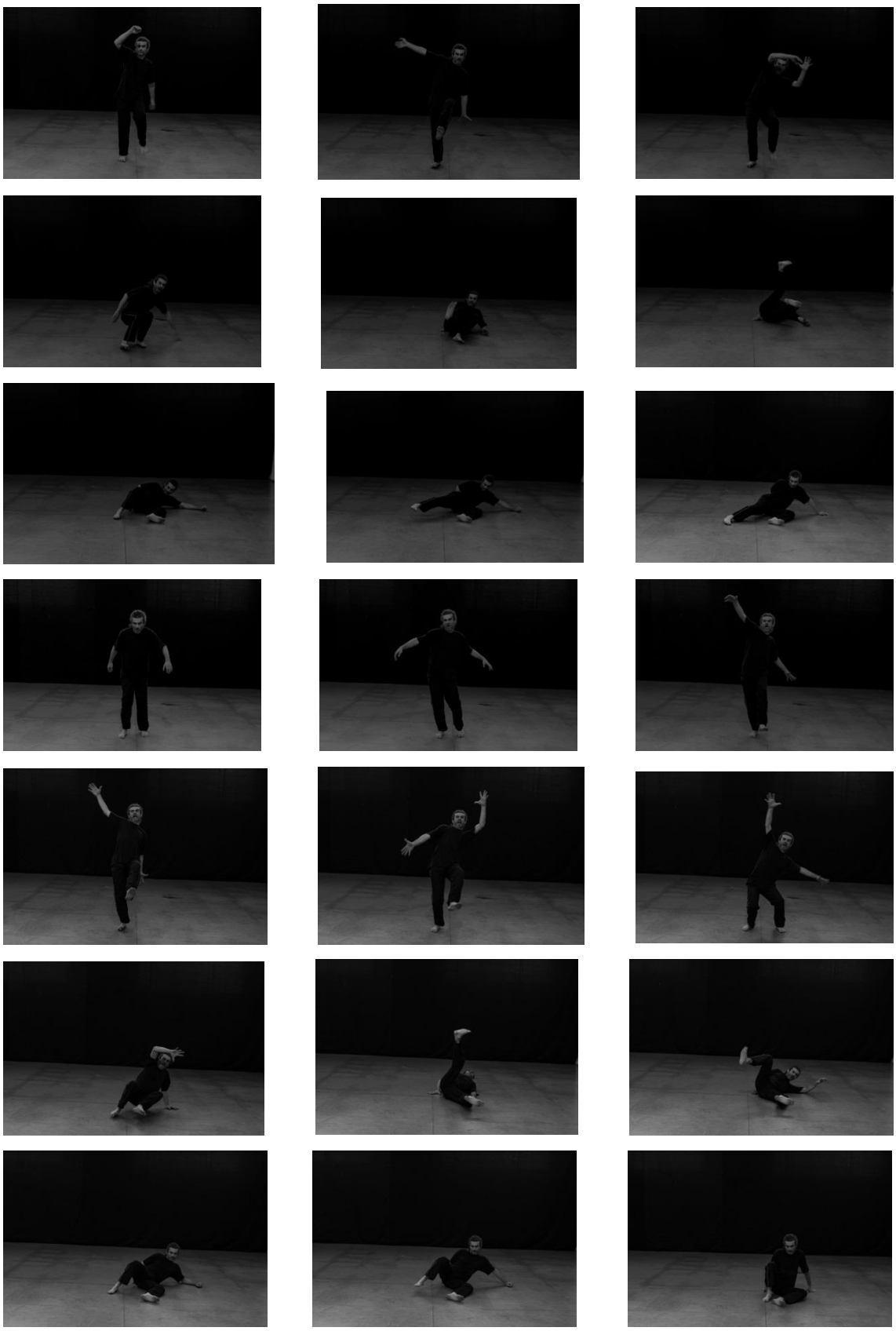
O soldado amarelo pisando o pé de Fabiano



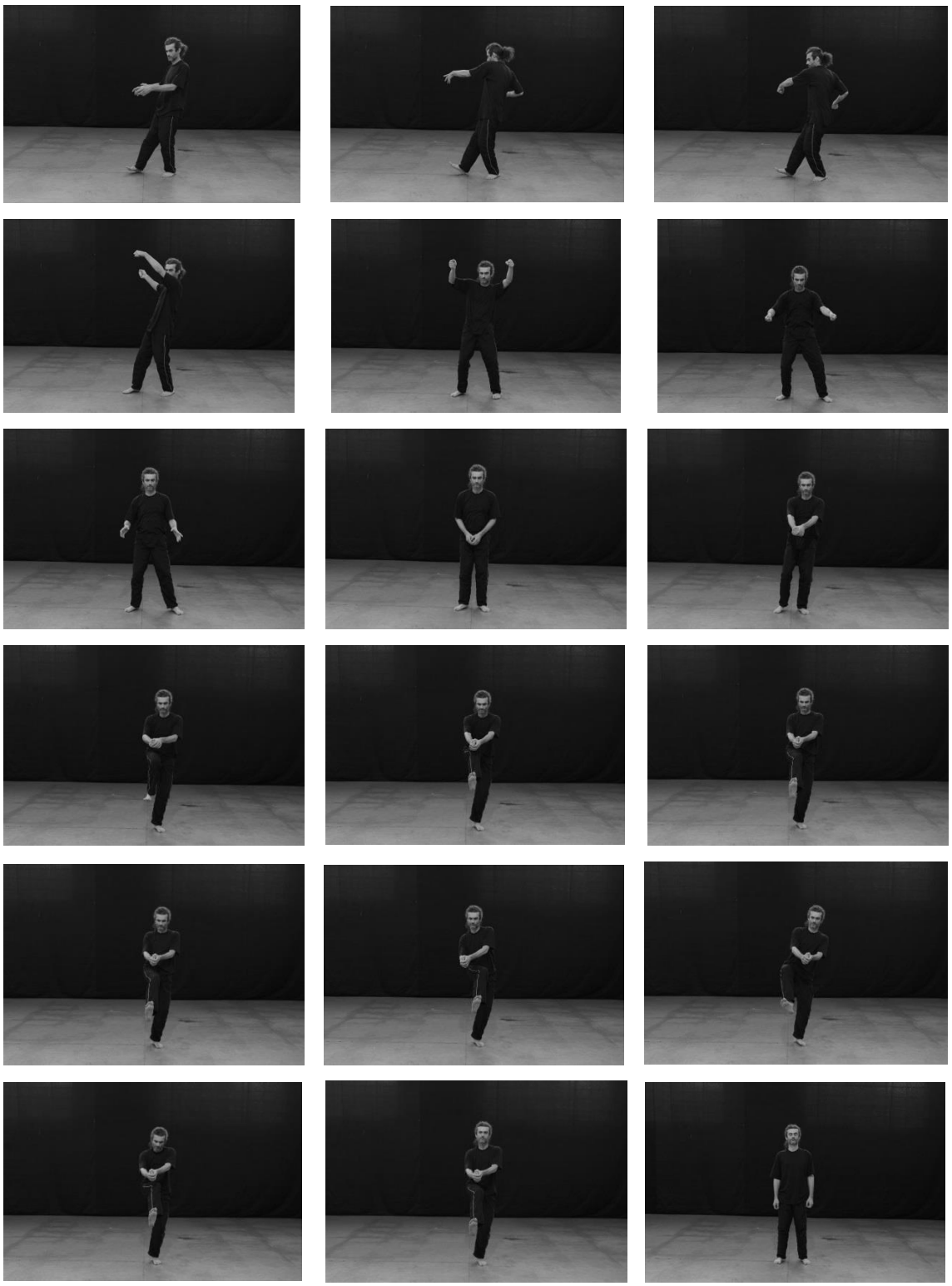
Tortura na delegacia



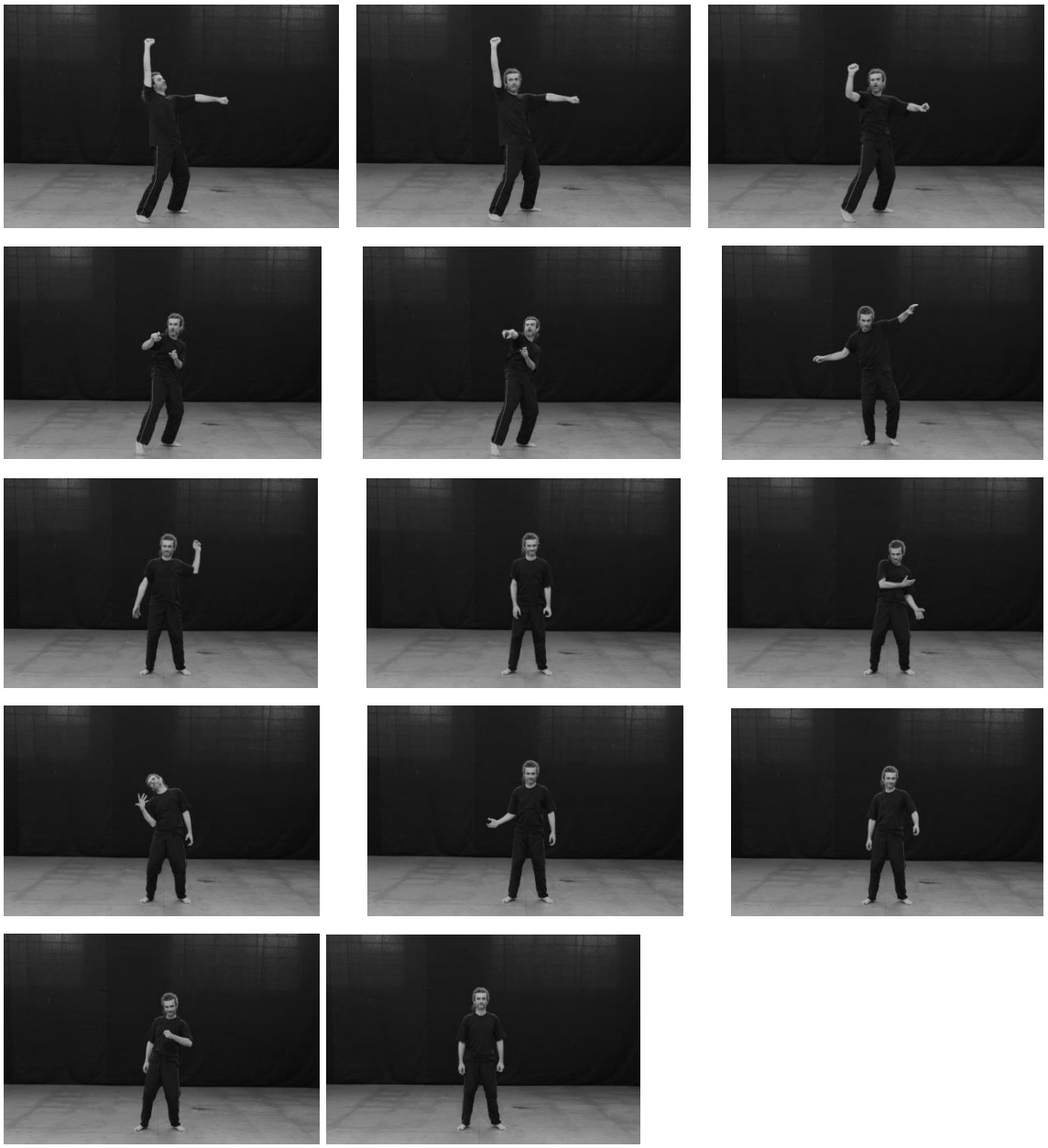
Desabamentos



Colocando os arreios na égua

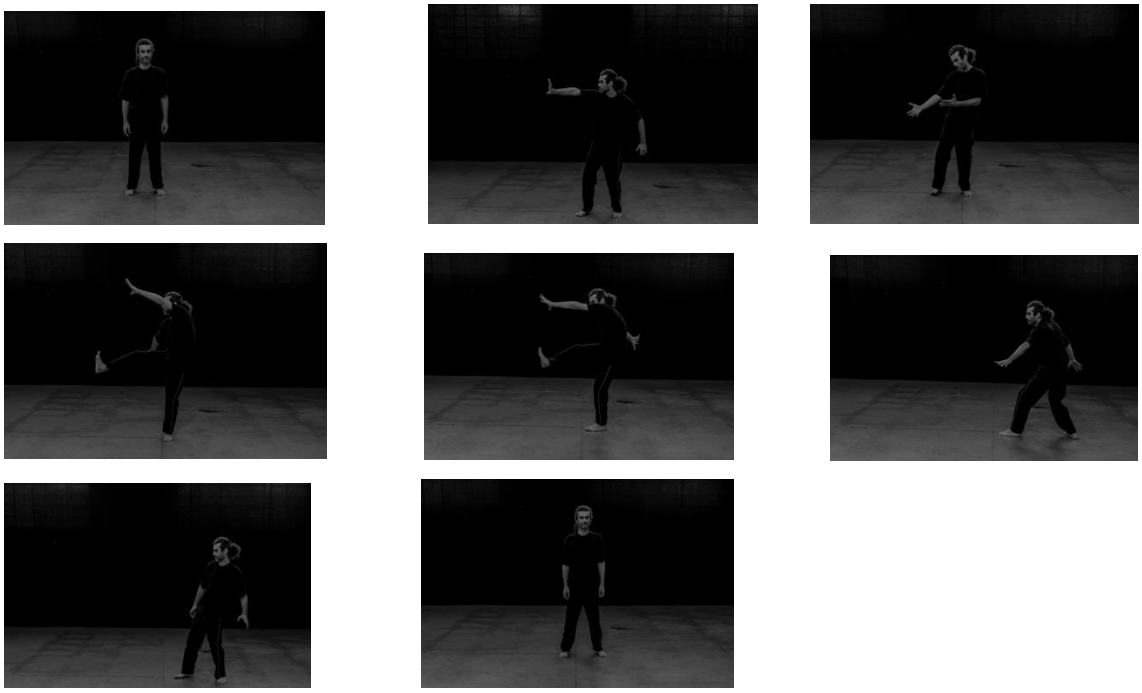


Égua sai pulando como se tivesse o diabo no corpo

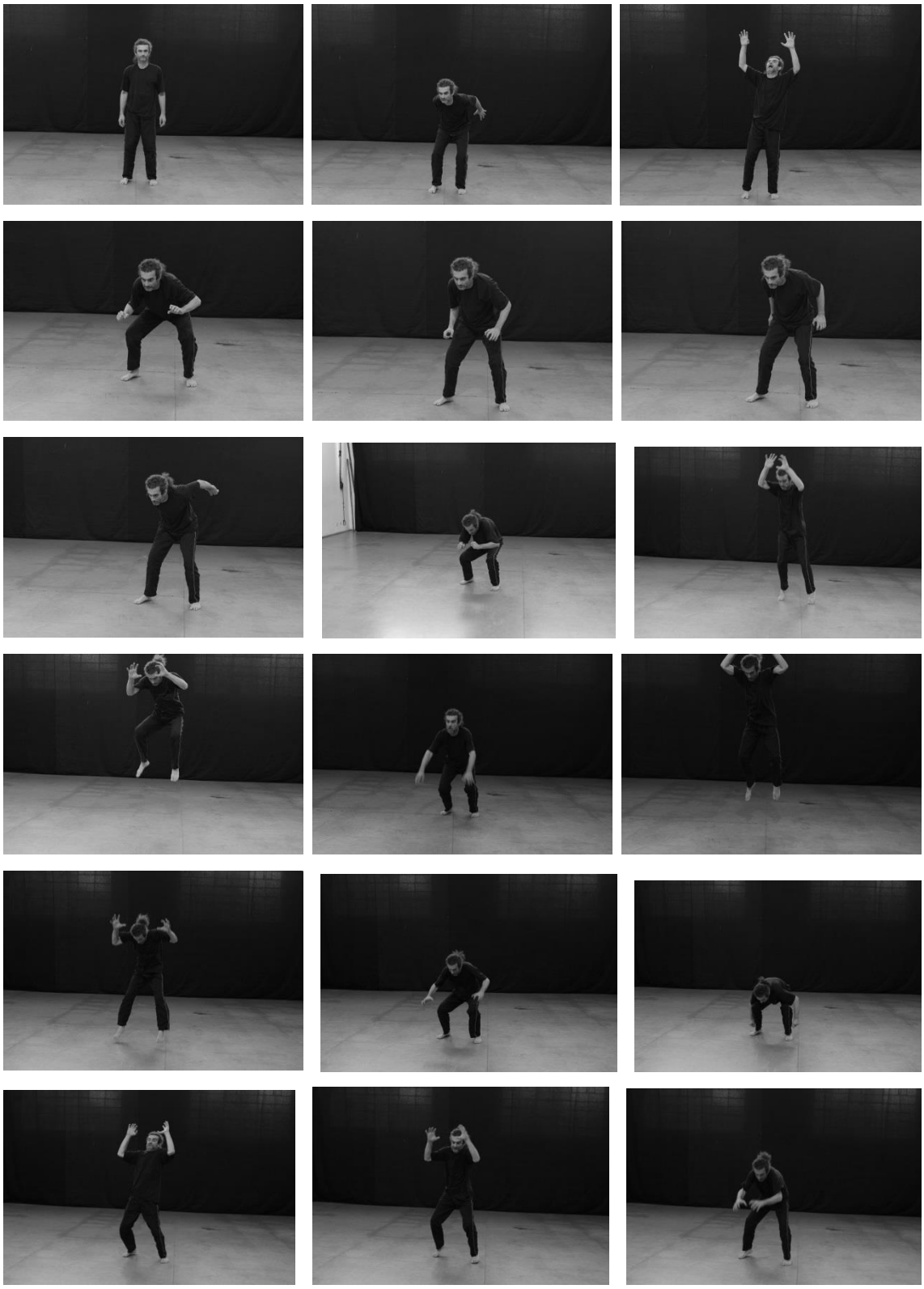


Bodejando

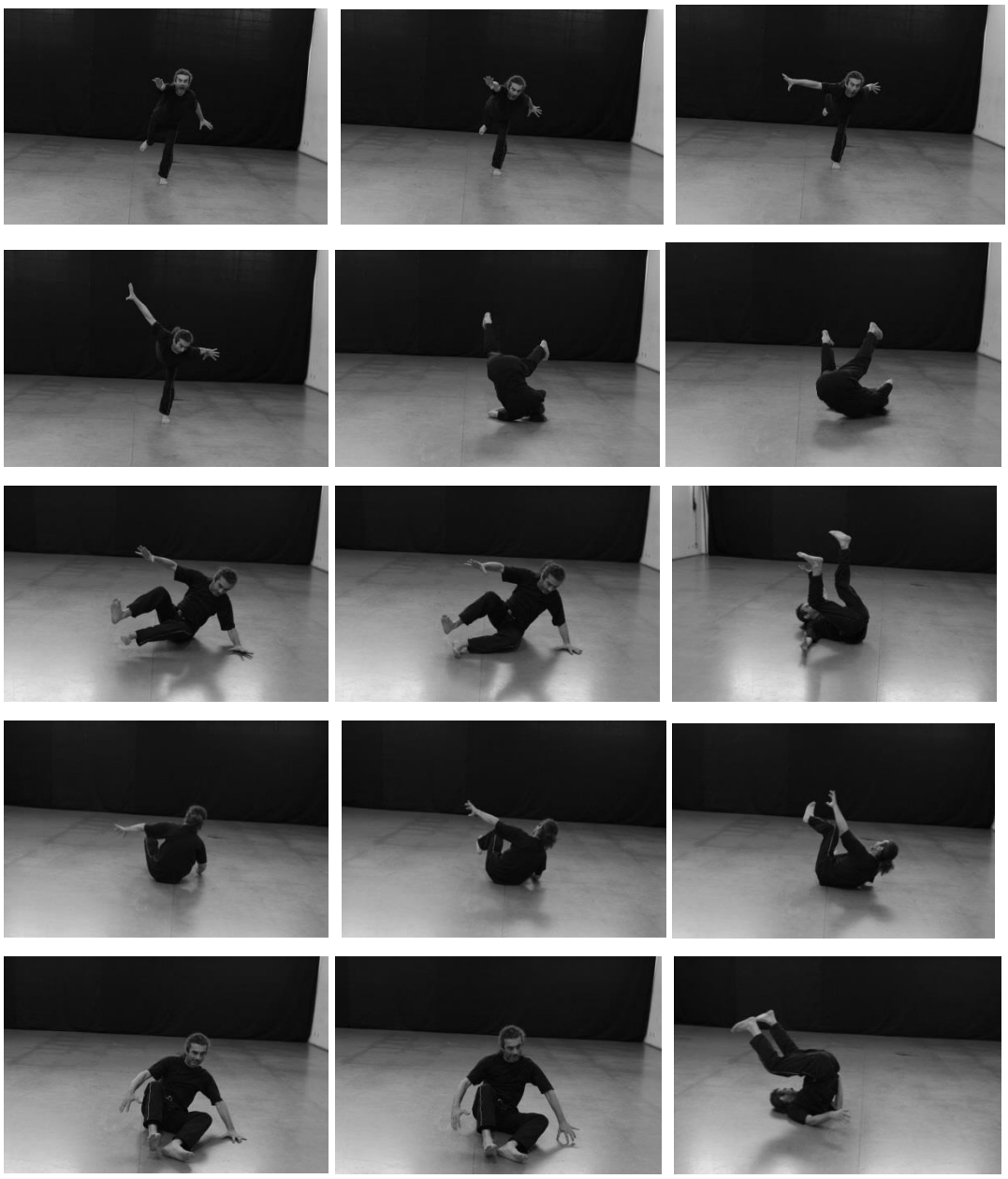
O Empurrão no meio da praça

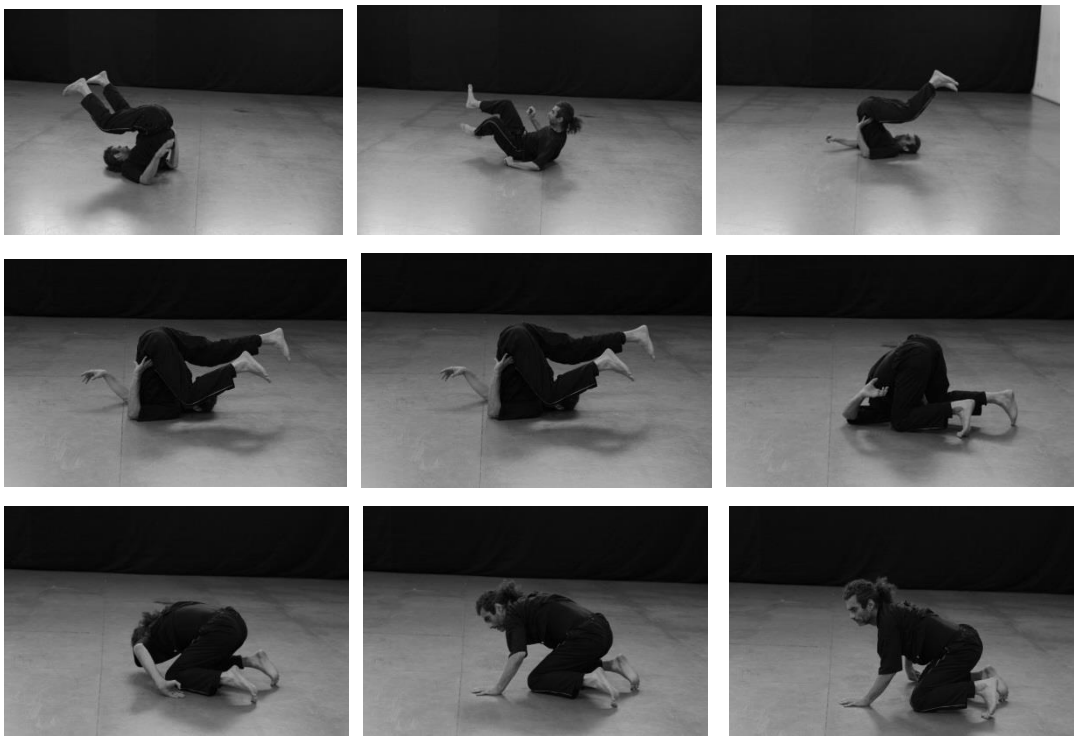


Cavalgando o bode



Caindo do bode





2. Bonecos

Baleia

O menino mais velho

O menino mais novo

3. Máscaras

Sinhá Vitória

O patrão

3.6 O teatro de bonecos, Kantor e o objeto cênico

A utilização do teatro de bonecos como recurso auxiliar em Vidas Secas é apenas parcialmente explicável. A iniciativa de sua utilização é parcialmente intuitiva. Ao contrário dos outros elementos da montagem – o teatro físico, a biomecânica, o teatro-fórum, o treinamento vocal, a adaptação textual, o teatro épico, a narração, a música -, que são resultado de um acúmulo de experiências e evolução artística, o teatro de bonecos é um elemento completamente novo nessa trajetória particular pelo circuito popular.

Em parte, sua necessidade surgiu da profunda solidão da situação de compor um espetáculo solo sem a ajuda de ninguém, materializando outros "companheiros" de cena. Porém isto é só uma parte pequena da explicação. Sempre tive um fascínio inexplicável pelo universo dos bonecos, especialmente das marionetes de fio.

Ao me aprofundar na vereda do teatro físico, encontrei nos bonecos de fio uma espécie de prolongamento do corpo físico real, e a possibilidade deste corpo de carne e osso "sumir" em cena e ao mesmo tempo estar lá, em frente ao espectador, numa demonstração brechtiana dos mecanismos que movem a ilusão do espetáculo.

Além, é claro, de um vasto universo técnico e estético que poderia ser explorado e compartilhado com o espectador.

Recentemente, ao entrar em contato com o universo de Tadeusz Kantor, num curso ministrado pela profa. Maria Thays, encontrei alguns pontos de identificação, fragmentos de sentido que me instigaram e me revelaram, em uma relação de provocação subconsciente da possível origem deste fascínio que os bonecos exerciam em mim desde sempre.

Ao assumir o espaço e os objetos como elementos provocadores do ator, do espectador e do jogo cênico, Tadeusz Kantor buscou um teatro onde o tempo presente e o tempo da memória multiplicam suas dimensões, como num caleidoscópio que descortina a miríade de possibilidades da condição humana.

Com o abstracionismo, propõe um exercício mental de superação da natureza na arte, numa afirmação de sua função libertária de expansão da percepção e do horizonte do pensamento humano.

O objeto artístico é autônomo, tem vida própria e remonta às camadas mais profundas da humanidade, dando um gosto de desconhecido, de incompletude, retratando com humor a crueldade da vida, ao mesmo tempo que convida o espectador à aventura quase metafísica do incompreensível, de um devir onde a memória não é passado, mas algo que fere o NERVO da imaginação, segundo sua própria concepção.

Ao mesmo tempo, Kantor foi coerente com sua situação de artista à margem do sistema oficial de financiamento artístico numa época de extrema desilusão com uma perspectiva positiva da condição humana: a Segunda Guerra Mundial e seu momento imediatamente posterior, na Polônia.

Era preciso sacudir o espectador, alertá-lo para o vazio de perspectivas da civilização ocidental, para o horror da condição humana, para o caos e o nada que se vislumbrava por trás da máscara civilizatória. Que verdade cênica – cênica ou não - se pode extrair da desumanidade?

O abstracionismo que tanto seduziu Kantor foi um dos caminhos desta busca por uma vereda que descondicionasse nossa cosmovisão e alternativas de ação no mundo. O objeto de arte tornava-se autônomo, como um destroço de guerra que perde o seu sentido e funções utilitárias para abrir brechas em nossa consciência e nos lembrar do que ainda não somos e ainda não fizemos.

Neste sentido, os bonecos em Vidas Secas foram um aprofundamento da relação com os objetos cênicos, adereços e figurinos iniciada nos trabalhos anteriores, onde a polissemia dos objetos e sua constante transformação em cena serviram como um elemento de provocação do ator, num embate de domínio técnico e construção de sentido que ampliavam o jogo cênico e sua provocação da imaginação e do inconsciente da plateia e do ator.

> Manequins e figuras de cera sempre existiram, mas mantidos à distância, à margem da cultura admitida, nas barracas dos mercados, nas tendas suspeitas dos mágicos, longe dos esplêndidos templos da arte, olhados como curiosidades desprezíveis, boas apenas para satisfazer o gosto do populacho. Mas por essa razão, são eles que conseguem bem mais que as acadêmicas peças de museu, no tempo de um breve olhar, levantar um canto do véu.

> Os manequins têm também um gosto de pecado, de transgressão delituosa. A existência dessas criaturas feitas à imagem do homem, de uma maneira quase sacrílega e quase clandestina, fruto de procedimentos heréticos, traz a marca desse lado obscuro, noturno e sedicioso da caminhada humana, o sinal do crime e dos estigmas da morte, ao mesmo tempo que da fonte de conhecimento. A impressão confusa, inexplicável, de que é por intermédio de uma criatura com aspectos falaciosos de vida, mas privada de consciência e de destino, que a morte e o nada enviam sua inquietante mensagem é isto que causa em nós esse sentimento de transgressão, ao mesmo tempo rejeição e atração. Exclusão e fascinação.(KANTOR, 2008, p. 200)

3.7 A música

Na montagem, foram utilizados elementos musicais, na medida das minhas habilidades e educação musical. Dentro do vasto universo cultural e musical da região nordestina, foram feitos recortes que introduziam partes significativas de sua sintaxe rítmica e melódica, e seu universo de referências simbólicas.

Durante os ensaios, a canção utilizada para o aquecimento vocal foi “Lamento Sertanejo”, de Gilberto Gil e Dominguinhos. Entoá-la à capela no final do aquecimento vocal, tem o intuito de invocar o ambiente, a atmosfera e a visão de mundo das personagens, inundando meus sentidos do modo mixolídio típico das melodias do nordeste. É utilizada ainda no aquecimento, antes da entrada da plateia.

Na recepção à plateia, foi utilizada a viola caipira, aquecendo os ouvidos do público com ponteios e melodias. No prólogo, foi utilizado um trecho de um repente de Antonio Nóbrega – “Como é Grande e Suprema a Natureza” –, estabelecendo o jogo picaresco do contador de histórias do repente. Para a caminhada dos retirantes, foi escolhida “Alvoroço no Sertão”, de Raymundo Evangelista e Aldair Soares, que tem uma versão famosa na voz de Clara Nunes. Esta música tem a função de canalizar a atenção geral, pois tem um apelo melódico forte e propõe uma interpretação apaixonada e dolorosa, evocando os narradores de feira. Deriva daí para um ponteio na viola que acompanha a narrativa da primeira cena, pontuando a narração com efeitos sonoros nos modos Lídio e Mixolídio.

A próxima utilização da música é na cena 3, quando Fabiano, na cadeia, bêbado, evoca a vida do cangaço como possível fuga da miséria de sua vida, através do famoso refrão de “Perseguição”, de Sérgio Ricardo, utilizada no filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”:

Te entrega Corisco
eu não me entrego não
eu não sou passarinho
pra viver lá na prisão
eu me entrego só na morte
de “parabelo” na mão

Após a morte de baleia, na cena 6, é executado na flauta, em andamento bem lento, o frevo “Galo de Ouro”, como um réquiem à moda nordestina para o bichinho. O andamento ralentado revela a estrutura, a meu ver, trágica, escondida por trás da melodia ritmada do frevo de rua, recorrente em várias composições do gênero.

Por fim, a peça termina com “Mourão”, de Guerra-Peixe, numa clara referência ao Movimento Armorial, assim como a composição de Antonio Nóbrega no início. Música energética e forte, Mourão concentra a força da cultura nordestina em sua melodia rítmica e quase medieval, trazendo à frente a têmpera e a fibra do povo nordestino frente à adversidade.

A música é, pois, utilizada como moldura e como voz na polifonia cênica criada pela peça, sendo evocativa da atmosfera dramática, coadjuvante na voz narrativa e uma linha paralela ao movimento de cena, dialogando com este, rítmica e melodicamente. Há também momentos em que assume a primeira voz da polifonia cênica e outros em se desenvolve em solo, como na morte de Baleia.

3.8 Um pequeno aparte sobre Iluminação Cênica

Nas últimas apresentações de “Vidas Secas”, introduzimos um elemento artístico no circuito popular que era desejado há muito tempo: levar para o espaço da escola um aparato de iluminação cênica que possibilitasse voos expressivos da luz

como no espaço do teatro, e que não fosse apenas um arremedo da iluminação teatral.

Isto foi possível com a tecnologia digital, onde as lâmpadas consomem pouca energia com baixa amperagem, obtendo bons resultados com pouca potência. Na década de 1990, com “Em Alto Mar”, com a Cia. Fábrica São Paulo, chegamos a levar um pequeno parque de luz para algumas apresentações em escolas, mas exigia uma ligação direta na caixa de força da escola, um maior tempo de montagem para um resultado que era apenas uma luz geral mais potente.

Em “Vidas Secas” e “Nas Voltas da Bola e da Boleta”, com poucos refletores e uma mesa digital básica, conseguimos uma variada gama de efeitos expressivos e cores. E trata-se apenas do começo de uma experimentação que pode ir muito longe, com a utilização de lâmpadas LED, que obtém centenas de combinações de cores diferentes e pequenos refletores “movie light”, que permitem diferentes afinações de foco com o refletor posicionado no mesmo lugar.

3.9 O Teatro-Fórum

Augusto Boal quer o espectador fora de sua condição passiva. Propõe que este entre em cena e dê sua opinião, colocando em prática suas proposições, sem medo, dividindo o prazer da cena, que também pode ser um lugar acolhedor. Um ensaio entre amigos de ações que podem fortalecer as lutas do dia-a-dia. Ou uma luta pontual, específica, relacionada com uma comunidade. Ou com uma época específica em um lugar específico.

O teatro-fórum é uma ferramenta mais avançada e profunda do que parece à primeira vista. Consegue uma incisão funda nos problemas porque os confronta com ações concretas e a real possibilidade de executá-las.

No momento em que a ideia torna-se ação, em que o pensamento torna-se palavra, em que a proposição torna-se debate, o espectador (ou expect-ator, no dizer de Boal) experimenta uma incrível sensação de estar vivo, atuando, interferindo na realidade à sua volta, percebe sua voz sendo ouvida porque uma ideia sua foi levada em consideração e está sendo debatida, sente que o mundo coletivo dos homens e mulheres caminha.

Não se trata de uma sensação ilusória. O teatro é (ou pode ser) realmente uma arena política onde pode-se constatar nossa natureza social. A real sensação de coletividade, não como a turba irracional que caminha sob um comando ou palavra de ordem, como o pelotão que marcha sem raciocinar o porquê, mas como a multiplicidade de individualidades que se confronta, se questiona e se reconhece em sua multiplicidade, que também pode trabalhar coletivamente, que também pode criar e projetar soluções a partir de várias cabeças que pensam, de pontos de vista distintos, de maneiras diferentes, os mesmos problemas e dúvidas.

A constatação real de que a cooperação e a comunhão é possível, mantendo as diferenças e a multiplicidade. Aliás, é possível justamente pelas diferenças, que possibilitam com que várias cabeças cheguem a alternativas melhores, mais eficientes e mais complexas e completas para questões também complexas. Questões que atingem a todos.

E há a sensação incrível de estar em cena. O prazer, a adrenalina e a sensação de plenitude que todo ator já experimentou e que o espectador nem imaginava existir, ou de que maneira acontecia, até o momento em que decide entrar em cena.

Estar participando de corpo inteiro neste rito cerimonial da cena, se abrindo, se expondo a outros olhos e ouvidos, vencendo seu medo de se expor ou de um suposto ridículo, provoca uma real condição de empoderamento. Não apenas um empoderamento social, mas um empoderamento psicológico, um confronto com a autoimagem, um reforço na confiança em si mesmo, uma massagem na autoestima.

Possibilitar o momento em que um espectador levanta da sua cadeira e entra em cena não é uma coisa simples. Falamos anteriormente do conceito de aquecimento de plateia, que, em última instância, é o constante diálogo da própria obra com o público, e o escancaramento do jogo a ser jogado.

Mas só isto não basta. É necessário uma dramaturgia. Nem todas as peças dão possiblidade de fórum, até porque, esta não é a intenção da grande maioria das peças escritas até hoje. Há que se desenvolver uma situação possível de ser mudada. A mudança deve ser necessária e desejada.

A dramaturgia do teatro-fórum é bastante específica. As perguntas devem ser claras. A situação deve ser um problema real para a plateia, importante de ser debatido, uma questão urgente, de solução necessária. Há sempre a exposição do jogo

de forças. Há sempre a falha trágica, cometida pelo protagonista. A trama para aí. Os expect-atores, junto com os atores e o curinga, é quem devem decidir o destino da história, através da experimentação, na ação, das várias alternativas pensadas pelas diferentes pessoas presentes. Um estudo experimental de ações de libertação, um ensaio entre amigos para fortalecer o cidadão numa situação adversa real.

Não é qualquer dramaturgia que consegue isso. E exigi-lo de toda e qualquer dramaturgia também seria limitar os horizontes da arte. Há espetáculos que não exigem o debate. Há obras que não querem o autoquestionamento. Há obras propositivas, afirmativas, há outras inconclusivas, abstratas e cada obra tem a sua potência.

A potência do fórum é o diálogo. Executado na ação e na reflexão sobre esta ação. Fazer fórum exige uma ciência. Uma sabedoria de lidar com as questões e o desenvolvimento de uma sensibilidade para lidar com o outro, com o diferente, com a oposição à nossa opinião. É o milagre do diálogo, tão difícil, tão duro, especialmente em tempos de intolerância.

Confesso que houve uma transformação em mim como ator e teatreiro, depois que experimentei atuar com teatro-fórum. O momento posterior ao aplauso, aquele em que acaba a história que nos propusemos a contar, em que chega ao fim a obra artística que expomos, dá início a um novo momento, tão potente quanto o anterior, mas muito diferente. Um momento de uma outra comunhão com as pessoas que estão na plateia. O momento em que realmente as ouvimos e percebemos seu entendimento, em que abrimos mão de nosso protagonismo artístico em favor do delas. Um momento de criação coletiva.

Hoje, quando faço uma peça sem fórum, mesmo que o fórum não caiba naquela proposta artística, sinto que falta algo.

4. APRESENTAÇÕES DE "VIDAS SECAS"

Data	Local	Público
10/8/2015	EMEB SALVADOR GORI- São Bernardo do Campo	Alunos e professores de Educação de Jovens e Adultos (EJA)
17/8/2015	EMEB CEU CELSO DANIEL- São Bernardo do Campo	Alunos e professores de Educação de Jovens e Adultos (EJA)
24/8/2015	EMEB BOSKO PRERADOVIC - São Bernardo do Campo	Alunos e professores de Educação de Jovens e Adultos (EJA)
14/9/2015	EMEB ANTONIO DOS SANTOS FARIA - São Bernardo do Campo	Alunos e professores de Educação de Jovens e Adultos (EJA)
21/9/2015	EMEB SUZETE APARECIDA - São Bernardo do Campo	Alunos e professores de Educação de Jovens e Adultos (EJA)
28/9/2015 (2 apresentações)	FAP – Faculdade do Povo – São Paulo	Alunos do curso de Comunicação (Rádio e TV)
02/10/2015 (2 apresentações)	FAP – Faculdade do Povo – São Paulo	Alunos do curso de Comunicação (Publicidade e Propaganda)
5/10/2015	EMEB OCTAVIO EDGARD DE OLIVEIRA - São Bernardo do Campo	Alunos e professores de Educação de Jovens e Adultos (EJA)
19/10/2015	EMEB ISIDORO BATISTIN - São Bernardo do Campo	Alunos e professores de Educação de Jovens e Adultos (EJA)
26/10/2015	EMEB ERMINIA PAGGI - São Bernardo do Campo	Alunos e professores de Educação de Jovens e Adultos (EJA)
16/11/2015	EMPG "VINÍCIUS DE	Alunos do 9º ano do Ensino

	MORAES" – São Paulo. Bairro: Jardim Sapopemba	Fundamental
17/11/2015	EMPG "VINÍCIUS DE MORAES" – São Paulo. Bairro: Jardim Sapopemba	Alunos do 7º e 8º anos do Ensino Fundamental
19/11/2015	EMPG "VINÍCIUS DE MORAES" – São Paulo. Bairro: Jardim Sapopemba	Alunos do 6º ano do Ensino Fundamental
26/11/2015	Escola Estadual "FIDELINO FIGUEIREDO" – São Paulo. Bairro: Santa Cecília	Estudantes secundaristas ocupantes durante o Movimento de Ocupação das Escolas Públicas contra a reorganização imposta pelo governo do Estado de São Paulo
03 /12 /2015	Escola Estadual "ORVILLE DERBY" – São Paulo. Bairro: Vila Formosa	Estudantes secundaristas ocupantes durante o Movimento de Ocupação das Escolas Públicas contra a reorganização imposta pelo governo do Estado de São Paulo
18 /08 /2016 (2 apresentações)	Escola Estadual "JOÃO KOPKE"- São Paulo. Bairro: Luz	Alunos e Professores do 2º e 3º anos do Ensino Médio

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER,Max. *Indústria cultural e Sociedade,* São Paulo ,2002

VIRMAUX, Allain. *Artaud e o Teatro*, São Paulo, ed. Perspectiva, 1978

BARBOSA, Ana Mae. *A Imagem no ensino da arte,* São Paulo, Ed. Perspectiva, 2 ed., 1994

BOAL, Augusto . O arco-íris do desejo: o método Boal de teatro e terapia, Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2002

_____. *O pensamento sensível e o pensamento simbólico na criação artística*, CTO-Rio, 2008

_____. *Jogos para atores e não atores*, Ed. Civilização Brasileira, 1999

_____. O *Teatro Do Oprimido E Outras Poéticas Políticas,* Ed. Record, Rio de Janeiro, 2005

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro, Editora 34. 1992.

COTRIM, Ana. *Contribuições de Karl Marx ao problema da mimese artística*. São Paulo, 2015

DAMÁSIO, António. *O Erro de Descartes*, São Paulo, 1996

DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo,* Ed. Hucitec, São Paulo, 2006

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*, Ed. Paz e Terra, São Paulo, 17ª ed,.1987

HEGEL, G. W. F. Cursos de Estética. Volumes I a IV. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. Consultoria de Victor Knoll. São Paulo: EDUSP, 2000/2001/2002/2004.

KANTOR, Tadeusz. *O TEATRO DA MORTE*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 2008

KEHL, Maria Rita. Muito Além do Espetáculo. *In:* NOVAES, Adauto (org.). Muito Além do Espetáculo. São Paulo, Senac, pp. 234 - 253, 2004.

LUKÁCS, Georg . *Introdução a uma Estética Marxista*, Ed. Civilização Brasileira, 1968

MARCOS, Plínio . *O Ator,* Ed. Do Autor, São Paulo, 1986

_____ . *Melhor Teatro (A Navalha na Carne, Dois Perdidos numa noite suja, Barrela e O Abajur Lilás*), Ed. Global, São Paulo, 2003

_____. *Homens de Papel*, Ed. Do Autor, São Paulo, 1984

_____. *Inútil Canto E Inútil Pranto Pelos Anjos Caídos*, 1977, Editora Lampião, São Paulo

_____. *Quando as Máquinas Param*, Editora Obelisco, São Paulo, 1971

MIRANDA, Duda.(tradutor) *Macbeth*, Cia. Fábrica São Paulo, 2001

NICOLELIS, Miguel. *Muito Além do Nosso Eu*, Ed. Companhia das Letras, São Paulo, 2011.

OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação, Ed. Imago. 1977

Ranciére, Jacques. *O Mestre Ignorante,Ed. Autêntica, Belo Horizonte, 2002*

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*, Rio de Janeiro, 1938

RODRIGUES, Nelson. Teatro Completo de Nelson Rodrigues vol. 3, Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1985

ROMANO, Lúcia. *O Teatro do corpo manifesto: Teatro Fisico*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1ª ed., 2005

SANTOS, Maria Thays Lima. *Na cena do Dr. Dapertutto – Poética e Pedagogia em V.E. Meierhold*, Ed. Perspectiva, 2009

_____ *O Encenador como Pedagogo*, Tese de Doutorado, ECA-USP, 2002

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 2005

TASSIGNY, Mônica Mota. *Ética e ontologia em Lukács e o complexo social da educação* - In Celso Frederico: Cotidiano e Arte em Lukács

INTERNET

http://revistalavoragine.com.ar/wp-content/uploads/2015/07/Artaud-Artaud-el-momo.pdf

CRÉDITOS DAS FOTOGRAFIAS:

Pg. 11: Zé Atilio

Pgs. 12 , 13, 20, 23, 26, 28, 31, 42, 43, 44 : Cia. Fábrica São Paulo

Pgs. 35, 36, 37, 53, 54, 55: Eliane Coster

PG. 62: Roberto Lopes

Pgs. 39, 41, 86, 87 : Sérgio Audi

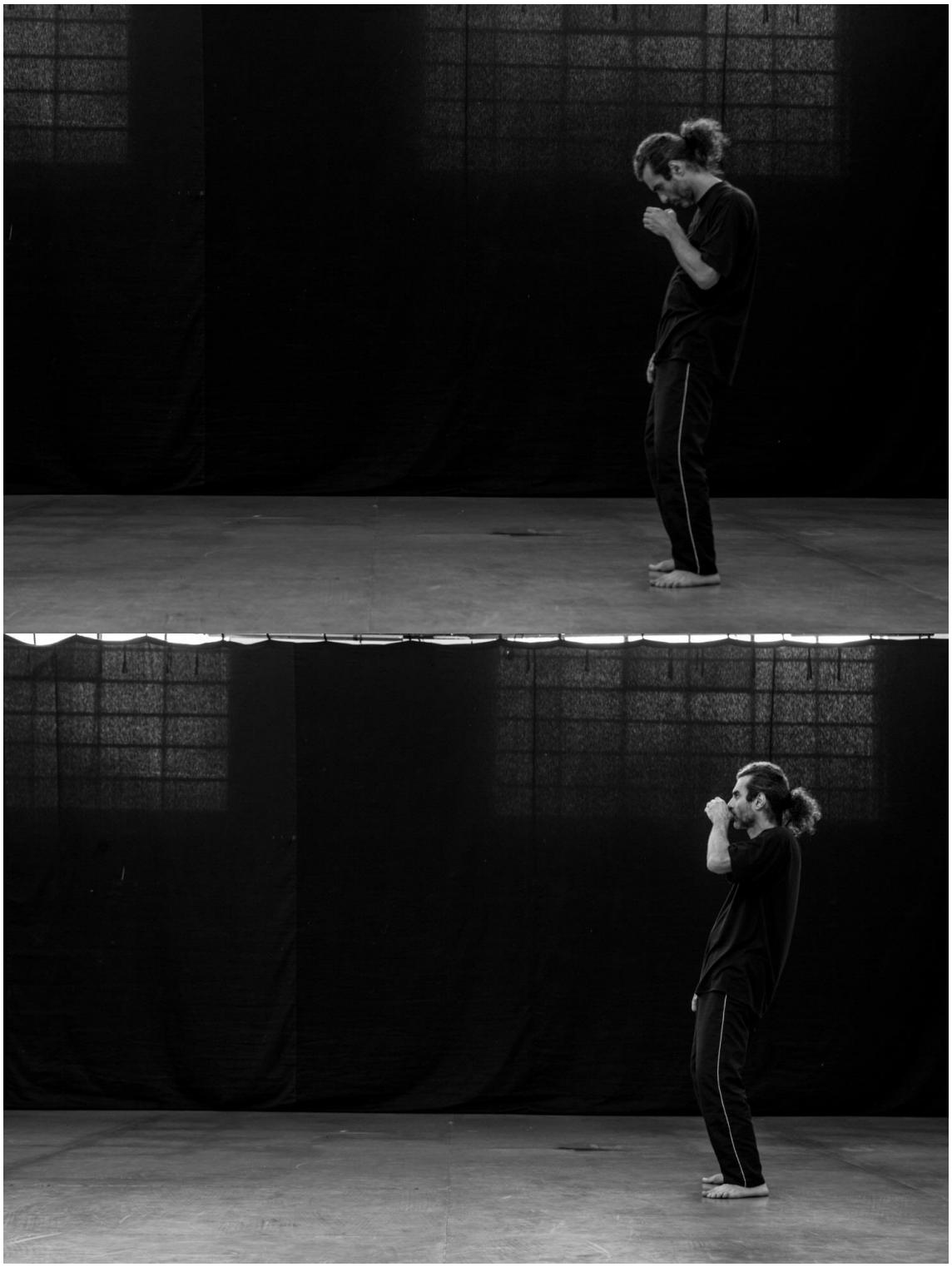
Pg. 89: Carlos Audi

Pgs. 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122: Jennifer Glass

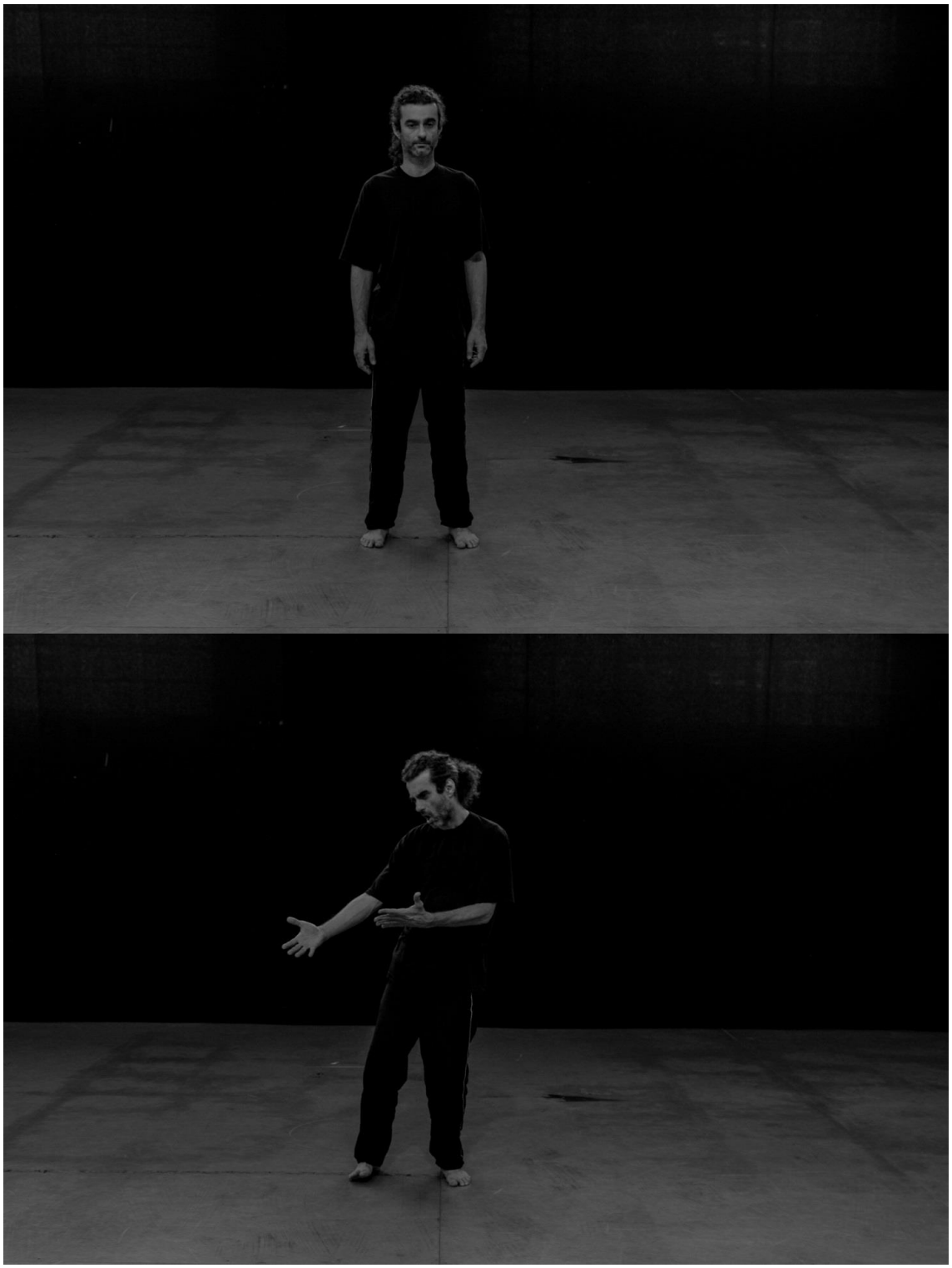
Estudos Coreográficos

Fotos: Jennifer Glass

Tomando pinga na bodega de seu Inácio

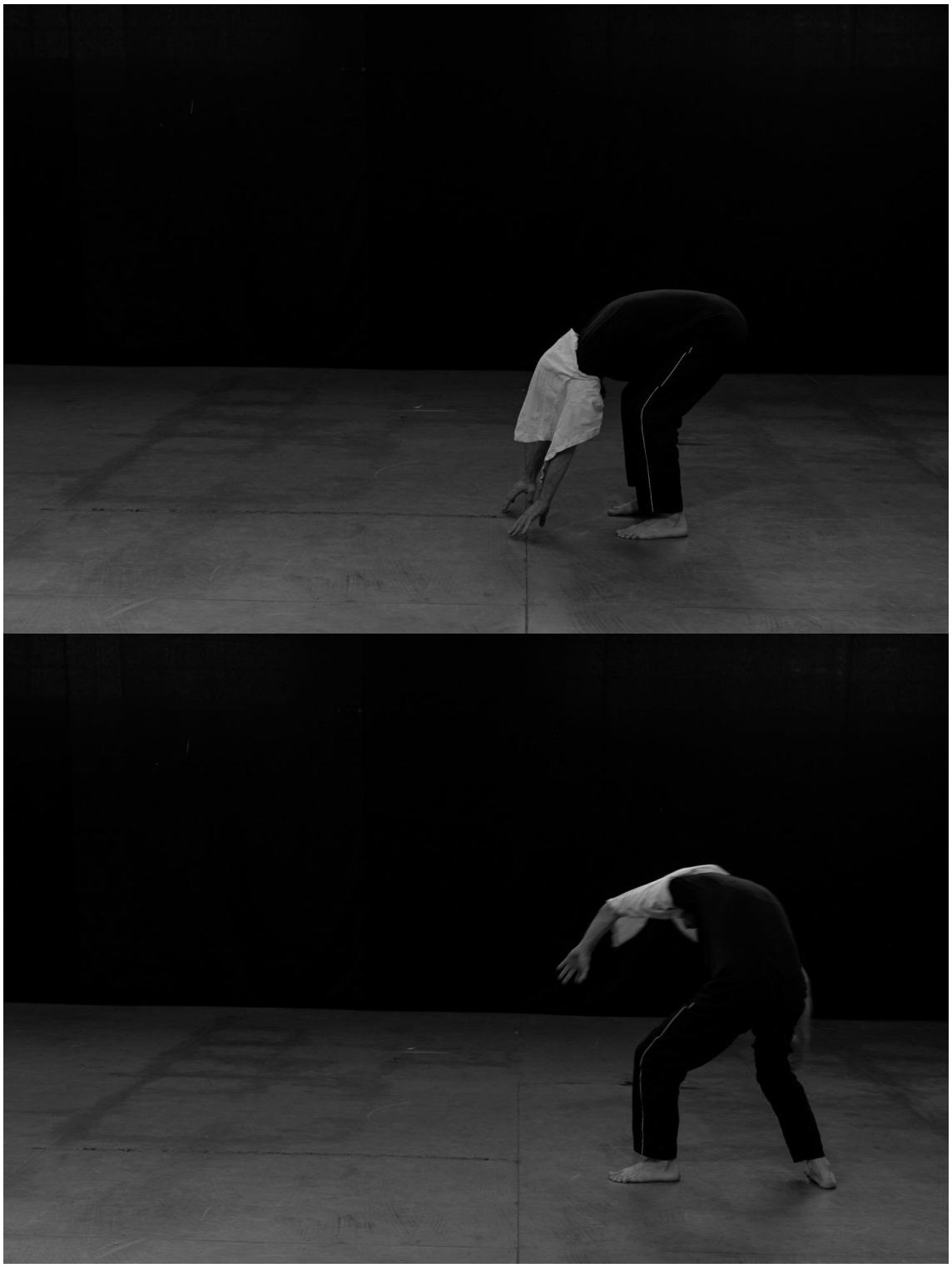


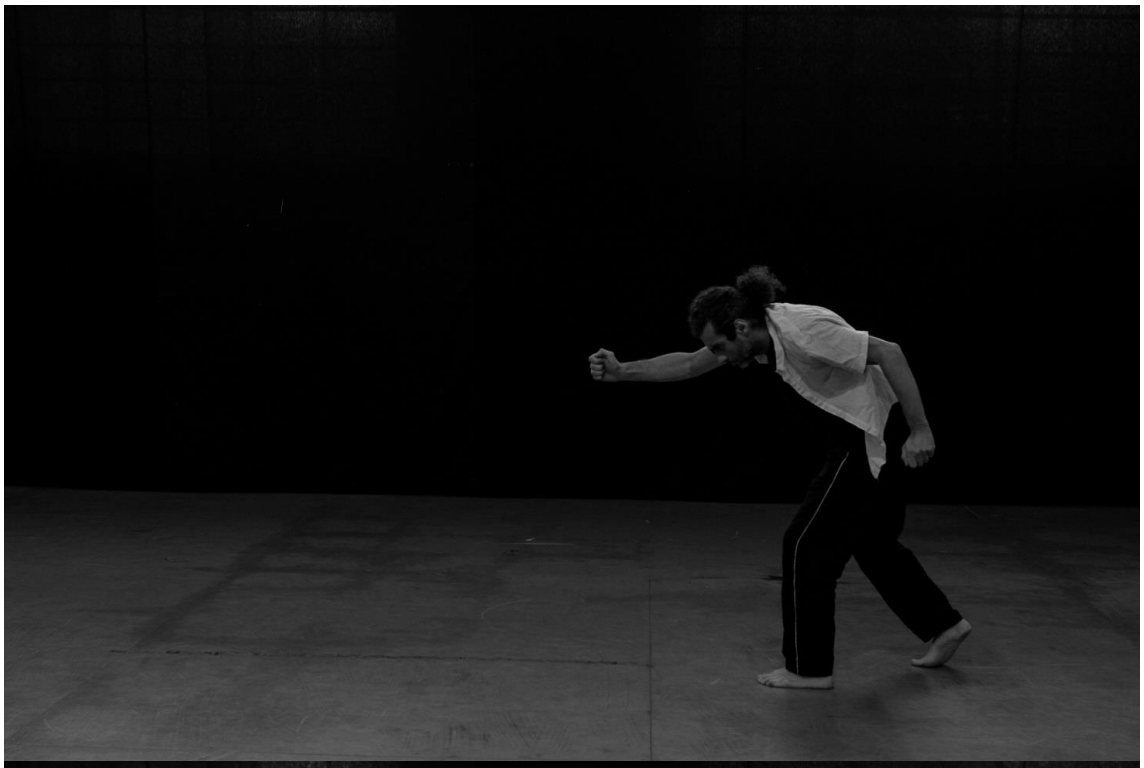
O Empurrão no meio da praça

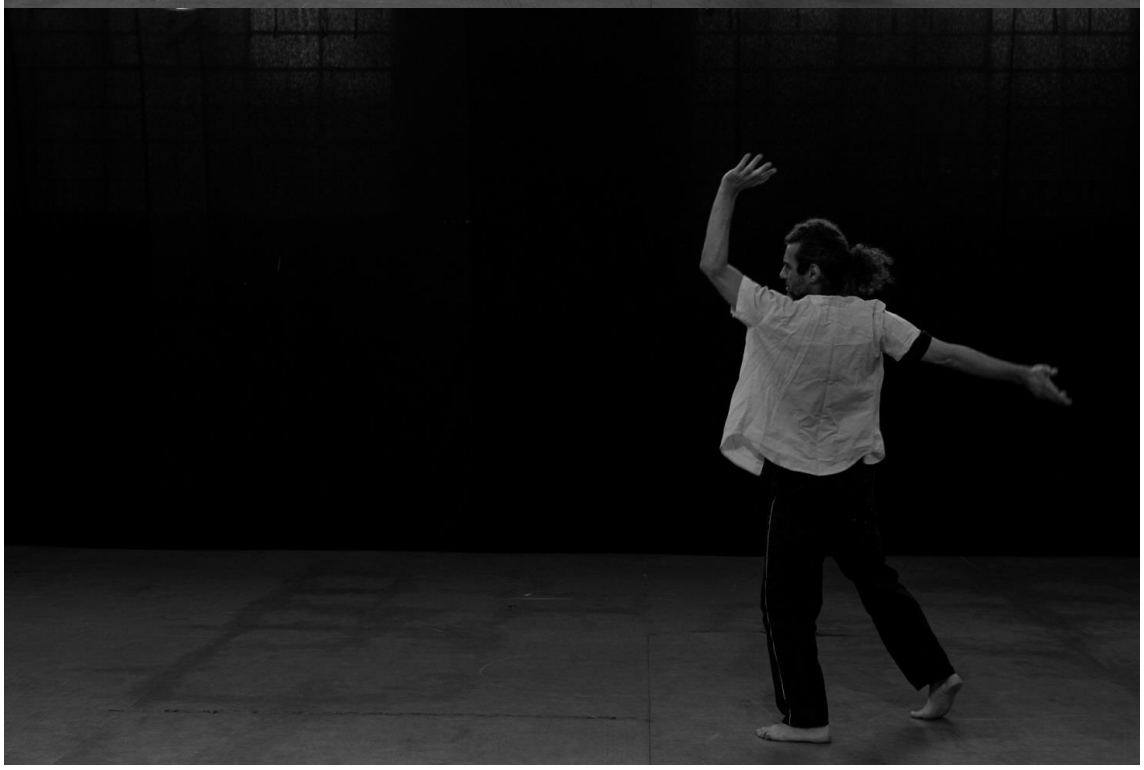


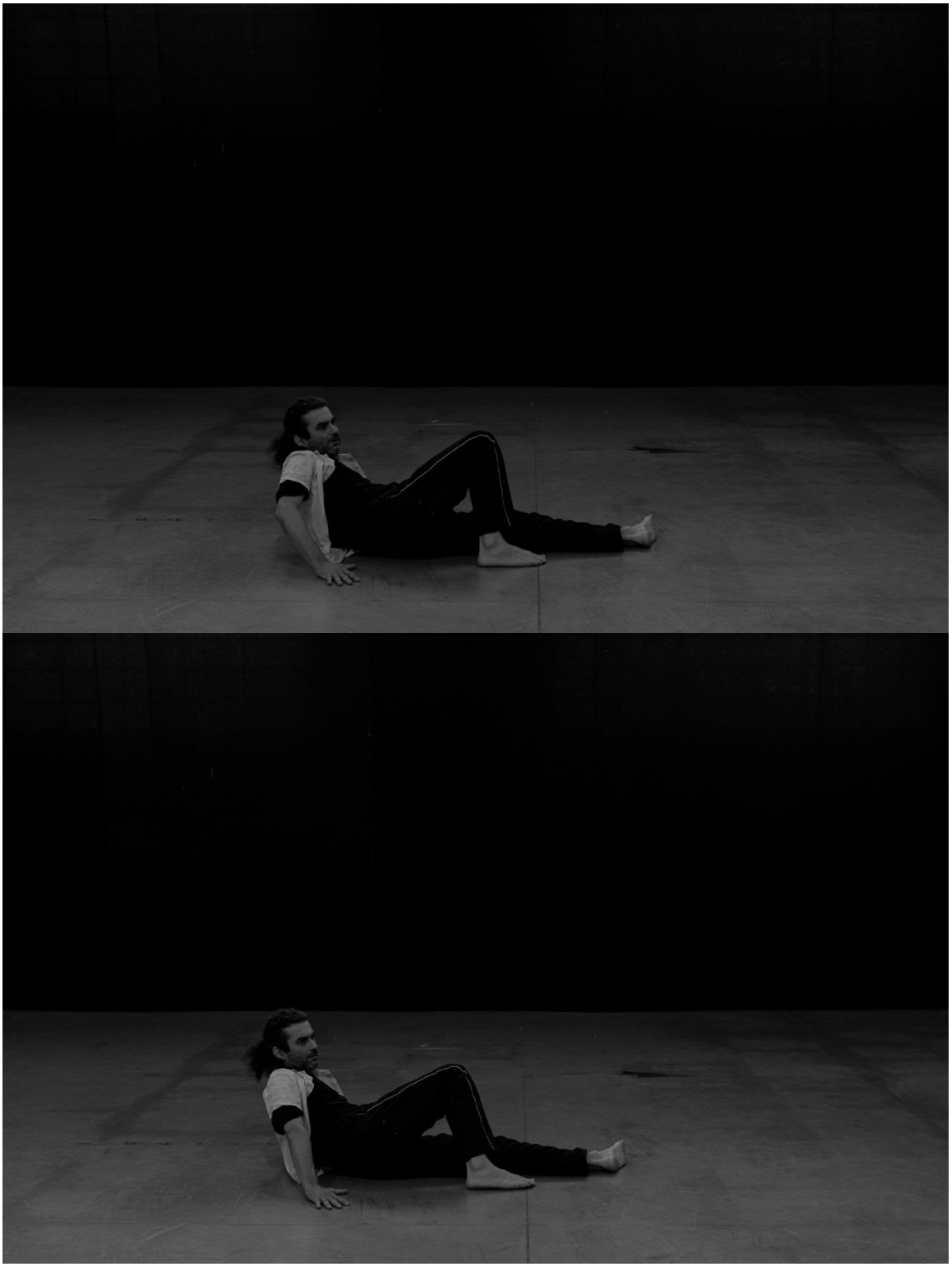
O soldado amarelo pisando o pé de Fabiano

Apanhando do soldado amarelo

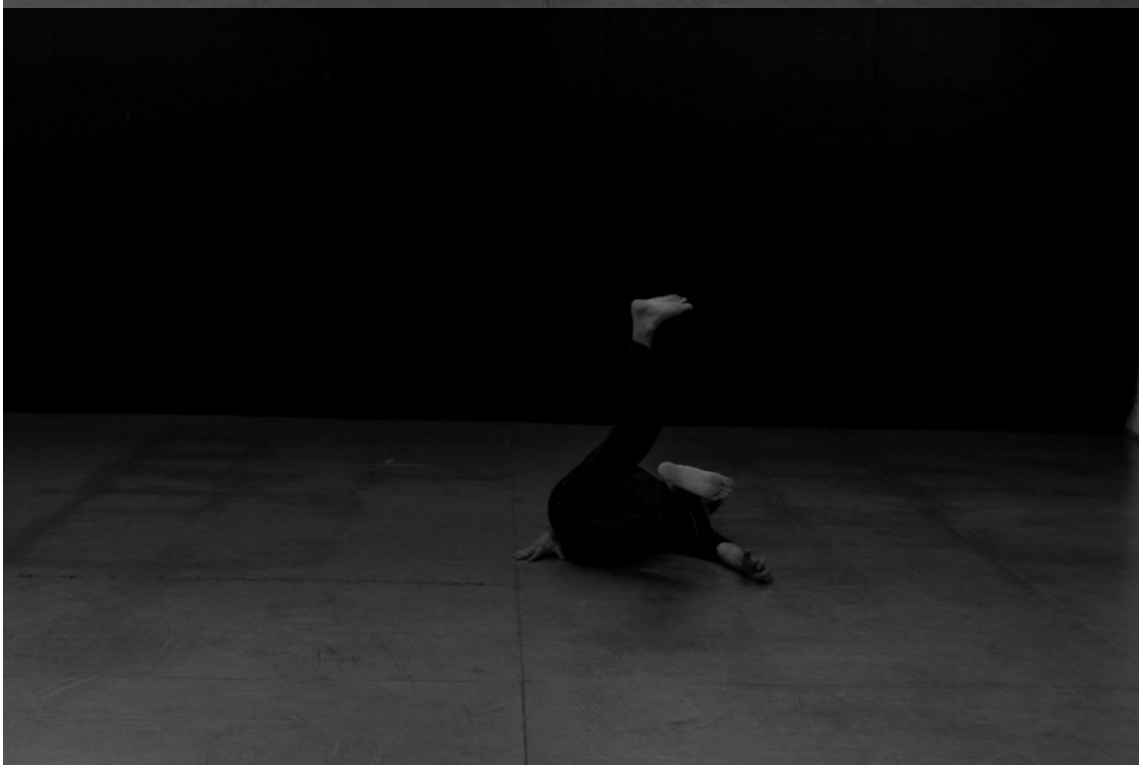


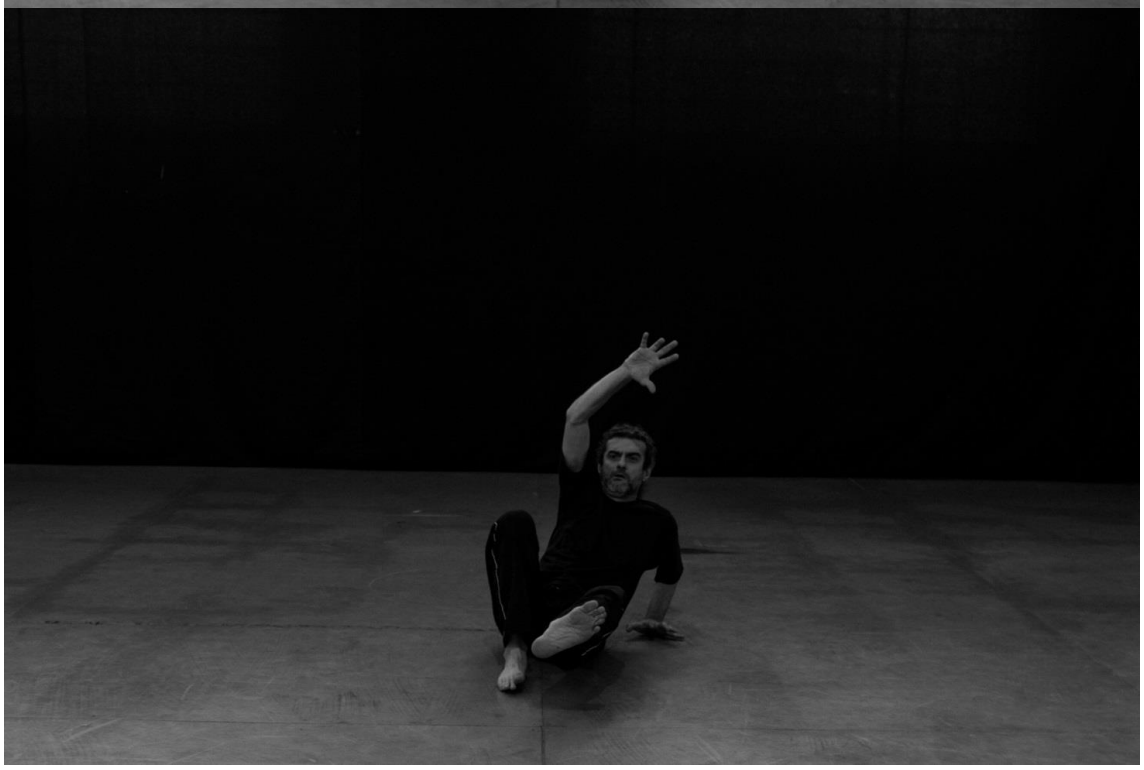






Desabamentos

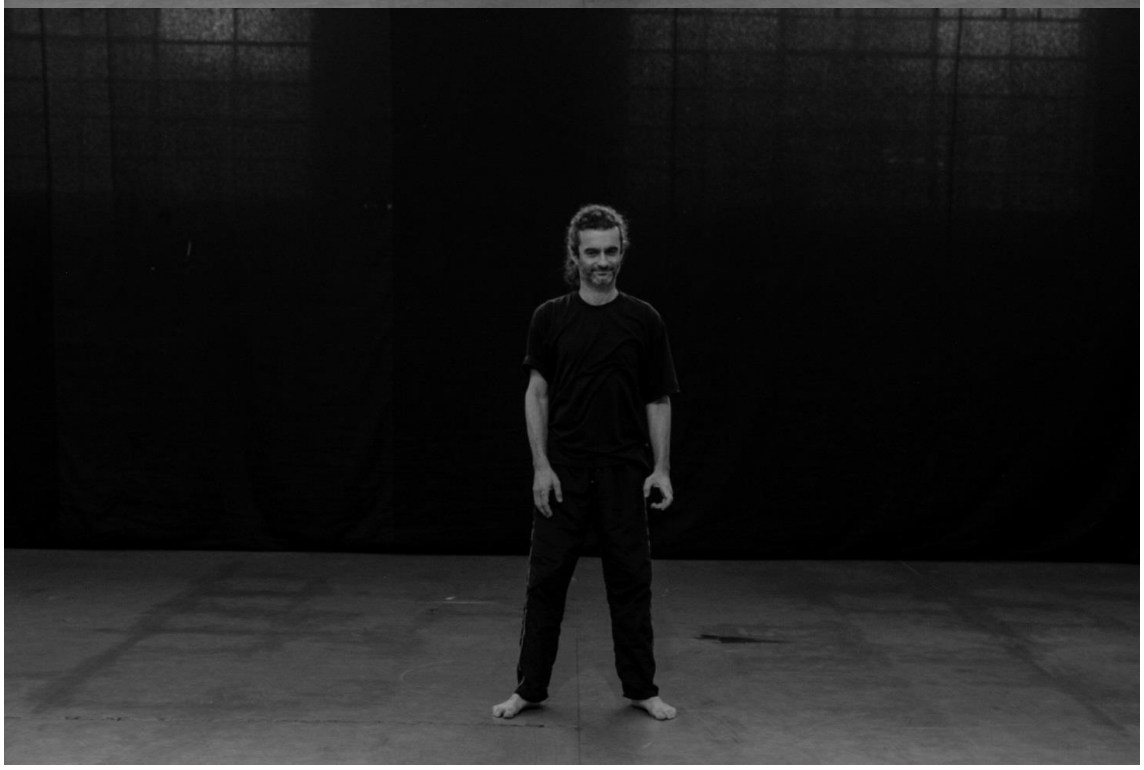




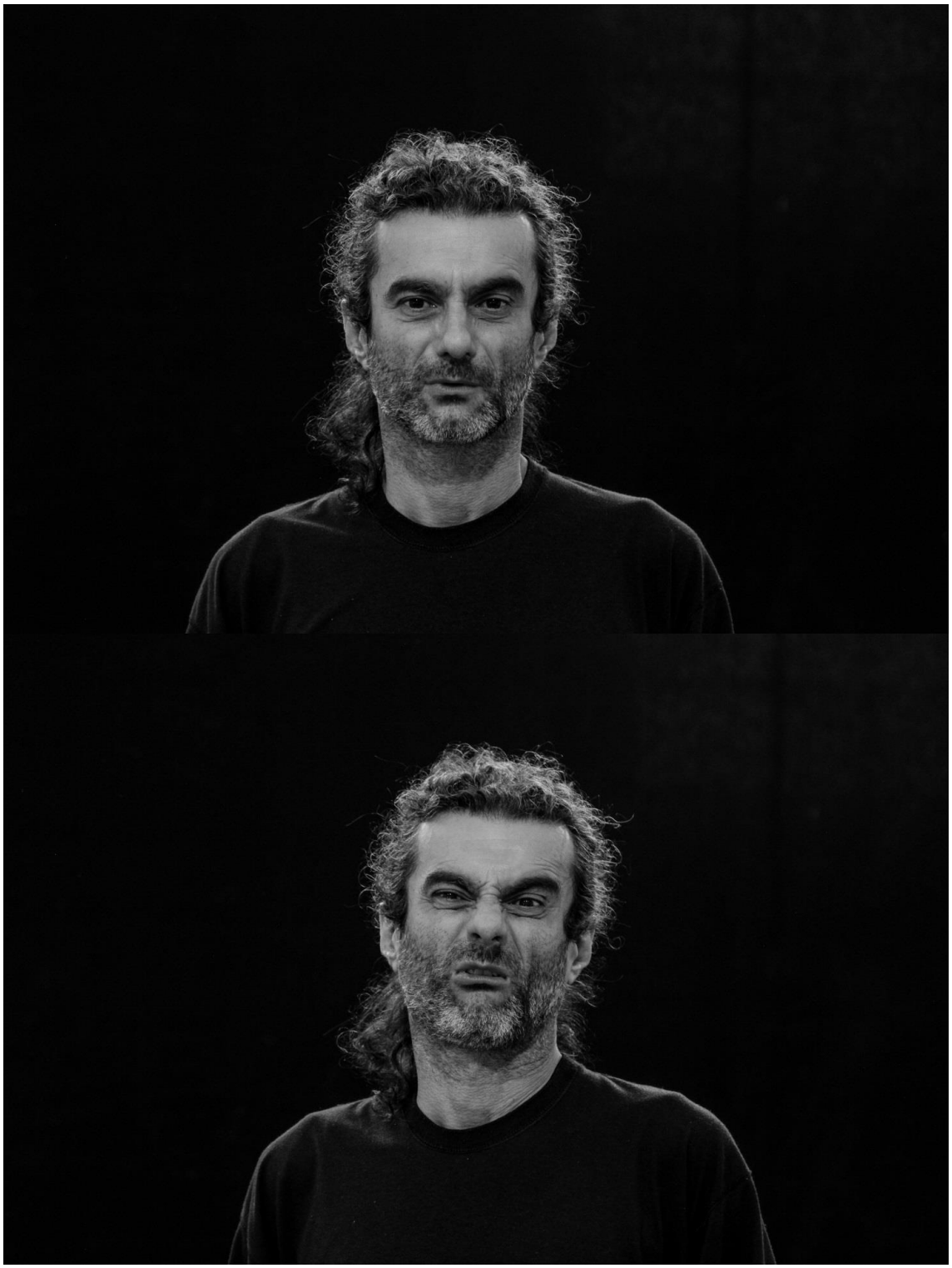
Colocando os arreios na égua

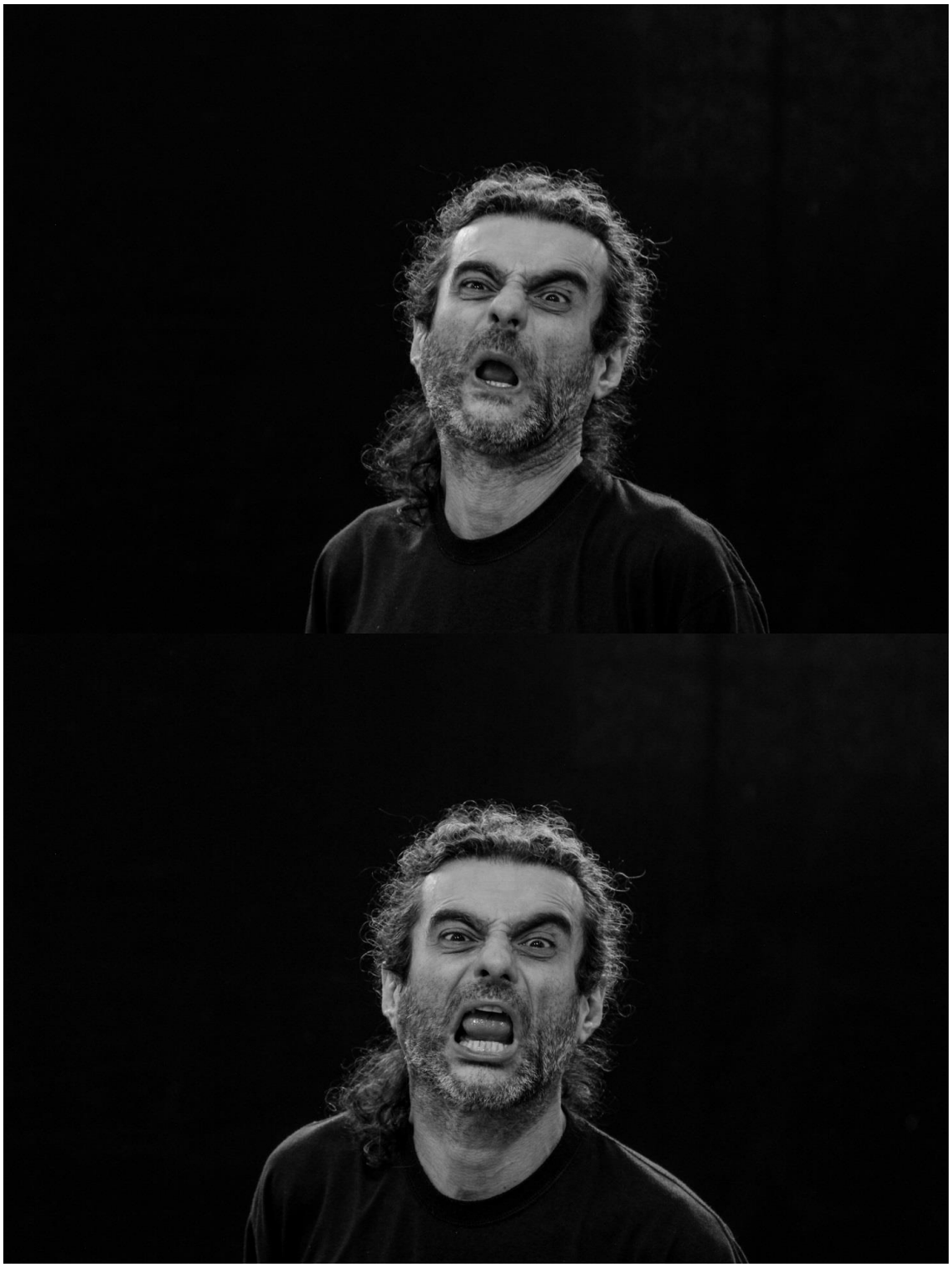
O Coice da égua

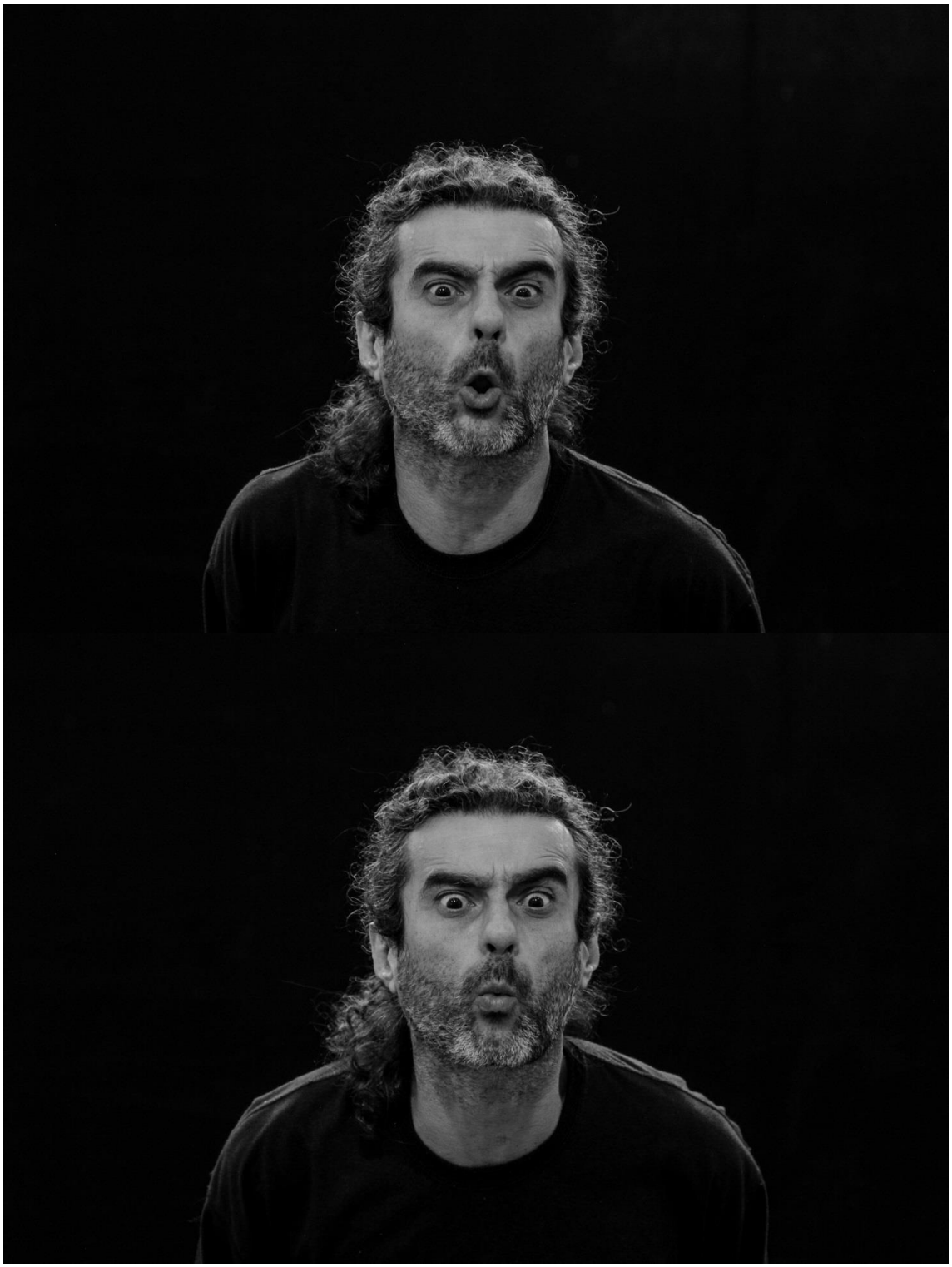
Cavalgando a égua

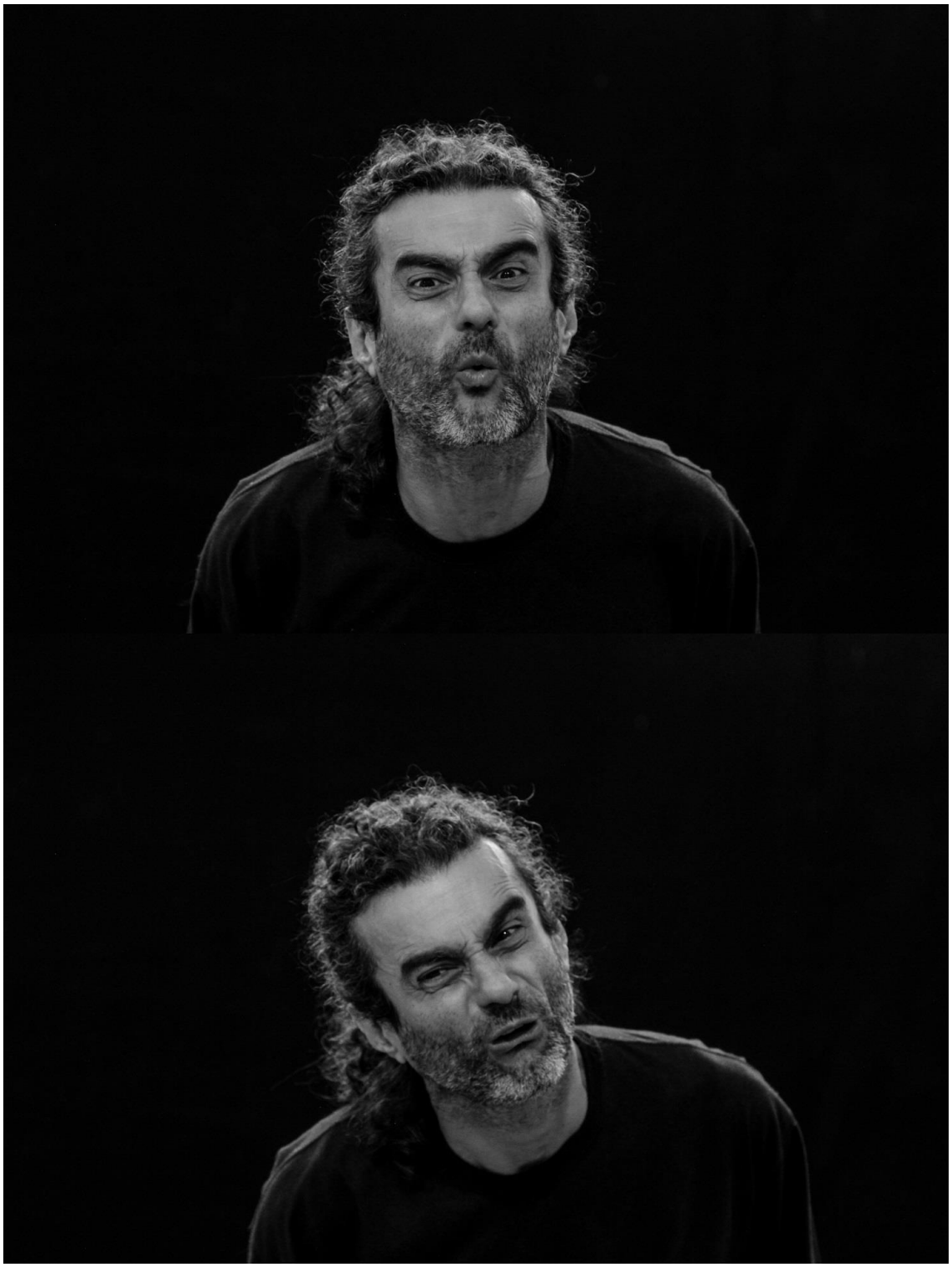


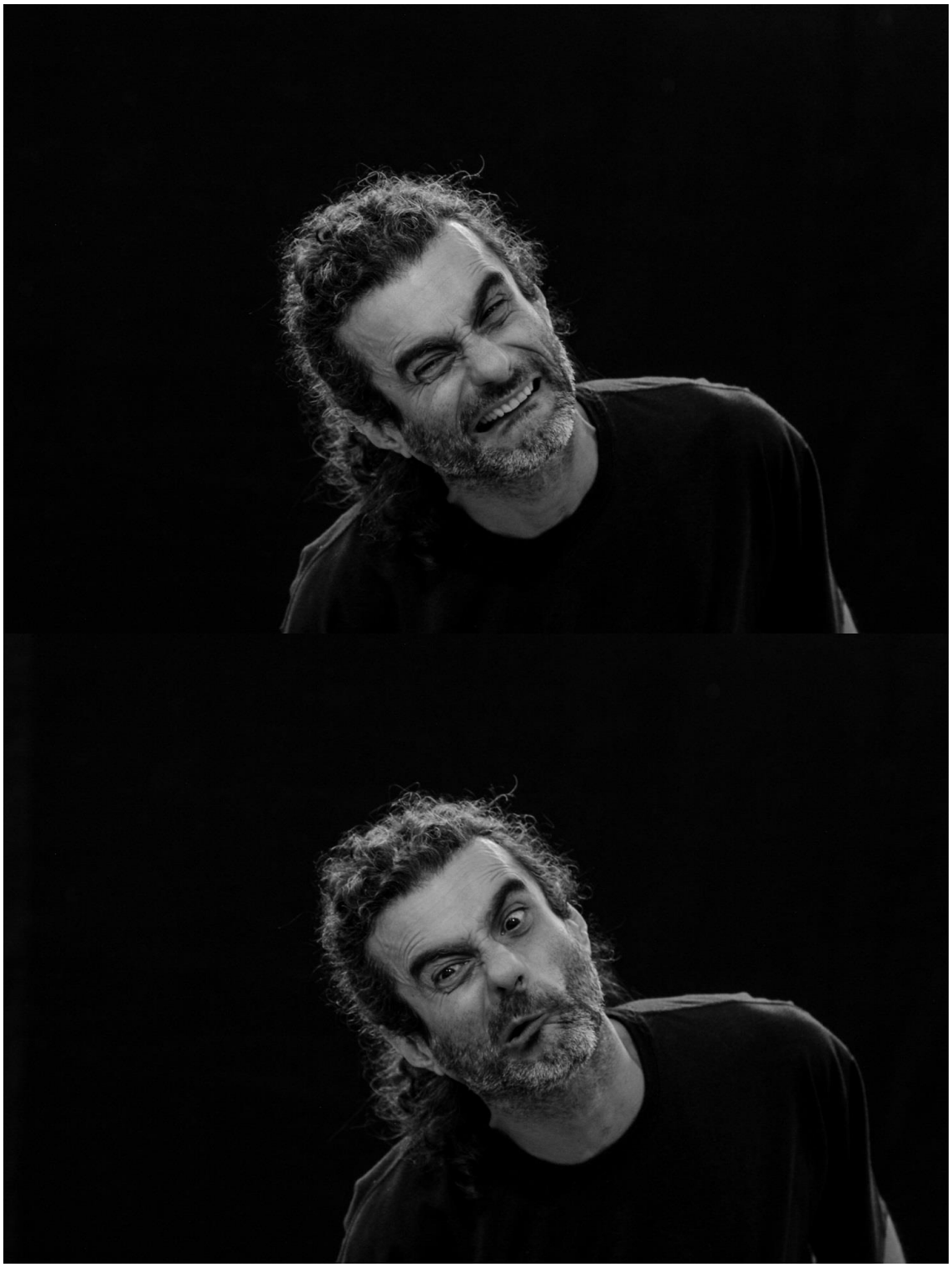
Bodejando

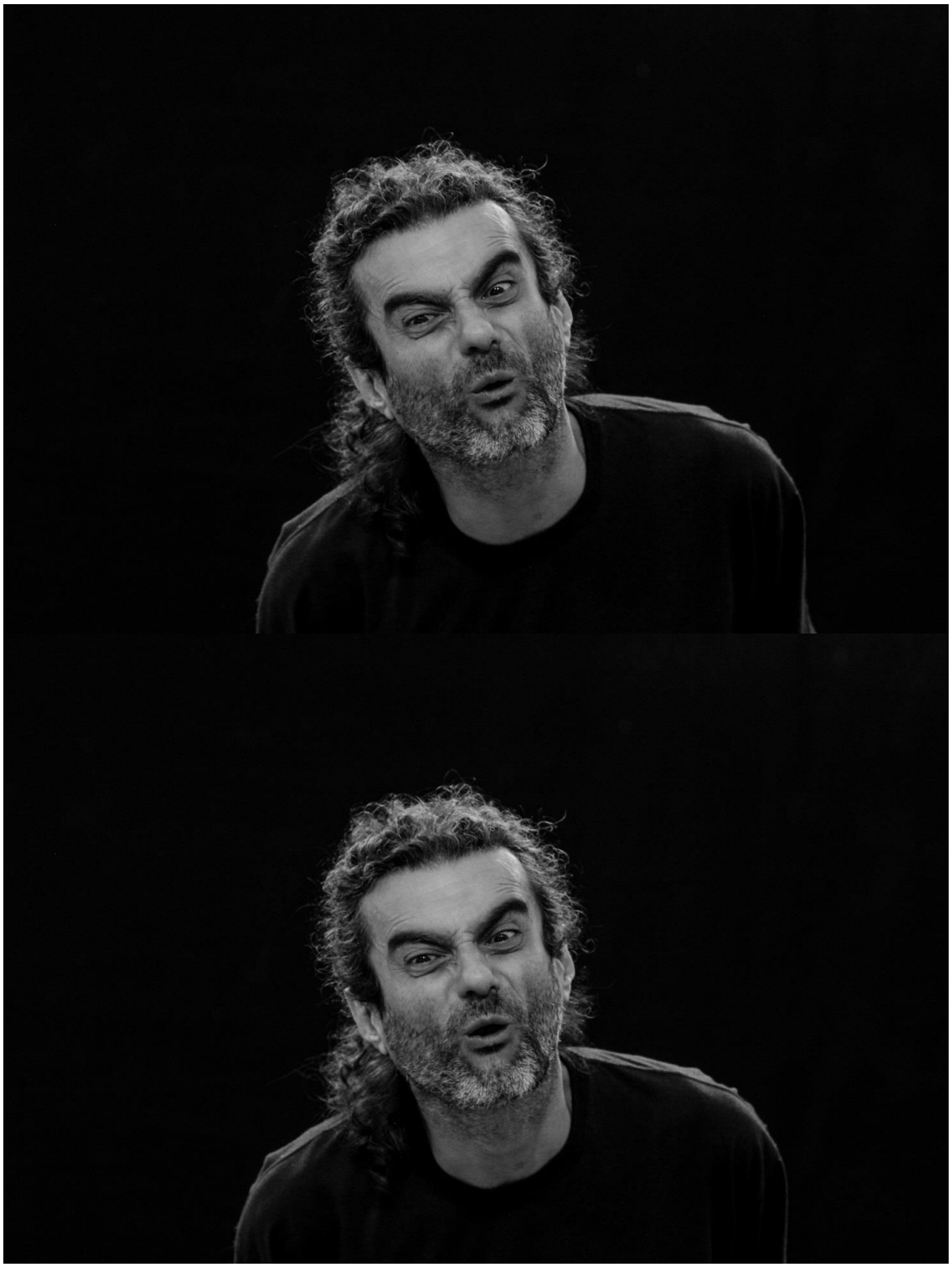


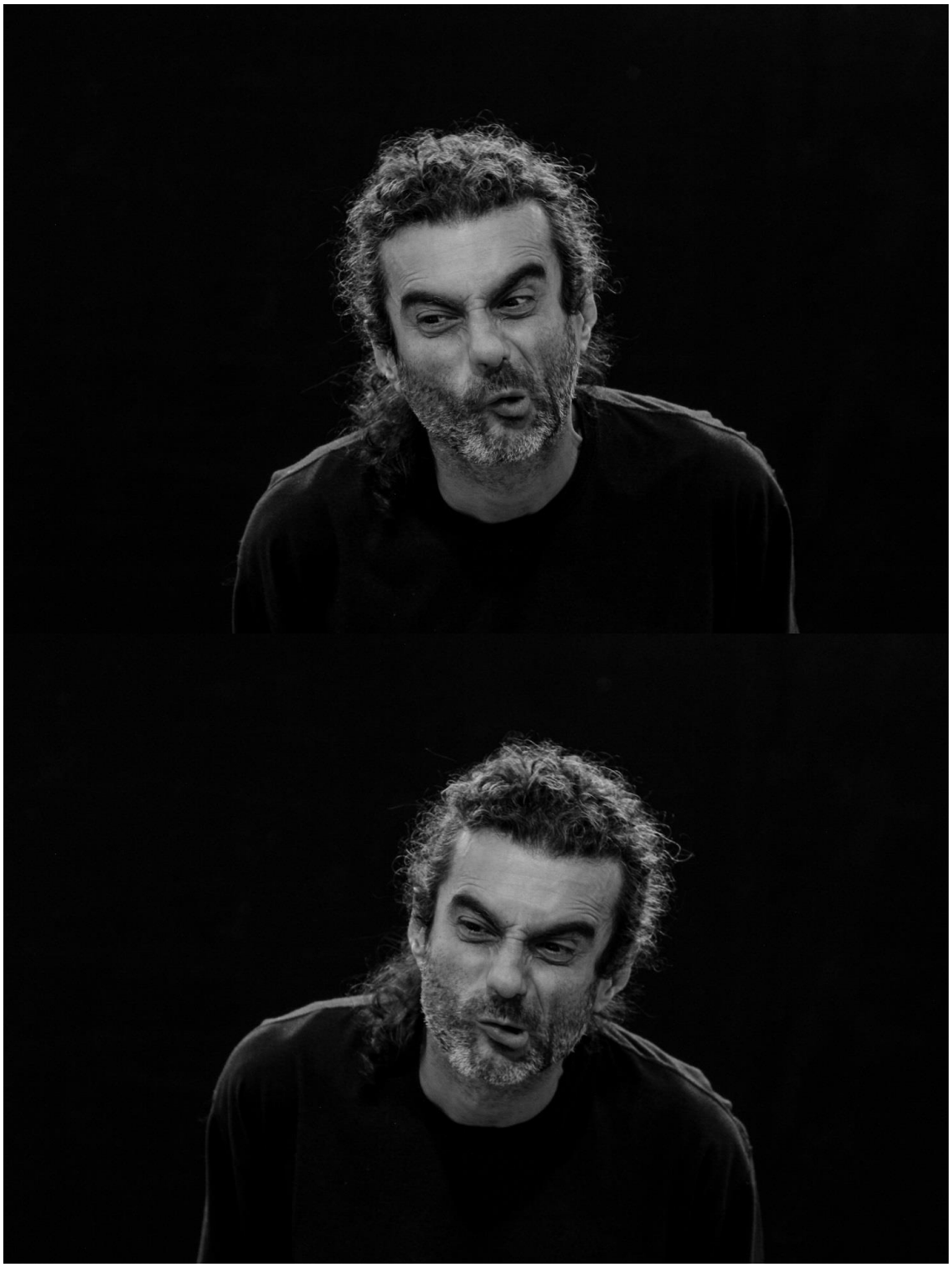


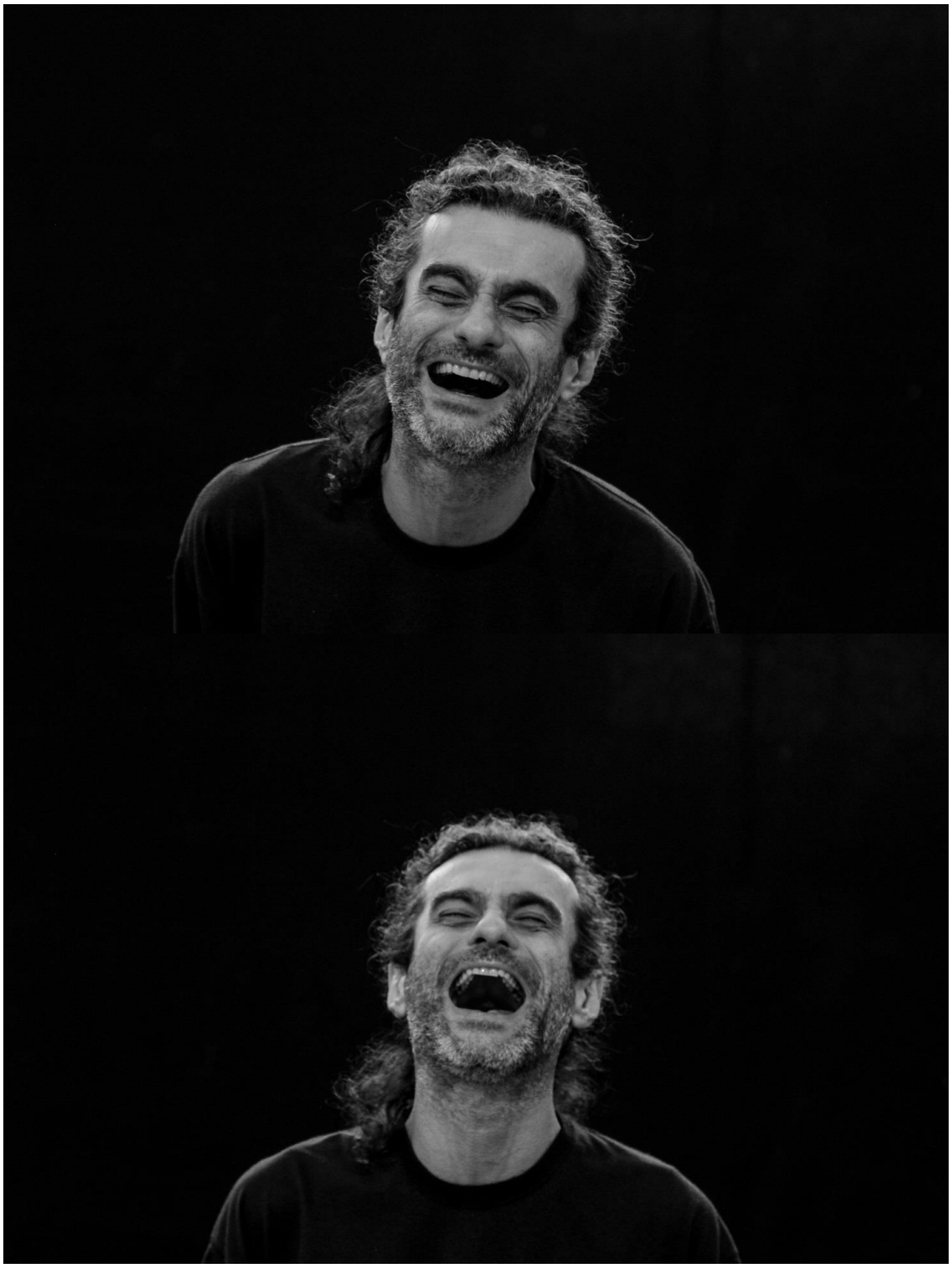




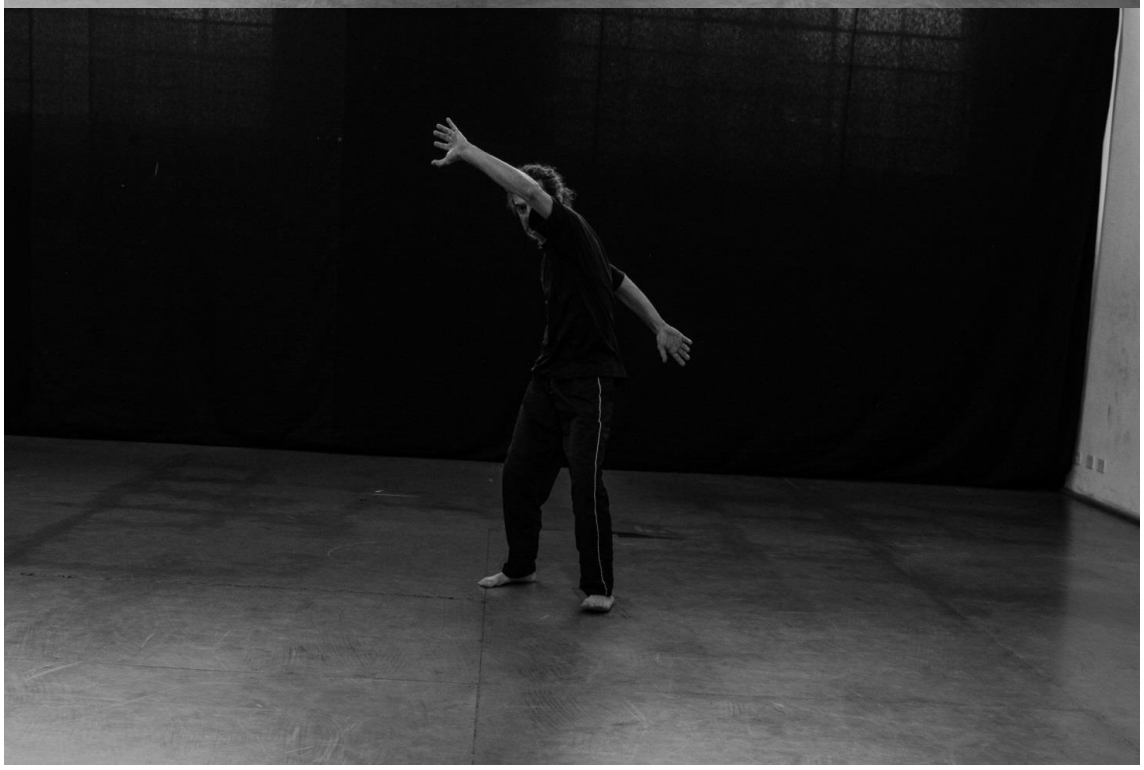




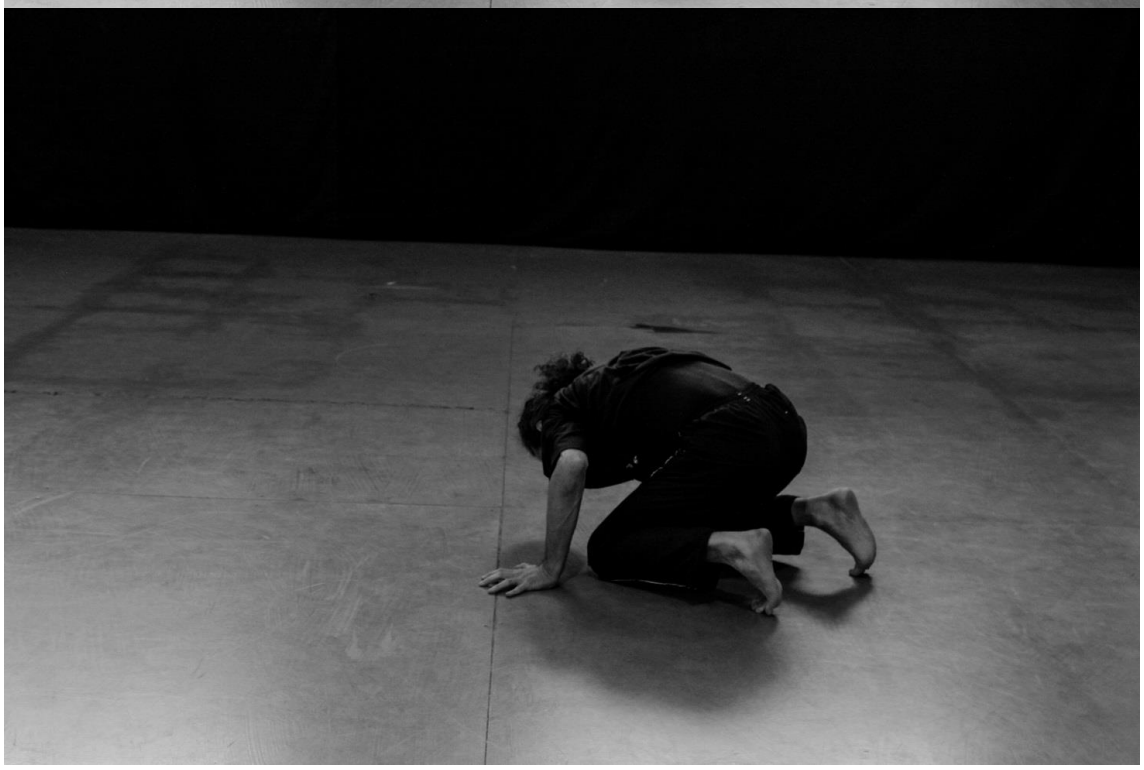




Cavalgando o bode



Caindo do bode



VIDAS SECAS
Adaptação pata teatro de Sérgio Audi do romance de Graciliano Ramos

Obs.: essa adaptação foi feita unindo a forma narrativa com a forma dramática direta. Portanto, quando o texto aparece após o travessão, são as personagens falando. Quando aparece sem o travessão, trata-se do discurso do narrador. E quando aparece entre parênteses, ele não é falado, são as rubricas da ação.

Olá a todos!
Bom dia, boa tarde, boa noite!
Eu vou contar uma história chamada "Vidas Secas", escrita em 1937 por um brasileiro muito porreta chamado Graciliano Ramos.
Essa história tem algo que sempre me incomodou...
Ela trata de gente que foge da natureza.
Vocês veem:
A civilização humana tem muitos séculos de existência e evolução
Tudo o que nos rodeia é produto desta evolução, toda essa civilização que construímos.
E construímos para poder ter um pouco mais de poder sobre o nosso destino, não é mesmo?
Para não termos que viver à mercê da natureza.
E em pleno século XX, quando Graciliano escreveu, e mesmo hoje, em pleno século XXI, ainda tem gente que foge da natureza...
Nasci e vivi na maior cidade nordestina do Brasil, que é São Paulo. Sim, São Paulo, apesar de ser no sudeste, tem a maior concentração de nordestinos do Brasil!
Muitos destes nordestinos que vieram parar por aqui fugindo de um fenômeno da natureza, a seca.
Aqui aprendi a amar e admirar a cultura destes nossos compatriotas.
Sempre tive uma admiração muito forte pelos repentistas e o repente!
Por isso, apesar de não ter a menor capacidade para ser repentista, gostaria de citar um repente sobre este tema da natureza feito por um grande nordestino, Antonio Nóbrega.
Chama-se "Como é grande e suprema a natureza".
(ao público) A barata, por exemplo. A barata faz parte da natureza? (ouvir as respostas)
(cantando)
" A barata é um bicho tão nojento
Você olha, você cospe, se arrepia
As mulheres buchudas perdem a cria
No pavor que faz seu vôo rasante
Eu já vi cabra macho, ignorante
Que não teme a morte nem brabeza
Num segundo perder sua afoiteza
Ao sentir suas patinhas no pescoço
Desentope, sua fino, caga grosso!
Como é grande e suprema a natureza"

Com vocês, Vidas Secas:

Capitulo I - Mudança

NA PLANICIE avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas
verdes.
Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos.
A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala.
Arrastaram-se para lá, devagar, Sinhá Vitoria com o filho mais novo. Fabiano, sombrio. O menino mais velho e a cachorra Baleia.
Fazia horas que procuravam uma sombra.
Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se.
O menino mais velho começou a chorar

FABIANO
- Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai.

(Mas o pequeno esperneou acuado, depois sossegou, deitou-se, fechou os olhos.)

FABIANO
- Anda, excomungado!

O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria culpar alguém pela sua desgraça.
Certamente esse obstáculo miúdo não era culpado, mas dificultava a marcha, e o vaqueiro precisava chegar, não sabia onde.
Tinham deixado os caminhos cheios de espinhos e pedras. Fazia horas que pisavam a lama seca e rachada que escaldava os pés.
A catinga estendia-se, de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas.
O voo negro dos urubus fazia circulos altos em redor de bichos moribundos.
Pelo espirito atribulado do sertanejo passou a ideia de abandonar o filho naquele descampado.
Fabiano pegou no pulso do menino. Frio como um defunto.
Ai a raiva desapareceu e o vaqueiro teve pena.
Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato.
E a viagem prosseguiu, mais lenta, mais arrastada, num silencio grande.
Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. Coitado, morreu na areia do rio, onde haviam parado para descansar. A fome apertou demais e não havia sinal de comida por perto.
Sinhá Vitoria resolveu de supetão aproveitá-lo como alimento e justificou-se a si mesma dizendo que ele era mudo e inútil.
Não podia deixar de ser mudo.

Ordinariamente a família falava pouco. E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam frases curtas. O louro aboiava, tangendo um gado inexistente, e latia arremedando a cachorra.
- Eh, boi!
Baleia jantou os pés, a cabeça e os ossos do amigo, e nao guardava lembrança disto.
Acompanharam uma cerca, subiram uma ladeira, chegaram aos juazeiros.
Fazia tempo que não viam sombra.
O menino mais velho, passada a vertigem que o derrubou, dormia e acordava.
Estavam no patio de uma fazenda sem vida.
O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado e tambem deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono.
Certamente o gado morreu e os moradores tinham fugido.
Fabiano espantou-se: a sombra de uma nuvem passava por cima do monte.
Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgracas e os seus pavores.
O coração de Fabiano bateu junto do coração de Sinhá Vitoria,
Nesse ponto Baleia, arrebitou as orelhas, arregaçou as narinas, sentiu cheiro de preás.
(Baleia caça um preá)
Aquilo era caça bem mesquinha, mas adiaria a morte do grupo.
E Fabiano queria viver.
A nuvem tinha crescido, agora cobria o morro inteiro - e uma alegria doida enchia o coração de Fabiano.
Certamente ia chover.
A catinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta.
A catinga ficaria verde.
A cara murcha de sinha Vitoria remoçaria, as nádegas bambas de Sinhá Vitoria engrossariam.
A catinga renasceria - e ele, Fabiano, para bem dizer seria dono daquele mundo.
Baleia como nao podia ocupar-se daquelas coisas, esperava com paciencia a hora de mastigar os ossos.
Depois iria dormir.

Cena 2

Fabiano ia satisfeito. Sim senhor, arrumara-se.
Chegou naquele estado, com a familia morrendo de fome.
Caiu no fim do patio, debaixo de um juazeiro. Depois, tomou conta da casa deserta.
Apossou-se da casa porque não tinha onde cair morto. Passou uns dias mastigando raiz de imbu e sementes de mucuna. Aí, veio a trovoada.
E, com ela, o fazendeiro, que o expulsou.

(Fabiano fizera-se desentendido e oferecera os seus prestimos, resmungando, cocando os cotovelos, sorrindo aflito. O jeito que tinha era ficar. E o patrao aceitara-o, entregara-lhe as marcas de ferro.)

Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguem o tiraria dali.
Apareceu como um bicho, entocou-se como um bicho, mas criou raizes, estava plantado.
Ele, Sinha Vitoria, e os dois filhos.

(Entristeceu.)

Bobagem.
Considerar-se plantado em terra alheia!
Engano. A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo,
Um vagabundo empurrado pela seca.
O patrão quase nunca vinha à fazenda. Só botava os pés ali para achar tudo ruim.
O gado aumentava, o serviço ia bem.
Só queria mostrar que era dono.

FABIANO
-Quem duvida?

Fabiano seria despedido quando menos esperasse. Ao sair largaria tudo ao vaqueiro que o substituisse.

(Olhou a catinga amarela, que o poente avermelhava.)

FABIANO
- Se a seca chegar, não vai ficar planta verde. (Arrepiou-se.) E vai chegar. Sempre foi assim, desde que eu me entendo. Anos bons misturados com anos ruins. A desgraça deve estar por perto.

Era uma sorte ruim, mas Fabiano desejava brigar com ela, sentir-se com força para brigar com ela e vencê-la.
Não queria morrer. Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatú. Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem.

Capítulo III - Cadeia

Fabiano foi à feira da cidade comprar mantimentos. Precisava sal, farinha, feijão e rapaduras. Sinhá Vitória também pediu uma garrafa de querosene e um corte de chita vermelha.

(Tira o lenço, abre, vê-se algumas notas amarfanhadas. Vai até o público, como se estivesse vendo mercadorias. Hesita, guarda novamente as notas no bolso.)

Mas o querosene de seu Inácio estava misturado com água, e a chita da amostra era cara demais.

FABIANO
- Todos roubam no preço e na medida .

Fabiano voltou à bodega de seu Inácio, pra pegar seus picuás. Lá, teve uma idéia.

(Decidiu beber uma pinga, pois sentia calor. Seu Inácio trouxe a garrafa de aguardente. Fabiano virou o copo de um trago, cuspiu, limpou os beiços à manga, contraiu o rosto.)

FABIANO
- Por que é que vossemecê bota água em tudo?

Seu Inácio fingiu que não ouviu.
Animado, Fabiano foi pra calçada, resolvido a conversar.

FABIANO
- Pois é. Deus Queira. Né não? Oxe, num me diga? O homi bestou, é?

Nesse ponto apareceu um soldado amarelo.

SOLDADO AMARELO
- Como é, camarada? Vamos jogar um trinta-e-um lá dentro?

Fabiano olhou para a farda do soldado, a farda dos homens que mandavam.

FABIANO
- Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer Enfim, contanto, etc. É conforme.

Fabiano foi atrás do soldado amarelo.

FABIANO
- Eu sempre obedeci. Tenho muque e substância, mas penso pouco, desejo pouco e obedeço.

SOLDADO AMARELO
- Desafasta que aqui tem gente.

(Cena do jogo : o amarelo embaralha e dá as cartas por 3 vezes. Repete nas 3 vezes:)

SOLDADO AMARELO
-Ih, Danou-se!

Em pouco tempo o soldado estava encalacrado. Fabiano também. Perdeu tudo.
Ergueu-se furioso, saiu da sala, trombudo.

SOLDADO AMARELO
- Espera aí, paisano.

Nem se virou.

FABIANO
- Que é que eu vou dizer pra Sinha Vitória? Ela vai ficar danada, e com razão.

FABIANO
- Enrolei o dinheiro no lenço, botei no bolso do gibão, paguei na botica uma garrafada para Sinha Rita louceira. Eu me atrapalho, tenho imaginação fraca e não sei mentir. Enrolei o dinheiro no lenço, botei no bolso do gibão,os parceiros me pelaram no trinta-e-um. Não besta, não tem que falar do jogo. Enrolei o dinheiro no lenço, botei no bolso do gibão, encontrei um soldado amarelo. Não, não encontrei ninguém. Besta , besta, besta. Enrolei o dinheiro no lenço, botei no bolso do gibão,o dinheiro desapareceu. Natural.

(Repetia que era natural quando alguém lhe deu um empurrão. Voltou-se e viu o soldado amarelo, que o desafiava, a cara enferrujada, uma ruga na testa.)

SOLDADO AMARELO
- maleducado! Cumé que tu vai saindo assim, sem que, sem porque, sem sim, sem não...?

FABIANO
- Lorota. Eu lá tenho culpa de vossemecê esbagaçar os seus possuídos no jogo?

(A autoridade rondou por ali um instante, desejosa de puxar questão. Não achando pretexto, avizinhou-se e plantou o salto da reiúna em cima da alpercata do vaqueiro.)

SOLDADO AMARELO
- Abestado! Tu num respeita autoridade, não?

FABIANO
- Isso não se faz, moço. Não vê que mole e quente é pé de gente?

SOLDADO AMARELO
-Pois tome outro!

(O outro continuou a pisar com força. Fabiano impacientou-se e xingou a mãe dele.

Aí o amarelo apitou)

Em poucos minutos o destacamento da cidade rodeava Fabiano
Toca pra frente, berrou o cabo.
Na cadeia, Fabiano ouviu uma acusação medonha e não se defendeu.

SOLDADO AMARELO
- Desacato à autoridade. Desrespeito ao estado. Subversismo. Cumunismo. Formação de quadrilha.Pois faça lombo, paisano.

(Fabiano caiu de joelhos, repetidamente uma lâmina de facão bateu-lhe no peito, outra nas costas.)

FABIANO
- Porque fizeram isso? Eu é que não sei. Sou pessoa de bons costumes, sim senhor, nunca fui preso. De repente um fuzuê sem motivo. Nem acredito nessa desgraça. Caíram todos em cima de mim, de supetão, como uns condenados. Assim um homem não pode resistir. Ora, o soldado amarelo ... criatura desgraçada que eu desmanchava com um tabefe. Só não desmanchei por causa dos homens que mandavam. Safado, mofino, escarro de gente. Por mor de uma peste daquela,se maltrata um pai de família.

(Engatinhando, procurou os alforjes, que haviam caído no chão, certificou-se de que os objetos comprados na feira estavam todos ali.)

FABIANO
- Será que eu perdi alguma coisa na confusão...tá tudo aqui... Sinha Vitória deve estar desassossegada com minha demora. A casa no escuro, os meninos em redor do fogo, a cachorra Baleia vigiando.

(Estirou as pernas, encostou as carnes doídas ao muro.)

FABIANO
- Se tivessem dado tempo, tinha explicado tudo direitinho. Mas me pegaram de surpresa, embatuquei. Quem não fica azuretado com um trem desse? An! Para que servem os soldados amarelos?

(Deu um pontapé na parede, gritou enfurecido.)

FABIANO
- Para que servem os soldados amarelos? (hesita, falando com alguém fora de cena)
Bem, bem. Não há nada não. (pausa) Está tudo errado. (pausa) Sou um bruto, sim senhor, nunca aprendi, não sei me explicar. Então tou preso por isso? Como é? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Vivo trabalhando como um escravo. Conserto o mourão da cerca, desentupo o bebedouro. Tenho culpa de ser

bruto? Quem tem culpa? Nunca vi uma escola. Se tivessem me dado ensino, encontrava meio de entender. Por isso não consigo me defender, botar as coisas nos seus lugares. Só sei lidar com bichos. An! Me aperreio por causa da mulher, dos filhos e da cachorra Baleia, que é como uma pessoa da família, sabida como gente. Naquela viagem arrastada, em tempo de seca braba, nós tudo morrendo de fome, a cadelinha pegou um preá pra nóis. Tá envelhecendo, coitada. Dói a cabeça toda, parece que tem uma panela fervendo nos miolos. O que me segura é a família. Se não fosse por eles, um soldado amarelo não me pisava o pé não. Eu não envergava o espinhaço não, saia daqui feito uma onça e fazia uma asneira. Dava um tiro de pé de pau no soldado amarelo. Não. O soldado amarelo era um infeliz que nem merecia um tabefe com as costas da mão. Matava os donos dele. Entrava num bando de cangaceiros e fazia estrago . Não ficava um para semente.
(canta)
“Te entrega, Corisco
Eu não me entrego não!
Eu não sou passarinho
Pra viver lá na prisão
Eu me entrego só na morte
De parabelo na mão”

FABIANO
-Mas tem a mulher, os meninos, a cachorrinha. Os meninos são uns brutos, como o pai. Quando crescerem, vão cuidar do gado dos outros, que nem o pai. Vão ser pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo.

Capitulo IV - Sinhá Vitoria

Sinhá Vitoria tinha amanhecido nos seus azeites. Fora de proposito, dissera ao marido umas inconveniências a respeito da cama de varas.
Fabiano, que não esperava semelhante desatino, apenas grunhira: - "Hum! hum!"
E amunhecou, porque realmente mulher é bicho difícil de entender.
Sinha Vitória, na minha opinião, [e daquela região do norte de Minas Gerais, fronteira com a Bahia, onde as pessoas são chamadas de baianeiros: metade baiano, metade mineiro!

SINHA VITÓRIA
Faz mais de um ano que falo nisso pra ele. Fabiano a principio concorda. Mastiga cálculos, tudo errado. Bem. Podiam economizar na roupa e no querosene. Pois eu disse que isso é impossível. Nóis veste mal, as crianças andam quase pelados. Quase não se acende candeeiros de querosene em casa. Quando anoitece, vai todo mundo dormir, que eu não acho certo, não, pois nóis num é galinha, uai.
Eu disse que o pobrema é ele ficar na cachaça e no jogo e ainda passar a noite inteira na cadeia e perder todo o nosso dinheiro.
Ai nóis brigou

Ele me disse que o pobrema era os sapatos de verniz que eu usava nas festas, caro e inutil. Mas eu comprei esses sapatos faz mais de dez anos! Ele diz que em cima daquilo eu pareço um boi doente dos cascos.
Diz que eu ando que nem um papagaio!
Ara, que isso me deixou triste! Pé de papagaio. Matuto anda assim, ora! Pra que fazer vergonha à gente?
Pé de papagaio!
Será que um dia ainda vou ter uma cama de verdade?

Capitulo V - O Menino Mais Novo

A IDEIA surgiu-lhe na tarde em que Fabiano botou os arreios na égua alazã e entrou a amansá-la.
Não era propriamente ideia: era o desejo vago de realizar qualquer ação notável que espantasse o irmão e a cachorra Baleia.
Naquele momento Fabiano lhe causava grande admiração.
Metido nos couros, de perneiras, gibão e guarda-peito, era a criatura mais importante do mundo.
O animal estava selado, os estribos amarrados na garupa.

(O vaqueiro apertou a cilha e pôs-se a andar em redor, fiscalizando os arranjos, lento.).

Sem se apressar, Fabiano livrou-se de um coice: os cascos da égua passaram-lhe rente ao peito, raspando o gibão.
Em seguida Fabiano saltou na sela - e foi um redemoinho na catinga.
Trepado na porteira do curral, o menino mais novo torcia as mãos suadas, estirava-se para ver a nuvem de poeira que toldava as imburanas. Ficou assim uma eternidade, cheio de alegria e medo, ate que a égua voltou e começou a pular furiosamente no pátio, como se tivesse o diabo no corpo.
De repente a cilha rebentou e houve um desmoronamento. O pequeno deu um grito, ia tombar da porteira. Mas sossegou logo. Fabiano tinha caído em pé e recolhia-se banzeiro e cambaio,
Sinhá Vitoria cachimbava tranquila no banco do copiar, catando lêndeas no filho mais velho.
Não se conformando com semelhante indiferença, o menino foi acordar Baleia, que preguiçava,

(A cachorra abriu um olho, encostou a cabeça à pedra de amolar, bocejou e pegou no sono de novo.).

Julgou-a estupida e egoísta, deixou-a, indignado, foi puxar a manga do vestido da mãe, desejando comunicar-se com ela.

(Sinhá Vitoria soltou uma exclamação de aborrecimento, e, como o pirralho insistisse, deu-lhe um cascudo.).

SINHÁ VITÓRIA
- Arreda, peste!

Retirou-se zangado, achando o mundo todo ruim e insensato.
Encostou-se na cerca do chiqueiro, onde os bichos bodejavam, fungando. Aquilo era tão engraçado que o egoísmo de Baleia e o mau humor de Sinhá Vitoria desapareceram.
A admiração a Fabiano e que ia ficando maior.

Esqueceu desentendimentos e grosserias, um entusiasmo verdadeiro encheu-lhe a alma pequenina.
No dia seguinte, aproximou-se do chiqueiro das cabras, viu o bode velho fazendo um barulho feio com as ventas arregaçadas.
Daí - o projeto nasceu.
A égua alazã e o bode misturavam-se, ele e o pai misturavam-se também.
Evidentemente ele não era Fabiano. Mas se fosse? Precisava mostrar que podia ser Fabiano.

O irmão e Baleia levaram as cabras ao bebedouro.
Agora as cabras se empurravam metendo os focinhos na água.
Trepado na ribanceira, o coração aos baques, o menino mais novo esperava que o bode chegasse ao bebedouro. Certamente aquilo era arriscado, mas parecia-lhe que ali em cima tinha crescido e podia virar Fabiano.
Sentou-se indeciso. O bode ia saltar e derrubá-lo.
Ergueu-se, afastou-se, quase livre da tentação, viu um bando de periquitos que voava sobre as catingueiras. Desejou possuir um deles, amarrá-lo com uma embira, dar-lhe comida.
Ai o bode se aproximou e meteu o focinho na água. O menino despenhou-se da ribanceira, escanchou-se no espinhaço dele. Mergulhou no pelame fofo, escorregou, tentou em vão
segurar-se com os calcanhares, foi atirado para a frente, voltou, achou-se montado na garupa do animal, que saltava demais e provavelmente se distanciava do bebedouro. Inclinou-se para um lado, mas fortemente sacudido, retomou a posição vertical, entrou a dançar desengonçado, as pernas abertas, os braços inúteis. Outra vez impelido para a frente, deu um salto mortal, passou por cima da cabeça do bode, aumentou o rasgão da camisa numa das pontas e

(estirou-se na areia).

Ficou ali estatelado, quietinho, um zunzum nos ouvidos, percebendo vagamente que escapara sem honra da aventura.

(Sentou-se, apalpou as juntas doidas.)

Fora sacolejado violentamente, parecia-lhe que os ossos estavam deslocados.
Olhou com raiva o irmão e a cachorra. Deviam tê-lo prevenido. Não descobriu neles nenhum sinal de solidariedade : o irmão ria como um doido, Baleia, seria, desaprovava tudo aquilo. Achou-se abandonado e mesquinho, exposto a quedas, coices e marradas.

O tropel das cabras perdeu-se na ladeira, a cachorrinha ladrou longe.
Lembrou-se de Fabiano e procurou esquecê-lo. Com certeza Fabiano e Sinhá Vitoria iam castiga-lo por causa do acidente.

(Levantou os olhos tímidos.)

A lua tinha aparecido, engrossava, acompanhada por uma estrelinha quase invisível. Àquela hora os Periquitos descansavam na vazante, nas touceiras secas de milho. Se possuísse um daqueles periquitos, seria feliz.
A humilhação atenuou-se pouco a pouco e morreu.
Precisava entrar em casa, jantar, dormir.

E precisava crescer, ficar tão grande como Fabiano. Quando fosse homem, caminharia assim, pesado, cambaio, importante, as rosetas das esporas tilintando. Saltaria no lombo de um cavalo brabo e voaria na catinga como pé-de-vento, levantando poeira.
O menino mais velho e Baleia ficariam admirados.

Capitulo VI . Baleia

A CACHORRA Baleia estava para morrer.
Tinha emagrecido, o pelo caíra-lhe em vários pontos, as costelas avultavam num
fundo róseo, onde manchas escuras supuravam e sangravam, cobertas de moscas. As chagas da boca e a inchação dos beiços dificultavam-lhe a comida e a bebida.
Por isso Fabiano imaginara que ela estivesse com um principio de hidrofobia
e resolveu mata-la.
Os meninos adivinhando a desgraça e não se cansavam de perguntar: - Vão bulir com Baleia?
Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferençavam, rebolavam na areia do rio e no estrume fofo que ia subindo, ameaçava cobrir o chiqueiro das cabras.
Fabiano foi buscar a espingarda de pederneira, e fez tenção de carrega-la bem para a cachorra não sofrer muito.
Pobre de Baleia.
(Fabiano percorreu o alpendre, olhando a baraúna e as porteiras, açulando um cão invisivel contra animais invisiveis)

FABIANO
- Eco! eco!

(Fabiano modificou a pontaria e puxou o gatilho.)

A carga alcançou os quartos traseiros e inutilizou uma perna de Baleia, que meteu-se por um buraco da cerca e ganhou o pátio, correndo em três pés.
Defronte do carro de bois faltou-lhe a perna traseira. E, perdendo muito sangue, andou como gente, em dois pés, arrastando com dificuldade a parte posterior do corpo.
Encaminhou-se aos juazeiros. Caiu antes.
Uma sede horrível queimava-lhe a garganta. Procurou ver as pernas e não as distinguiu : um nevoeiro impedia-lhe a visão.
Desejou morder Fabiano.

(Realmente não latia: uivava baixinho, e os uivos iam diminuindo, tornavam-se quase imperceptiveis.)
(Olhou-se de novo, aflita).

Que lhe estaria acontecendo?

Sentiu o cheiro bom dos preás que desciam do morro, mas o cheiro vinha, fraco. Parecia que o morro se tinha distanciado muito. Arregaçou o focinho, aspirou o ar lentamente, com vontade de subir a ladeira e perseguir os preás, que pulavam e corriam em liberdade.

(Começou a arquejar penosamente, fingindo ladrar. Passou a lingua pelos beicos torrados e não experimentou nenhum prazer.)

De novo lhe veio o desejo de morder Fabiano,
Não poderia morder Fabiano: tinha nascido perto dele, e consumira a existência em submissão, ladrando para juntar o gado quando o vaqueiro batia palmas.
Ficou assim algum tempo, depois sossegou.
Agora havia uma grande escuridão, com certeza o sol desaparecera. Não se lembrava de Fabiano. Tinha havido um desastre, mas Baleia não atribuía a esse desastre a impotência em que se achava. Uma angustia apertou-lhe o pequeno coração.
Uma noite de inverno, gelada e nevoenta, cercava a criaturinha. Silencio completo, nenhum sinal de vida nos arredores. Parecia que a fazenda se tinha despovoado.

(Baleia respirava depressa, a boca aberta, os queixos desgovernados, a lingua pendente e insensivel.)

Não sabia o que tinha sucedido. O estrondo, a pancada que recebera no quarto e a viagem difícil ao fim do pátio desvaneciam-se no seu espirito.

(A tremura subia, deixava a barriga e chegava ao peito de Baleia.)

Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamberia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes.

Capitulo VII – Contas

FABIANO recebia na partilha a quarta parte dos bezerros e a terça dos cabritos. Mas como não tinha roça e apenas se limitava a semear uns punhados de feijão e milho, comia da feira, desfazia-se dos animais, não chegava a ferrar um bezerro ou assinar a orelha de um cabrito.
Se pudesse economizar durante alguns meses, levantaria a cabeça. Forjara planos.
Consumidos os. legumes, roídas as espigas de milho, recorria à gaveta do amo, cedia por preço baixo o
produto das sortes.
Quando não tinha mais nada para vender, o sertanejo endividava-se.
Ao chegar a partilha, estava encalacrado, e na hora das contas davam-lhe uma ninharia.

Ora, daquela vez, como das outras, Fabiano ajustou o gado, arrependeu-se, enfim deixou a transação meio apalavrada e foi consultar a mulher.

(Sinhá Vitoria sentou-se, concentrou-se, distribuiu no chão sementes de varias espécies, realizou somas e diminuições.)

No dia seguinte Fabiano voltou à cidade, mas ao fechar o negocio notou que as operações de Sinhá Vitoria, como de costume, diferiam das do patrão.

PATRÃO
- A diferença é proveniente de juros.

FABIANO
-Deve haver engano. Eu sou um bruto, sim senhor, mas minha mulher tinha miolo. Com certeza te, um erro no seu papel.

PATRÃO
- Já fiz as contas de novo. Tá aqui o que lhe devo pelo gado.

FABIANO
-Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que é meu de mão beijada! Está direito isso?

PATRÃO
- Acho bom que vaqueiro vá procurar serviço noutra fazenda.

FABIANO
- Bem, bem. Não era preciso barulho não. Se disse palavra à-toa, peço desculpa.
Deve ser ignorância da minha mulher.

(sai da presença do patrão)

FABIANO
-Não deviam me tratar desse jeito! Me tomam o gado quase de graça e ainda inventam juro. Que juro! O que tem é safadeza. - Ladroeira.

(Olhou as cédulas arrumadas na palma, os niqueis e as pratas, suspirou, mordeu os beiços.)

FABIANO
- Nem me resta o direito de protestar. Tem que baixar a crista. Se não baixar, tem que desocupar a terra, me largar com a mulher, os filhos pequenos e os cacarecos. Tem para onde ir? Tem nada! Tomar as coisas de um infeliz que não tinha onde cair morto! Não vê que isso não está certo? Um dia um homem faz uma besteira e se desgraça.

(Na palma da mão as estão notas úmidas de suor.)

FABIANO
- Bem. Vou voltar para casa e dormir.

(Saiu lento, pesado, capiongo, as rosetas das esporas silenciosas.)

FABIANO
- Não vou conseguir dormir. Vou ficar a noite inteira, matutando naquela perseguição.
Se ao menos pudesse recordar-se de fatos agradáveis, a vida não seria inteiramente má.

(Levantou a cabeça, viu uma estrela, depois muitas estrelas.)

FABIANO
- Pobre de Baleia. É como se eu tivesse matado uma pessoa da família.

Capitulo VIII . Fuga

A VIDA na fazenda se tornara dificil.
O MULUNGU do bebedouro cobria-se de aves de arribação.
Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo.
Fabiano espiava a catinga amarela, onde as folhas secas se pulverizavam, trituradas pelos redemoinhos.
O casal agoniado sonhava desgraças.
Pouco a pouco os bichos se finavam, devorados pelo carrapato.
E Fabiano pedia a Deus um milagre.
Mas quando a fazenda se despovoou, viu que tudo estava perdido, combinou a viagem com a mulher, largou-se com a familia, sem se despedir do patrão. Não poderia nunca liquidar aquela divida exagerada. So lhe restava jogar-se no mundo.
Seria necessário mesmo largar tudo, de novo?
Desde o aparecimento das aves de arribação, Fabiano vivia desassossegado. No meio do trabalho, um arrepio corria-lhe o espinhaço. Acordava no meio da noite e ficava num canto da cama, mordido pelas pulgas, conjeturando desgraças.
Podia continuar a viver num cemiterio? Acharia um lugar menos seco para enterrar-se.
Sairam de madrugada.
Deixaram na escuridao o chiqueiro e o curral, vazios, de porteiras abertas, o carro de bois que apodrecia, os juazeiros.
Sinhá Vitoria lembrou-se da cachorra Baleia, chorou, mas estava escuro e ninguém percebeu o choro.
A manhã, sem pássaros, sem folhas e sem vento, progredia num silencio de morte.
Tomaram rumo para o sul.

SINHÁ VITÓRIA
- A gente não poderia voltar viver como tinham vivido, numa casinha protegida pela bolandeira de seu Tomas.

FABIANO
- paga a pena , não, mulher, vamos viver sempre assustados, fugindo da seca.

SINHÁ VITÓRIA
- Eita, será que nós vamos ser sempre desgraçados desse jeito? Será que eu nunca vou ter uma cama de verdade?

FABIANO
- Já começam os despropósitos!

SINHÁ VITÓRIA
- É verdade homem, o que é que os meninos tão pensando?

FABIANO
-Menino é bicho miúdo, não pensa não

SINHÁ VITÓRIA
- Pensa sim, o que é que eles vão fazer quando crescer?

FABIANO
- Vaquejar.

SINHÁ VITÓRIA
- Deus os livre guarde de semelhante desgraça! Vaquejar, que ideia! Nós precisamos mudar de vida, Fabiano, Ir pruma cidade grande.

FABIANO
- Que é que eu vou fazer numa cidade, só sei lidar com bicho!

SINHÁ VITÓRIA
- Tu aprende a fazer alguma coisa, homem. O mundo é grande, Fabiano!

E tomaram rumo para o sul, metidos naquele sonho. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis . Eles dois velhinhos, acabando-se como Baleia. Não voltariam nunca mais, resistiriam à saudade que ataca os sertanejos na mata. E o sertão continuaria a mandar gente para a cidade, homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitoria e os dois meninos.

FIM

POSFÁCIO: O Soldado Amarelo

FABIANO meteu-se na vereda que ia desembocar na lagoa seca
Espiava o chão como de costume, decifrando rastos.
Andou cerca de cem braças quando o cabresto que trazia no ombro se enganchou num pé de quipá.
Desembaraçou o cabresto, puxou o facão, pôs-se a cortar as quipás e as palmatórias que interrompiam a passagem. Tinha feito um estrago feio, a terra se cobria de palmas espinhosas.
voltou-se e deu de cara com o soldado amarelo.
Aquele que, um ano antes, o levou pra cadeia, onde ele agüentou uma surra e passou a noite. Baixou a arma.
Aquilo durou um segundo. Menos: durou uma fração de segundo. Se houvesse durado mais tempo, o amarelo teria caído esperneando na poeira, com o quengo rachado.
A lâmina parou de chofre, junto à cabeça do intruso, bem em cima do boné vermelho.
O soldado, magrinho, enfezadinho, tremia.
E Fabiano tinha vontade de levantar o facão de novo. Tinha vontade, mas os músculos afrouxavam.
Alguma coisa o empurrava para a direita ou para a esquerda. Era essa coisa que ia partindo a cabeça do amarelo.
Se ela tivesse demorado um minuto, Fabiano seria um cabra valente.
Não demorou.

FABIANO
- Nunca vi uma pessoa tremer assim. Cachorro. Ele não era dunga na cidade? Não pisava os pés dos matutos, na feira? Não botava gente na cadeia? Sem-vergonha, mofino. Porque o safado bate os dentes como um caititu? Hem? Tá certo isso? Bulir com as pessoas que não fazem mal a ninguém. Eu seria tão ruim se andasse fardado? Iria pisar os pés dos trabalhadores e dar pancada neles? Não iria.

(Vacilou e coçou a testa).

Vendo-o acanalhado e ordeiro, o soldado ganhou coragem, avançou, pisou firme, perguntou o caminho.

E Fabiano tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo.