



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ANILIA FRANCISCA MÉRCIO DA SILVEIRA

TEATRO ARTIVISTA:

experimentações teatrais na escola pública e no teatro de grupo

Rio de Janeiro/RJ

2024

ANILIA FRANCISCA MÉRCIO DA SILVEIRA

TEATRO ARTIVISTA:

experimentações teatrais na escola pública e no teatro de grupo

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Escola de Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes da Cena.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Marques da Silva

Rio de Janeiro/RJ
2024

ANILIA FRANCISCA MÉRCIO DA SILVEIRA

TEATRO ARTIVISTA:

Experimentações teatrais na escola pública e no teatro de grupo.

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Escola de Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes da Cena.

Aprovada em:

Prof. Dr. Daniel Marques da Silva - Orientador

Profa. Dra. Elizabeth Motta Jacob - PPGAC- ECO-UFRJ

Prof. Dr. Caio Arnizaut Riscado - PPGAC- ECO - UFRJ

Prof. Dra. Liliane Ferreira Mundim - PPEAC- UNIRIO

Prof. Dra. Helen Sarapeck Ribeiro Pinto - GESTO / Grupo de Estudos em Teatro do Oprimido

Dedico este trabalho ao meu alfa e ômega: minha vó Lúcia Miranda Sá Mércio da Silveira (*in memoriam*) e a minha filha Luz Marine Mércio da Silveira Pinto, tudo começou graças a primeira e tudo só tem uma finalidade graças a segunda.

AGRADECIMENTOS

Ao meu companheiro de vida e de arte Leonardo Pinto Silva, por estar presente em todos os momentos antes e durante esse percurso e segurar "todas as barras". Amo-te.

Ao meu orientador Daniel Marques por sua generosidade e atenção, sempre muito afetuoso e compreensivo, não apenas nas questões científicas, mas nas questões humanas.

Aos meus pais e a minha irmã Bárbara Lúcia Mércio da Silveira, que foi minha primeira "colega" de cena.

À minha generosa banca de qualificação, que apontou-me caminhos, estimulando a continuidade da trajetória, que é árdua: prof. dra. Michelle Cabral e prof. dra. Elizabeth Jacob e todos meus mestres e colegas do curso de doutorado em especial a meu colega Gabriel Moraes pelas atenciosa revisão e dicas valiosas.

Ao PPGAC-ECO UFRJ, professores e todos os funcionários dessa instituição que me proporcionou essa oportunidade de estudos superiores nessa área fascinante e necessária que é a arte.

Aos queridos mestres que aceitaram o convite para integrar minha banca final: Dra. Elizabeth Motta Jacob, Prof. Dr. Caio Arnizaut Riscado, Prof. Dra. Liliane Ferreira Mundim, Prof. Dra. Helen Sarapect Ribeiro Pinto;

Ao *Gene Insanno* e todos os seus membros, porque este grupo é meu laboratório. Em especial aos que vêm atualmente me ensinando essa prática teatral diária: Alexandre Corecha - Agatha Rillary - André Narciso - Barbara Moraes - Cristiane Simões - Carolina Domenici - Carolina Dias - Débora Brasil - Fábio Blanc - Gabriel Moisés (Dante) - Marcelo Ouriques - Natália Branco - Nino Simões - Pedro Daumas - Poliana Pinheiro - Sávio Medeiros.... e a tantos outros

que passaram por aqui e deixaram um pouquinho de si, ensinando-me a cada dia a trilhar o caminho da arte - tantos artistas incríveis que não caberiam aqui. EVOEH!

Aos professores, diretores e amigos da escola que leciono, e todos lutam na educação básica, um caminho árduo mais possível.

Aos meus alunos da escola Municipal Desembargador Oscar Tenório, pois é por causa deles que interesse-me por teatro e educação, com certeza, esse trabalho só faz sentido, ao perceber que nossas práticas artísticas no ambiente escolar **podem e devem** mudar o MUNDO.

*Só poderemos nos defender dessa invasão dos cérebros usando **armas de igual poder**, com sinal trocado. Temos que criar condições materiais para que a população possa desenvolver a **sua própria criatividade** e deixar de ser vítima passiva da comunicação, assumindo-se como seu agente ativo e transformador. Isto desde a escola.*

(Boal, 2009, p. 247)

RESUMO

SILVEIRA, Anilia Francisca Mércio da. **TEATRO ARTIVISTA:** experimentações teatrais na escola pública e no teatro de grupo. Orientador: Daniel Marques da Silva. Rio de Janeiro, 2024. Tese (Doutorado em Artes da Cena) - Escola de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 375 páginas.

Neste trabalho, pesquiso e experimento ferramentas cênicas utilizadas tanto com atores como com não atores que possam estimular uma proposta autoral e *artivista* (Raposo, 2015), usando metodologias empíricas inspiradas em Augusto Boal (1975; 1996; 1999; 2002; 2003; 2009) e Eugênio Barba (2010; 2010b), baseada em artifícios da cena contemporânea como a *autoficção*, o *multifoco* e a interatividade com a plateia. Para tanto, faço relatos de experiências de práticas vivenciadas tanto na escola pública onde leciono artes cênicas há 13 anos, quanto no *Gene Insanno Companhia de Teatro*, grupo de teatro no qual trabalho há 28 anos, em Araruama/RJ. Para sistematizar o estudo e integrar tais conceitos, descrevo uma prática de montagem realizada no decorrer da pesquisa, validando sua eficácia metodológica e reportando os seus resultados.

Palavras-chave: artivismo; teatro educação; multifoco; autoficção; interatividade; relatos de experiências

ABSTRACT

SILVEIRA, Anilia Francisca Mércio da. ARTIVIST THEATER: experiments for scene in public schools and group theater. Advisor: Daniel Marques da Silva. Rio de Janeiro, 2024. Thesis (Doctorate in Performing Arts) - School of Social Communication, Federal University of Rio de Janeiro, 375 pages.

In this work, I research and experiment with scenic tools used by both actors and non-actors and that can stimulate an authorial and activist proposal (Raposo, 2015), using empirical methodologies inspired by Augusto Boal (1975; 1996; 1999; 2002; 2003; 2009) and Eugênio Barba (2010; 2010b), based on contemporary stage artifices such as autofiction, multifocus and interactivity with the audience. For this purpose, I report on practices experienced both in the public school where I have taught performing arts for 13 years, and with the *Gene Insanno Theater Company*, a theater group in which I have worked for 28 years, in the city of Araruama in Rio de Janeiro. To systematize the study and integrate these concepts, I describe an acting/production practice carried out during the research, validating its methodological effectiveness and reporting its results.

Keywords: activism; theater education; multifocus; autofiction; interactivity; experience reports

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
Breve relato de intenção.....	10
Justificativa.....	12
Percurso.....	14
1- ARTIVISMO: O CONCEITO, A HISTÓRIA, O PROPÓSITO.....	16
1.1- O contexto de teatro contemporâneo na escola pública: as diásporas no ensino de artes cênicas e a necessidade do <i>artivismo</i>	22
1.2 - O contexto do teatro contemporâneo no interior: os <i>eternos amadores</i> - a pesquisa, a politicagem, a provocação e a necessidade do <i>artivismo</i>	29
1.3 - Por uma pedagogia mais política: o ensino do teatro para transgredir.....	40
1.4 - FAVELA "É NÓS": quando a arte comunitária encontra sua força.....	48
2 - RELATOS DE EXPERIÊNCIA NA ESCOLA E GENE INSANNO CIA DE TEATRO.....	55
2.1 - <i>Guerras minhas... guerras suas... guerras nossas ...</i> ou a guerra começa comigo!.....	56
2.2- <i>Procuramos Independência!</i> - a conexão dos meus dois mundos.....	75
3 - A BUSCA DA METODOLOGIA DE UM TEATRO TRANSFORMATIVO.....	100
3.1 - Escritas do real e dramaturgia do ator - <i>o diretor é apenas o primeiro espectador</i>	109
3.1.1 - Teatro Documentário.....	109
3.1.2 - Biodrama.....	113
3.1.3 - Autoficção.....	116
3.2 - A cena interativa e a plateia que quer "brincar".....	123
3.2.1 - A contribuição do espectador e os fatores de risco.....	124
3.2.2 - O espaço ou modo de utilização desse espaço.....	136
3.2.3 - A dramaturgia e as formas como trabalho as dramaturgias.....	139
3.3 - O <i>multifoco</i> e a dramaturgia do espectador.....	146
4 - A PARTILHA DE SABERES - registro, sistematização e metodologia.....	154
4.1 - O processo de criação... <i>ou opressões diárias que nos atravessam</i>	163
4.1.1 - Propostas para textos de AUTOFICÇÃO.....	168
4.1.2 - Propostas para o MULTIFOCO e para as CENAS INTERATIVAS.....	189
4.1.3- Propostas e desafios para MARCAÇÕES CÊNICAS.....	196
4.2 - Cenário, figurino, iluminação e projeção... <i>ou como a técnica é artística</i>	213
4.2.1 - Cenário: o trem.....	214
4.2.2 - A iluminação: luz do trem e luz de fora.....	218
4.2.3 - Os figurinos: o real ficcional	220
4.2.4 - A projeção e as múltiplas formas de contar a mesma história	224
4.3- A estreia, êxitos/dificuldades da trajetória e resultados finais, análise dos artistas e da plateia.....	231
4.4 - Último ato: nos tornamos ARTIVISTAS? Análise da direção.....	248
5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	261
6 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	266
7 - APÊNDICES.....	273
7.1 - Roteiro <i>Guerras Suas, Guerras Minhas... Guerras Nossas</i>	273
7.2 - Roteiro na íntegra <i>Procuramos Independência!</i>	278
7.3- Roteiro <i>Toda Margem Tem Um Centro...ou Opressões Diárias Que Nos Atravessam</i>	289

INTRODUÇÃO

Breve relato de intenção

Percebemos que o teatro pode entreter, fazer pensar, mas não modifica a vida das pessoas. Naqueles anos, pensamos que o teatro muda a vida de quem o faz, isso sim... (Eugênio Barba, conferência na escola na SP, Escola de teatro 07/12/2012)

O presente trabalho investiga as possibilidades de criação de espetáculos/performances teatrais contemporâneas que possuam articulações e motivações políticas e sociais, estimulando alunos e atores para um *ativismo* (Raposo, 2015) cênico que os tornem sujeitos participativos, ativos e questionadores, mesmo em situações de opressão, repressão, carência, manipulações de informações e crises políticas e sociais nas quais estamos inseridos. A tese apresenta relatos de experiência com montagens em teatro comunitário de grupo no município de Araruama/RJ e com alunos de uma escola na comunidade da Rocinha na capital fluminense. Sou diretora artística e produtora do Gene Insanno Companhia de Teatro¹, grupo bastante atuante do interior do estado, e professora concursada de artes cênicas do ensino fundamental II, há 17 anos atuando na rede municipal e 12 anos trabalhando na escola Municipal Desembargador Oscar Tenório.

A referência teórica da pesquisa apoia-se principalmente nas técnicas de Augusto Boal² (1975; 1996; 1999; 2002; 2003; 2009) e a metodologia do *Teatro do Oprimido*, junto

¹ Saiba mais no documentário sobre 28 anos de existência do grupo: "Entre atos e Fatos - uma trajetória Insanna", filme de Igor Matos, Produção: DiMattos Produções e Realização: Gene Insanno Cia de Teatro, disponível no link: https://youtu.be/b_VAKHjt2zI // Site do grupo: www.geneinsanno.com

² Augusto Pinto Boal (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1931 - Idem, 2009). Diretor, autor e teórico. Torna-se referência do teatro brasileiro ao expandir a prática para a conceitualização teórica, além de ser a principal liderança do Teatro de Arena e o criador da metodologia conhecida como Teatro do Oprimido. Augusto Boal une a prática dos palcos com a teoria para conceber uma dramaturgia política, mas também estética. Sua experiência no Teatro de Arena, com episódios históricos e encenações políticas, e no Teatro do Oprimido, mesclando arte com bandeiras sociais, faz dos palcos um ambiente de construção de narrativas e posicionamento diante da violência e censura do Estado. (AUGUSTO Boal. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4332/augusto-boal>. Acesso em: 14 de março de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7)

com *sistemas de transmissão empírica* de Eugênio Barba³ (1991; 2010; 2010b) e suas reflexões sobre o *Terceiro Teatro* e o *Teatro Antropológico*. Durante o percurso, mapeio, investigo e acrescento (com variações e inovações) um repertório próprio e adaptado/desenvolvido por mim de *jogos dramáticos de diversos autores como Barba, Spolin, Alschitz, Bogart, programas performáticos e estratégias emancipatórias* para estabelecer interconexões entre atores/educandos, suas culturas, suas falas e sua comunidade.

Faço isso sustentada em três pilares conceituais e metodológicos que embasam o meu trabalho como pesquisadora e que permeiam todos meus atuais trabalhos como encenadora:

1- O ator/autor/compositor criador não apenas da dramaturgia textual, mas da estrutura cênica como um todo, a partir de propostas que exploram a *autoficção*⁴ (Preusseler, 2018): dramatizações e adaptações de histórias reais compartilhadas pelos próprios atuantes, amigos próximos, parceiros de cena ou até a plateia;

³ Eugenio Barba é diretor teatral e autor italiano de diversos livros, dentre os quais se destacam *A arte secreta do ator* (2012), *Teatro, solidão, ofício, revolta* (2010) e *Queimar a casa: origens de um diretor* (2014).

⁴ Em 1977, o autor francês Serge Doubrovsky concebeu o termo *autoficção*, utilizando-se para se referir ao estilo literário de sua obra *Fils*. A consolidação desse estilo literário na segunda metade do século XX pode ser vista como fruto do desenrolar de uma série de acontecimentos. Entre esses acontecimentos encontram-se: a consolidação da psicanálise no início do século XX, os novos paradigmas artísticos, que surgem com os trabalhos das vanguardas no fim do século XIX e no início do século XX, novas técnicas narrativas na literatura, duas guerras mundiais e o movimento de contracultura nos anos 60. Segundo Preusseler: "A autoficção tem vindo a ser usada como dispositivo estético recorrente na cena contemporânea. Diversos criadores apoiam-se em materiais autobiográficos para desenvolver a dramaturgia de seus espetáculos, criando um jogo dinâmico com o público, em que as sempre presentes questões do real e do artificial postas em cena tornam-se o ponto-chave do trabalho artístico (Preusseler, 2018, p.12).

2 - A pesquisa do *Multifoco Cênico*⁵ (Assis, 2017 e Barba, 2010), que propõe a mistura de linguagens artísticas, como a dança, o audiovisual, os games, as artes visuais e a música, executadas de maneira simultânea compondo uma *cena polifônica*⁶ (Cohen, 2002);

3 - A interatividade (Boal, 1975, 2002) com participação ATIVA⁷ do público que, mais do que se sentir tocado pelo ou experienciado o espetáculo, é sempre convidado a interagir, deixar sua marca, expressar sua opinião. Tal participação é que possibilita o desenvolvimento e a continuidade dos espetáculos. Busco, nesse sentido, fazer interlocuções com o conceito de performance, fazendo com que todas as apresentações tenham o caráter de evento único e irrepetível, uma vez que a plateia sempre se diferencia.

Pesquisas de campo com a plateia e os agentes envolvidos no processo também são utilizadas como base para a reflexão teórica, embasando o máximo possível as experimentações executadas nessa práxis.

Justificativa

O trabalho é um aprofundamento de uma pesquisa que desenvolvo há 28 anos, mas que tem tomado forma, escopo e levantando hipóteses válidas nos últimos oito anos, diante de um evidente sucateamento do sistema básico de ensino, da desvalorização dos educadores e, principalmente, da disciplina de artes cênicas. Considero essa investigação necessária, porque **não existem** relações imparciais entre alunos, professores, atores amadores ou profissionais e

⁵ Atenção multifocal é a capacidade que uma pessoa tem de conseguir cumprir múltiplas tarefas de maneira simultânea e eficientemente. (Assis, 2017). A cena multifoco utiliza-se de novas formas de escritura cênica, que podem se basear em procedimentos utilizados sobretudo nas artes visuais - *performance art*, instalação, vídeos, materiais sonoros, de forma simultânea e coordenada. Mais à frente, dedico um capítulo sobre o tema, uma vez que se trata de um conceito com o qual trabalho no desenvolvimento de trabalhos no meu grupo e na escola.

⁶ “Cena polifônica”, segundo Cohen (2002) no ensaio: “Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade”, está ancorada em alternâncias de fluxos semióticos e de suportes, instalando o hipersigno teatral, da mutação, da desterritorialização, da pulsação do híbrido. (...) uma cena demarcada por novas escrituras que incorporam a dramaturgia de processo, as hibridizações entre textualidades, imagens e acontecimentos, pela atuação performática e pela veiculação de multimídia e de novas tecnologias. Tais mensagens podem ser dadas simultaneamente, fragmentando o foco primário.

⁷ Nesse sentido, além da proposta do *Teatro Fórum* e as diversas técnicas do *Teatro do Oprimido* nas quais Boal cria a figura do *spect-ator*, traço paralelos e experimento outras formas de interatividade.

diretores artísticos. Ainda mais quando o(a) diretor (a) se propõe a ser um diretor-pedagogo⁸ e ativista. Ser educador de arte, nesses tempos de desvalorização da nossa área é, a cada dia, ser militante da própria sobrevivência.

Lanço-me nesse desafio, buscando conectar e conciliar meus dois mundos: de professora de escola pública e de diretora artística, gestora e produtora de um grupo de teatro em Araruama/RJ, o Gene Insanno, que possui um espaço de treino e apresentações, o Espaço Multicultural Gene Insanno (eMGI)⁹. Gerido de forma cooperativa por vários associados, o espaço é Ponto de Cultura desde 2014 e apoia diversos artistas no interior do estado do Rio de Janeiro. O principal embasamento teórico são as experiências relatadas nos livros de Eugênio Barba e Augusto Boal, subvertendo, recriando e adaptando algumas técnicas, bem como experimentando variações que vêm se transformando em uma linguagem própria da minha direção. Narro experiências e proponho inovações, programas performáticos criados dentro da minha Cia e novos desafios. Identifico-me com suas trajetórias criadoras e, por isso, defendo que ambos os encenadores citados acima foram diretores-pedagogos. A partir de suas principais obras, observamos metodologias empíricas e sistemáticas que visam, não apenas a criação de espetáculos, mas meios de formação e inclusão. Contudo a inspiração é vasta, e, por isso, trabalho com outras possibilidades, estudando encenadores e performers, tais como Tadeusz Kantor (2008), Jerzy Grotowski (2023), Anne Bogart (2011; 2017), Jurij Alschitz (2012), entre outros contemporâneos.

A tese entrecruza e problematiza as contradições teórico-práticas-burocráticas do ensino de teatro numa escola pública municipal, bem como das dificuldades de desconstruir práticas oficiais e quebrar paradigmas sobre o ensino do teatro. Traço os prós e contras de realizar uma produção artística dentro do universo escolar, com alunos propositores e um diretor-pedagogo e das inúmeras e complexas articulações dentro do Gene Insanno Companhia de Teatro, grupo que não sobrevive exclusivamente de teatro e cujos membros são tanto artistas profissionais, quanto amadores, cidadãos da sociedade civil com outras profissões e questões pessoais e políticas.

⁸ O termo diretor-pedagogo estará definido mais à frente, quando disserto sobre o assunto;

⁹ Para mais informações sobre o Gene Insanno e o Espaço Multicultural Gene Insanno, acesse: www.geneinsanno.com // @geneinsanno // @emgeneinsanno

Busco ainda problematizar questões sobre o processo criativo como ato de resistência e como é fundamental o papel do diretor/professor envolvido emocionalmente. Defendo a hipótese da prática pedagógica e artística como uma prática política que deve ser realizada de maneira madura, comprometida e sensível, levando-se em conta todos os sujeitos envolvidos do ambiente escolar, ou seja, não apenas os estudantes, não apenas o grupo, mas a comunidade como um todo.

A origem das metodologias e trajetórias não formais que conduzem esta pesquisa-ação¹⁰ é fundamentalmente prática e me exigiu um exercício de observação e formalização científica, principalmente no último espetáculo, planejado e investigado a partir de todas as premissas aqui destacadas, tendo como objetivo final um teatro ativista, político e que intensifica a capacidade de participação e modos de ser e estar no mundo, principalmente para os artistas envolvidos.

Percurso

No primeiro capítulo, trato do conceito de *ativismo*, contextualizando-o na prática pedagógica e comunitária. Justifico a minha persistência de trabalhar o ato *ativista* nesses dois universos, indicando principalmente suas diferenças, mas refletindo também sobre suas semelhanças. Dentro de cada recorte, da escola e grupo teatral, defendo como esse teatro *ativista* é crucial para os seres humanos ali envolvidos e como ele pode ser um teatro transformador e mobilizador social.

No segundo capítulo, após apresentar meu contexto escolar e minha relação como diretora artística do meu grupo, faço relatos de experiências de dois processos de montagem realizados em 2022: *Guerras Minhas... guerras suas... guerras Nossas...*, realizado com alunos na escola, e *Procuramos Independência*, no qual os componentes do Grupo Gene Insanno são os atuantes.

¹⁰ De acordo com Moreira e Caleffe, "a pesquisa ação é uma intervenção em pequena escala no mundo real e o exame muito de perto dos efeitos dessa intervenção. (...) ela é situacional - está preocupada com o diagnóstico do problema em um contexto específico pra tentar resolvê-lo nesse contexto. (...) o seu uso pode alcançar, em um extremo, o professor que está experimentando uma nova maneira de ensinar numa sala de aula, e no outro, um estudo sofisticado de uma mudança organizacional em uma indústria, usando para isso uma equipe de pesquisadores." (Moreira & Caleffe, 2008, p.90)

No terceiro capítulo, faço a fundamentação teórica dos conceitos utilizados nas práticas relatadas, destacando como cada um dos teóricos que me inspiram trabalharam e operaram, bem como as maneiras pelas quais tenho articulado esses conceitos nos processos de criação. Apresento exemplos de montagens e grupos que também investigam as concepções de *autoficção*, *interatividade* e *multifoco* com a intenção de traçar um parâmetro e perfil de minha própria prática.

O quarto e último capítulo conecta os dois mundos nos quais atuo, descrevendo o processo de criação da obra *Toda Margem tem um Centro... ou Opressões diárias que nos atravessam*. Sistematizo tais metodologias empíricas e faço um relato minucioso, descritivo e reflexivo da montagem. O trabalho tem uma perspectiva crítica e emancipatória, tendo como objetivo principal estimular a visão política dos atores e estudantes envolvidos para torná-los criadores/fazedores ou apreciadores conscientes de arte, bem como potencializar seus discursos. A intenção não é apenas atender a uma proposta poética construída para o trabalho final desta tese, mas também mapear os meios mais utilizados na minha criação artística, denominá-los, explorá-los ou revisitá-los de forma mais consciente, percebendo como essa participação ativa do atuante, sua visão transcultural e sua inserção social atravessam também sua prática artística e a sua relação com os espectadores nesses tipos de produção.

As considerações finais elucidam os erros e acertos, com uma autoavaliação sincera desse estudo-reflexão, apontando as tendências e os caminhos naturais que desejo aprofundar como diretora artística e diretora-pedagoga, vislumbrando um crescimento e amadurecimento cada vez maior de tudo que acredito dentro da arte e da educação pela arte.

CAPÍTULO 1 - ARTIVISMO: O CONCEITO, A HISTÓRIA, O PROPÓSITO.

Artivismo é um termo controverso, mas muito requisitado no teatro do século XXI e, de certa forma, tem etiquetado muitos trabalhos acadêmicos e práticos na produção cultural contemporânea. Eu não consegui encontrar uma nomenclatura que melhor se enquadrasse nos parâmetros do teatro que realizo, pois me identifico com a ideia que a palavra carrega, unindo arte, política e ativismo. Embora tenha achado definições que contemplam parte do meu posicionamento e que se estruturam a cada processo artístico em que me envolvo, creio que, para cada artista, o vocábulo terá uma significação própria. Segundo Paulo Raposo:

Artivismo é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas. (Raposo, 2015, p.3)

No entanto, minha experiência, a cada dia mais ampla e plural, faz com que eu me torne resistente a preceitos acadêmicos insurgentes que tendem a fechar significados e, por vezes, se limitam à análise de modelos apresentados ou debates abrangentes em vários segmentos.

A utilização de inúmeras linguagens e plataformas de expressão, de comentários que expressam visões do mundo de maneira crítica, produzindo um pensamento, uma opinião no campo político, poderia ser considerado um ato *artivista*.

Segundo Bordin (2015), os *artivistas* são figuras com pensamentos políticos cujas intervenções vão muito além de simples técnicas de atuação. Eles adotam uma forma de vida condizente com aquilo que pregam e utilizam a arte como propulsora para provocar transformações sociais a partir de suas convicções, muitas vezes borrando as fronteiras entre o real e o ficcional. Nesse sentido, posso afirmar que a utilização da *autoficção* nos processos de criação contribui significativamente para uma proposta *artivista*¹¹.

Embora a década de 60 possa ser considerada o berço do *artivismo* (Bondi, 2015), marcando o surgimento de diversas manifestações e movimentos sociais contra a guerra do Vietnã, a contracultura e o início dos principais movimentos estudantis, essa prática já pode

¹¹ Mais adiante, desenvolvo essa discussão no capítulo sobre autoficção.

ser identificada na obra de Bertolt Brecht. Este denominava seu teatro como essencialmente político, influenciando diversos artistas e grupos *artistas*, como é o caso de Augusto Boal. Boal, sem dúvida, era um estudioso de Brecht, e os trabalhos desenvolvidos no CTO também foram e continuam sendo referência para artistas que buscam a transformação social e utilizam o meio do teatro como viés. Segundo Bodin:

Parece que seu trabalho é tão ou mais valorizado no exterior do que em nosso país. As práticas teatrais desenvolvidas por Boal buscam debater sobre problemas sociais convidando o público a participar das ações realizadas, podendo usar o humor, ou não, dentro de suas realizações. (...) E o que mais impressiona os artistas na prática desenvolvida por Boal é a maneira como ele consegue fazer com que o público se torne um atuante, não somente espectador. O público tem a oportunidade de vivenciar a situação e pode expressar sua opinião usando o que tem de artístico dentro de si, libertando-se de seus próprios pré-conceitos e amarras físicas e psíquicas (Ibidem, p. 129-130).

Com o advento das novas tecnologias, estudiosos acreditam que o *ativismo* ganha ainda mais intensidade com a internet. As redes sociais tornaram-se os *novos meios de comunicação de massa*, ampliando significativamente o potencial dos artistas políticos para expandirem seu campo de ação e até mesmo criarem novas formas de intervenções.

A utilização de inúmeras linguagens e plataformas para explicitar, comentar e expressar visões do mundo e de produzir pensamento crítico, multiplica o espectro do *ativismo* a partir do qual é possível intervir poética e performativamente e construir espaços de comunicação e de opinião no campo político - arte de rua, ações diretas, performances, vídeo-art, rádio, *culture jamming*, *hacktivism*, *subvertising*, arte urbana, manifestos e manifestações ou desobediência civil, entre outras. (...) Que conexões se buscam entre poéticas e performances no espaço público e no ciberespaço (Castells 1999, Downing 2001, Reguillo 2005)? E de que modo o *ativismo* encontra no mundo digital um território amigável para se tornar viral e, simultaneamente, para se construir como um arquivo de documentação performativa política? (Taylor, 2003, 17)

Que a internet provoca mudanças grandes e significativas na vida real, não resta dúvidas, e pesquisas são conduzidas diariamente ao redor do planeta para analisar o impacto das tecnologias em nosso cérebro. De acordo com o artigo *Internet Psychology: 5 emotions inventend by the internet*¹² (Psicologia da Internet: cinco emoções inventadas pela internet), a transformação mais importante é que ela está criando novas emoções no ser humano. Essas emoções novas são características da era digital. Como as transformações estão acontecendo cada vez de forma mais rápida, isso requer uma postura do usuário mais autodidata, mais

¹² disponível em: <http://news.discovery/human/brain-internet-smart-stupid-dumb-expert-120229.html>

reflexão e bom senso diante de tantas informações postadas e compartilhadas. Agora, a arte pode ser digital, construída e disseminada por Inteligência Artificial, e a maneira de fruí-la também difere totalmente de como vínhamos consumindo arte até então. Muitas vezes, essas interações, feitas em tempo real, fazem críticas ao sistema dentro do próprio sistema. Porém, o excesso de paródia e humor incorporado a artifícios da cultura de massa (recorrendo a estereótipos e fake news) pode se tornar arma de alienação, com o intuito de ressaltar práticas preconceituosas, ridicularizar individualidades e até recrutar seguidores para práticas delituosas, como, por exemplo, os últimos ataques à democracia, como a invasão e o quebra-quebra promovido por um grupo de terroristas bolsonaristas ao prédio do Supremo Tribunal Federal no dia 08 de janeiro de 2023. Além do STF, os terroristas também depredaram o Congresso Nacional e invadiram o Palácio do Planalto, local de trabalho do presidente da República. Todas essas pessoas foram recrutadas pelas redes sociais e já sabiam que participariam de uma manifestação contra a vitória do atual presidente. Suas articulações e coordenações foram extremamente orquestradas, tal como o ensaio de um espetáculo ou de uma performance. Inclusive, foram feitos vídeos pelos próprios invasores, alguns transmitidos ao vivo, mostrando os vários danos causados por eles. A potência desses eventos é apenas um exemplo do poder concentrado numa rede social. Agora, a internet é a principal vitrine e saber usá-la é uma oportunidade para artistas engajados:

O código digital incorporado no *artivismo*, torna-se tal como o ciberativismo, uma categoria fluída e híbrida, resultando em itinerários que ora se escondem e legitimam em rizomas independentes, *peer-to-peer*, libertários e subterrâneos, ora dialogam com os canais e as plataformas *mainstream* para chegarem a audiências mais alargadas e para disputar a *historicidade* da informação e da mensagem com as grandes narrativas, hegemônicas e produzidas pelo poder. É o que Athanassiou and Butler (2013) chamam de “*performativity in plurality*”: novas formas de organização e resistência incluindo práticas de arte de guerrilha, ocupações artivistas de espaços do Estado, boicotes de instituições de arte e educação, ocupações de fábricas, movimentos de ocupação de praças, *hacktivismos*, economias e assembleias comunitárias emergentes, espaços, publicações e coletivos artísticos autogestionários, estruturas participativas relacionais e performances experimentais críticas (Raposo, 2015, p.6).

Como arma de denúncia para subverter o poder dominante, as ações *artivistas* têm um propósito político próprio e realizá-las de maneira diferencial é sempre desafiante para nós fazedores. As redes sociais são o palco de muitas ações *artivistas*, muitas, inclusive, pensadas exclusivamente para este veículo, pois o espaço e o tempo se reduzem significativamente, propiciando as mais diferentes e inusitadas práticas, resultando em condições singulares para

a emergência das novas revoluções de linguagem. Nos últimos anos, movimentos globais têm ampliado as fronteiras da esfera pública, reformulando ou mesmo eclipsando a distinção entre o “real” e o “virtual”.

Uma das formas de sabotar a sociedade capitalista poderia ser dar um novo significado à arte — uma arte que não possa ser consumida, vendida ou apropriada — e capacitar qualquer pessoa para o "fazer artístico". Este talvez possa ser o caminho para permitir novas possibilidades de ampliação do conceito. “O artista deverá não alimentar o sistema de produção cultural, mas investigar os processos e instrumentos que o controlam para os contornar e desconstruir.” (Vieira, 2007, p. 20) A perenidade da relação arte e política vem de um contexto social; afinal é a sociedade capitalista que financia a arte. Portanto, ela controla os discursos legitimadores e subjetivos da obra. O dinheiro paga os ingressos, o dinheiro paga os cenários, os figurinos e o trabalho de quem vive desse "negócio". **Fazemos arte ou fazemos negócio?** As narrativas contra o sistema sempre precisam de um financiamento de oposição? De qualquer forma, existe um crescente interesse da arte contemporânea pela esfera política.

O ativismo se mostra como um discurso alternativo de resistência contra os discursos dominantes, difundidos principalmente pela grande mídia, que se colocam como verdades absolutas. O artista busca intervir em questões de relevância na vida social com o intuito de denúncia, buscando atos artísticos para sua realização, e assim pretende derrubar as convicções mais profundas daqueles que acreditam serem os responsáveis pelo atraso de nossa sociedade atual. Esse pensamento de “mudar o mundo” começa a partir da sua própria mudança enquanto ser humano, optar pela arte para realizá-las é o diferencial do artista (Bordin, 2015, p.133).

Será que o ativismo tem o poder de promover mudanças sociais concretas? Essa é uma das questões desta pesquisa. Diana Taylor afirma que sim, pois, mais do que pretender mudar a política de forma imediata, a prática *artista* se propõe a transformar a forma como as pessoas veem determinada situação, comunicando algo ao público, abrindo os olhos das pessoas para que estejam a par de determinados equívocos (Taylor apud Ibidem, p. 126-135).

O *ativismo*, no entanto, permeado do universo lúdico e gerado pela interação entre o performer e o espectador, não tem um sentido moralizante, nem busca apenas transmitir uma mensagem de forma didática. Seu diferencial está em abrir espaços para críticas e discussões, nas quais opiniões diversas são expostas. Esse espaço aberto é diferenciado, pois desperta sensações que somente o debate verbal não possibilitaria, configurando uma experiência

política por meio de um ato artístico (Ibidem, 2023). Já segundo Miguel Chaia, "o ativismo cultural tende a aproximar-se da *anti-arte*, ao eliminar o objeto artístico em favor da intervenção social inspirada pela estética e ao desconsiderar a contemplação em benefício do envolvimento da comunidade" (Chaia, 2024, p. 17). Entretanto, discordo, pois embora tenha como foco o envolvimento comunitário, ao invés de *anti-arte*, o termo mais apropriado seria *arte subversiva*. Nela, o artista ativista está inserido na relação social, reconhece a existência de conflitos e seu desejo se funda numa luta que deve ser enfrentada. Neste fazer, os sujeitos produzem conceitos ou práticas, tendo por base uma consciência crítica aguçada portada pelo artista individual ou por um coletivo. Torna-se fundamental no *ativismo* o reconhecimento do outro, assim como a crítica das condições que vão produzir a obra. Nesse intenso envolvimento social, discordando de Chaia, que afirma que há uma redução da autonomia da arte, percebo uma evidente ampliação da relação entre ética e estética. Consideramos outras possibilidades, dentro das infinitas que o teatro, a performance e outras modalidades nos oferecem, nos atemos a uma ou várias temáticas, mas isso não significa uma redução e o detrimento da estética em favor da ética.

O ativismo distingue-se pelo uso de métodos colaborativos de execução do trabalho e de disseminação dos resultados obtidos. Desta forma, é característico desse tipo de arte política a participação direta, configurando formatos de situações que vão do artista crítico até o engajado ou militante (Ibidem, p. 9-11).

Concordo nesse sentido, que o 'ser ativista' deve estar totalmente envolvido e, se for porta-voz de outro, deve também ser empático às causas, às dores e aos fatores que lhe motivam. Isso não torna a arte *ativista* personalíssima, mas, ao contrário, investida do reconhecimento do outro, assim como do desejo e da responsabilidade por uma luta comum. O ativismo parte da ação individual, passa pelo coletivo e alcança espaços insuspeitados nos quais se localizam o outro. Pode-se ter, então, a metáfora do artista como gatilho de futuros desdobramentos sociais. (Ibidem).

Já realizei alguns espetáculos *indigestos*, cujos debates posteriores a plateia me alertaram para que eu "preparasse o público" antecipadamente para os assuntos que seriam ali tratados. Confesso que não aceitei facilmente essa sugestão, pois entendia que é da natureza de uma obra de arte "causar" incômodo. Mas fui vencida pelo sistema, já que, obviamente, nem todos saem de casa para ir ao teatro e confrontar-se consigo mesmos, ou se reconhecer no lugar de opressores ou oprimidos, ou participar de uma sessão inesperada de terapia, ou ainda

para se engajar, ou ter gatilhos emocionais que lhes sejam prejudiciais. Sempre pensei que, às vezes, pelo título do espetáculo a plateia já pudesse minimamente captar com o que iria se deparar. Ao escolher filmes *streaming* no sofá da nossa casa, temos noção se vamos ver uma comédia inocente ou um filme de terror grotesco. Achava que, por exemplo, numa peça com o título: *Manual de Sobrevivência ao Patriarcado*, certamente o público não imaginaria encontrar histórias de mulheres que são felizes e saem isentas desse modelo de mundo. Mas foi justamente um espetáculo meu, com esse título, que me fez ver que, às vezes, a plateia deve, sim, ser preparada ou avisada antes de entrar no “jogo”. Numa ocasião, uma mulher teve um choro convulsivo ao ver uma das cenas e, em outra, várias pessoas saíram no meio da peça. Não era aquilo que eu queria, com certeza. Queria provocar, mas não a ponto de ver pessoas saindo da sala. Ao questionar as reações (quando pude ou tive oportunidade, obviamente), as respostas eram parecidas: “aquilo foi demais para mim”, “eu não estava esperando essas coisas”.

Depois de 11 anos dando aulas na mesma escola, existe uma particularidade que só me dei conta há cerca de um ano: o que me motiva na prática de um teatro *ativista* é eu ter na escola o PRIVILÉGIO de testemunhar a mudança que ele causa também na plateia. Com o grupo de teatro, vamos para diversos lugares, nos apresentamos gratuitamente, fazemos temporadas longas ou curtas, mas a plateia é rotativa, quase nunca é a mesma e a chance de encontrarmos um mesmo público é rara. Na escola é diferente, a cada ano, a cada novo espetáculo que eu monto com os alunos, percebo os impactos na plateia - estudantes, professores e funcionários, que vão me encontrar todos os dias, por vários meses, ou anos. Essas pessoas vêm até mim e me contam que mudaram de opinião, que conseguem ver um assunto sob outra ótica, entender os lados diferentes de uma questão, que se emocionaram, entenderam, ou não entenderam nada, ou odiaram. Enfim, no ano seguinte, sempre esperam outro espetáculo, uma nova chance de serem ouvidos ou de falar.

É possível que isso aconteça também nas peças com o Gene Insanno. Ocorre que é mais difícil. *Feedbacks* são raros, exceto em festivais, quando temos debates com a classe artística e outros grupos, ou quando deixam comentários em nossas redes sociais.

Meu propósito e meu objetivo são poder potencializar as formas de pensar as relações entre arte e política, desconstruindo os espaços, as formas e a maneira de se fazer artes cênicas, trazendo histórias que terão impactos diretos e emergentes no meu público-alvo, para

conseguir vertê-lo para o meu lado, para o meu ponto de vista. Não quero ser ingênua de não tomar partido de um lado, pois o teatro político sempre vai ter um lado, o lado dos oprimidos (Boal, 2009), que com certeza é também o lado que milito e acredito.

1.1 - O contexto de teatro contemporâneo na escola pública: as diásporas no ensino de artes cênicas e a necessidade do *ativismo*

Atualmente, estou trabalhando na Escola Municipal Desembargador Oscar Tenório¹³, que atende a favela da Rocinha¹⁴.

Até 2022, a Oscar Tenório teve oficinas teatrais de extensão no contraturno aceitas pela 2ª CRE (Coordenadoria Regional de Educação), possibilitando, neste momento raro e exclusivo, ampliar minha pesquisa no âmbito da escola e sistematizá-la. Assim, houve uma busca reflexiva sobre as principais diferenças entre um trabalho focado em estudantes que escolhem fazer a aula e outros que são obrigados a fazer a aula (e se essa obrigação é pontual,

¹³ Designação: 02.06.020 - Rua professor Manuel Ferreira 141/ Gávea - Rio de Janeiro

¹⁴ Rocinha é uma favela que fica na Zona Sul do Rio de Janeiro, com limites entre a Gávea, São Conrado e Vidigal e teve sua ocupação a partir do Túnel Dois Irmãos Destaca-se por ser uma das maiores favelas do país. Apesar da Rocinha estar localizada no Rio de Janeiro, o sotaque predominante não é o carioca. Favela mais populosa do Brasil segundo o Censo de 2010, a Rocinha não tem dados oficiais sobre a origem de seus moradores. Mas, como atesta o estudo “UPP2 e a economia da Rocinha e do Alemão” (2011), é “a favela mais nordestina do Rio”. Não há números oficiais, mas através de estudos já realizados cerca de 80% dos moradores são ou têm raízes nordestinas. O estudo realizado mostra a trajetória dos imigrantes que deixaram o Nordeste nos anos 50 para trabalhar em grandes obras urbanas no Rio. O fluxo de nordestinos em direção à favela de São Conrado, na Zona Sul, continua e é um dos responsáveis pelo crescimento populacional da comunidade. Em dez anos, a população da Rocinha cresceu 22,7%, segundo os censos de 2000 e 2010. A partir da década de 1950, houve um aumento de migração de nordestinos para o Rio de Janeiro, direcionando-se em parte para a Rocinha. Nas décadas de 1960 e de 1970, registrou-se um novo surto de expansão, agora devido aos projetos de abertura dos túneis Rebouças e Dois Irmãos, que contribuíram para uma maior oferta de empregos na região. O descaso do governo com a comunidade, a falta de infraestrutura, a construção de barracos de papelão, a degradação de áreas verdes, o crescimento desordenado, a distribuição de água através de bicas, entre outros problemas, provocou grande indignação, reivindicações e abaixo-assinados da população, que se organizou, engajando-se em muitos protestos em prol da comunidade. A partir da década de 1970, a comunidade obteve os primeiros progressos, resultado das reivindicações ao poder público, como a implantação de creches, escolas, jornal local, passarela, canalização de valas, agência de correios, região administrativa etc. O primeiro posto de saúde foi criado em 1982, com muito esforço dos moradores, através da iniciativa do padre local que ofertou à comunidade um presente de natal. Os moradores mobilizaram-se para promover a canalização do valão e, por conseguinte, criou-se o posto de saúde. Nesse processo, algumas famílias que habitavam o valão foram deslocadas para o Laboriaux, no qual havia 75 casas construídas pela prefeitura, sendo que duas destas foram unidas para a instalação da Creche Yacira Frasso. (ROCHINHA. In: *Wikipedia*. Flórida, Wikipedia Foundation, 2005. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rocinha>. Acesso em 10 mar. 2016.)

necessária ou dispensável), e sobre como são as estratégias de convencimento, aproximação e sedução desses últimos, que já têm conceitos pré-concebidos e dificuldades relacionais, cognitivas e comportamentais. O fazer teatral dentro da escola sempre foi considerado um “teatro menor”, uma “arte de segunda categoria”, uma produção subalternizada por não estar nas mãos dos profissionais. Esse preconceito, de certa maneira, tolhe bastante a produção escolar, que sempre encontra enormes dificuldades para se firmar dentro da própria instituição, já que a matéria Arte também é considerada uma “submatéria”. As disciplinas de História, Português e Matemática, por serem mais instrumentais, são consideradas “mais importantes” no currículo, recebendo mais atenção tanto dos pais, quanto da coordenação e direção escolar, que, muitas vezes, resumem as atividades artísticas desenvolvidas naquele ambiente às datas comemorativas ou culminâncias de fim de ano.

Nesse percurso, tenho tentado desmistificar essa ideia tão difundida de que a produção artística no âmbito escolar, sobretudo a realizada no ensino fundamental, não é tão meritória quanto infelizmente, reza o senso comum. Essa visão preconceituosa do fazer artístico no âmbito escolar traz uma dificuldade adicional ao trabalho de professores e estudantes e impede que se veja a potência dessa produção, com resultados expressivos e, muitas vezes, em diálogo com o tempo presente e a arte contemporânea. Assim, valorizo essa disciplina nas “frestas” entre as “grades” disciplinares, com a implementação de um teatro contemporâneo, comunicacional, vivo e interativo, já que interatividade é a palavra-chave dessa nova geração. E (por que não?), usando as próprias “armas”, que são as ferramentas de controle, a meu favor, nessa guerra pedagógica-tecnológica que constantemente os professores travam com os *smartphones*, *tablets*, *games*, o *Google*, redes sociais entre tantas outras fontes de conhecimento da vida contemporânea.

A respeito desse novo controle sobre a comunicação, que visa uma dominação ainda inimaginável, porém quase real, pois está em vias de ser mundialmente consolidada, nos resguardamos nas últimas trincheiras existentes - talvez a formação dos novos indivíduos? É possível. Entretanto, geralmente, as escolas públicas são organizadas para disciplinar a massa da população mais pobre e com menos ambiência cultural, com o intuito de tornar os corpos mais dóceis, mais submissos - de fácil dominação. Um moinho que tritura inadequações e pensamentos críticos que ameaçam a ordem vigente.

As próprias redes sociais são vitrines que dispõem os jovens como produtos. Ainda que totalmente sem percepção da situação que se encontram, eles se submetem a controles altamente invasivos, opressores, que os continuam relegando às periferias e a trabalhos de subserviência. Claro que cabe ao professor um outro lugar. Hoje ele não é apenas o único que detém a informação, pois, com apenas um toque de dedos, as crianças acessam qualquer tipo de informação em milésimos de segundos. O professor deve ser um guia, o sujeito que faz o filtro e as escolhas dessas informações ilimitadas. Nessa nova educação, o dever moral e a necessidade de um posicionamento político são fundamentais, necessários. Sabemos que existe uma campanha descabida por uma “escola sem partido”, como se fosse realmente possível uma educação plena que excluísse totalmente a posição política do docente. Nesse cenário, o professor de teatro, ainda que atue numa escola que valorize o seu trabalho, deve buscar implementar aulas que provoquem experiências e que ensinem com as vivências. Como fazer isso com os nativos digitais¹⁵? De certa forma, essas crianças tendem a interagir menos com os pais e os professores, uma vez que eles conseguem achar o que procuram de maneira mais rápida na tela do computador e de seus *smartphones*.

Só que o mundo online é orquestrado para o consumo desenfreado e não se pode confiar em todas as informações. As redes sociais elegeram presidentes, robôs dispararam *fake news* e podem causar danos irreversíveis à vida das pessoas, quando se trata de eleições, saúde pública, disseminação de discursos de ódio, preconceitos e opressão, geralmente, financiadas e reproduzidas com a intenção de construir uma narrativa e atingir objetivos de maior dominação.

Nesse sentido, a arte praticada na escola deve ser ativista: um *ativismo*, que deve sempre questionar, se posicionar e distinguir o fato da opinião. Embora, tanto o fato como o *fake* sejam objetos totalmente políticos.

¹⁵ Termo criado pelo norte-americano Marc Prensky, que faz oposição aos imigrantes digitais (pessoas nascidas antes do advento da internet). Um *nativo digital* é aquele que nasceu e cresceu com as tecnologias digitais presentes em sua vivência. Tecnologias como videogames, Internet, telefone celular, MP3, iPod, etc. Eles incorporam e assimilam as informações de maneira diferente, por exemplo, dispensam o uso de papel, comunicam-se online, constroem através dos meios digitais, desconhecem o analógico. Eles reconhecem outros tipos de aprendizagem e expressões culturais, têm outros parâmetros de valores. No sentido mais amplo, refere-se a pessoas nascidas a partir da década de 1980, na era da informação que teve início nesta década. Geralmente, o termo foca sobre aqueles que cresceram com a tecnologia do século XXI (NATIVO DIGITAL. In: *Wikipedia*. Flórida, Wikipedia Foundation, 2009. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Nativo_digital. Acesso em 09 abr. 2021.)

Boal também acreditava que as forças produtivas de arte deveriam estar nas mãos dos oprimidos, pois, só assim, esses podiam mudar suas narrativas:

Seja qual for o caminho e a estrada, o teatro - tal como vem sendo praticado pelas classes dominantes, como forma de convencimento compulsivo, mais que outras artes, imobiliza os espectadores na contemplação. Imobilizados, tornam-se vulneráveis. Vulneráveis, estão prontos a aceitar como seus as emoções e os pensamentos das personagens e suas escolhas. Estes espectadores desempenham o papel desde testemunhas não intervenientes: saem do espetáculo inoculados pela ideologia dos personagens sejam eles trágicos heróis gregos ou bandidos de *westerns*. Doce forma de lavagem cerebral, reposição ideológica, implantação de ideias e comportamentos contrários à identidade de cada um. Para que nossas sociedades se humanizem, esta não é a melhor forma de arte que servirá aos oprimidos transformados em recipientes onde se vertem conteúdos. (Boal, 2009, p. 107).

O grande mestre Boal não viveu o suficiente para testemunhar a ascensão do *Instagram*, do *Tik Tok* e do iminente *Metaverso*, que têm algoritmos já criados para o vício, deslocando as pessoas de outras atividades. As conexões impedem que os jovens tenham interesse em atividades fora da vida online, transformando significativamente as relações humanas e a nossa produção de conteúdo artístico e informativo. Quem ainda não dominou as técnicas, certamente está às margens de toda uma geração. Geração esta que já apresenta, além das opressões sociais quando se trata dos mais pobres, outras opressões de ordem psíquica. Entre as causas mais reconhecidas da dependência das redes sociais se encontram a baixa autoestima, a insatisfação pessoal, a depressão ou hiperatividade e, inclusive, a falta de afeto e carência que, muitas vezes, os adolescentes tentam preencher com os famosos "*likes*".

Poder capacitar, instrumentalizar os alunos e transformar a maneira como se faz teatro na escola com certeza vai fazer toda a diferença na vida adulta.

No caso específico das aulas de teatro, elas fazem parte essencial da formação humana. Esse ambiente mágico e resguardado pela ilusão permite criar outros mundos possíveis e mais suportáveis. Entretanto, vejo a ferramenta do teatro feito na escola não somente como uma "fuga da realidade", mas como uma maneira muito eficaz de se pensar essa realidade, principalmente quando esta é cheia de opressões e violências, como é o caso da escola onde atuo e que atende a comunidade da Rocinha, no Rio de Janeiro. A faixa etária com a qual trabalho é a do segundo segmento do ensino fundamental (12-17 anos), e, nos últimos anos, leciono para as séries finais (8º e 9º anos): adolescentes que têm uma relação um pouco confusa com a realidade. Usam os celulares como extensão do próprio corpo e a suas vidas se

resumem muitas vezes às páginas de suas redes sociais. É interessante como tenho que aprimorar meu diálogo com estes por meio das redes sociais: ora propondo desafios, ora propondo pesquisas e, muitas vezes, usando a câmera do aparelho para fazer fotos e registros dos ensaios. Pequenas estratégias de sedução, para incluir essas novas tecnologias. Também procuro estimulá-los a ter uma postura crítica sobre o que é postado nas redes. Até que ponto podemos crer que são vidas reais? Venho trabalhando há um certo tempo essas incursões do real no ficcional, não só na escola, mas também no meu grupo de teatro. Creio que o teatro pode proporcionar um conhecimento crítico da realidade com o objetivo de transformá-la, por isso venho trabalhando com o *Teatro do Oprimido*, desenvolvido por Augusto Boal.

Embora no teatro sejamos movidos não pela busca da verdade, mas por uma necessidade de ilusão, precisamos construir de outro modo nosso pensamento, fundamentando-se na coragem e na ação. Um pensamento maduro, capaz de elaborar frustrações. Um pensamento forte, vigoroso, saudável, que possa construir novas formas de vida, de homem e de sociedade. Para isso, precisamos de uma escola dirigida para desenvolvimento do estudante, na qual a arte e a filosofia estejam tão presentes que não sejam necessários 50 minutos da grade curricular. Ou melhor, uma escola que não tenha uma grade curricular; que não se acovarde diante das perguntas mais difíceis - como a morte, o tempo, a dor, a violência, a discriminação social, racial, ética, religiosa -, mas que possa construir espaços nos quais estas questões sejam discutidas e pensadas (Mosé, 2013).

Por meio da arte, do teatro, da música, da dança, a tragédia encena o conflito da existência, a vontade individual **lutando contra as determinações da natureza**, e produz alegria. A alegria que a tragédia permite está, antes de tudo, na possibilidade de ver a **dor humana representada no palco**, neste espaço de distanciamento e contemplação estética. Ao encarar o excesso, o descontrole, incomensurável, ou seja, o sublime, pela ótica da representação artística, o homem se fortalece. O que esse novo tipo de arte faz é transformar o desgosto e o horror da existência em representação artística. O que o teatro faz é nos comover (Mosé, 2012, p.78,79, **grifos meus**)

Segundo Mosé (2012), Nietzsche se dedica a pensar na nossa incompetência em nos relacionarmos com o aspecto trágico da existência. E é essa incapacidade humana de admitir a realidade, de aceitar, sem reservas, a imposição do real que dá origem à arte. Não suportamos o confronto direto com a vida; apenas o toleramos, enquanto vivos. Por isso, nos especializamos em burlar o real e uma das formas mais recorrentes disso é a ilusão, no caso dos gregos, a representação através da tragédia. Assim, as técnicas de ilusionismo marcaram

a história do homem. E, portanto, a Arte dentro do ambiente escolar é fundamental, mas nunca é de fato valorizada como tal.

Ressalto aqui que o ensino de Arte é dividido em quatro segmentos, segundo a Base Nacional Comum Curricular (BNCC): Teatro, Dança, Música e Artes Visuais. Funcionam e são vistos de formas bem distintas - os três primeiros por possuírem um dinamismo, uma abordagem mais prática e seu resultado geralmente aparecer em produções efêmeras, irrepetíveis (isso quando geram um produto final, o que não é usual), não possuem o *status* e peso das Artes Visuais. Nas Artes Visuais, a produção do estudante, geralmente, é algo palpável, que pode ser exposto nos murais da escola, tendo uma relação muito mais concreta com os outros entes da unidade escolar. Por também ser mais comum e estar presente de forma mais contundente em quase todas as unidades de ensino fundamental do país, ela é melhor aceita. O teatro e a dança sofrem com muitos preconceitos. Já ouvi muitas vezes dos jovens que lecionei que “menino não dança”, “homem não faz teatro” e outros argumentos bem pejorativos, tornando mais difíceis as relações. Não raro é a própria direção e outros colegas professores que se equivocam sobre o ensino de artes cênicas.

Trata-se de uma luta interminável, a cada escola nova que adentro, fazer com que a disciplina de teatro, a abordagem e os métodos sejam valorizados e respeitados. A luta é maior quando insisto em fazer um teatro que não tem parâmetros formais - uma abordagem menos convencional e mais contemporânea. Por serem assuntos polêmicos e sempre políticos, por exigirem uma resposta ativa do espectador e por provocarem estados contraditórios, as aulas já sofreram censuras, já tive pais proibindo seus filhos de participarem e diretoras que não permitiram algumas práticas que estavam no meu planejamento inicial.

Ter que conviver com isso é desanimador na maioria das vezes. É cansativo ter que explicar que o que fazemos é teatro, que esta é uma prática agregadora, potente e que pode ser libertadora. Entretanto, algo me impele a continuar: a legítima crença de que essa produção de arte na escola segue lutando contra **as determinações políticas impostas**, mostrando o quanto isso pode ser transformador e fortalecedor para todos os envolvidos, principalmente, sendo a arma com a qual nós construímos nosso ativismo.

Imagem 2 - Alunos-atores na apresentação final do espetáculo *Sou Rio estou na Rocinha*. Na cena, eles recitam uma poesia da professora Carmen Moreno, criada especialmente para o espetáculo.



Fonte - Acervo pessoal da autora

Imagem 1 - Cena do espetáculo *Cota não é esmola* no Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro/RJ



Fonte – Acervo pessoal da autora. Foto: Paula Coutinho

1.2 - O contexto do teatro contemporâneo no interior: os *eternos amadores* - a pesquisa, a politicagem, a provocação e a necessidade do *ativismo*

Sejam quais foram as motivações pessoais que o trouxeram ao teatro, agora que você exerce esta profissão, *você deve encontrar um sentido que vá além de sua pessoa*, que o confronte socialmente com os outros. (...) cada representação neste teatro precário, que se choca contra o pragmatismo cotidiano, pode ser a última. E você deve considerá-la como tal, como sua possibilidade de encontrar-se, dirigindo aos outros a prestação de contas de seus atos, seu testamento. Se o fato de ser ator significa tudo isso pra você, então surgirá *um outro teatro*. E uma outra tradição, *uma outra técnica*. Uma nova relação se estabelecerá entre você e os espectadores que a noite vêm vê-lo, porque necessitam de você (Barba, 1991, p. 30-31, grifos meus).

É fundamental que eu trace um histórico do Gene Insanno Companhia de Teatro, de minha atuação dentro dele e da atuação do mesmo no município de Araruama/RJ, onde temos um Ponto de Cultura desde 2014. O Gene Insanno Companhia de Teatro nasceu em 1996, no município de Araruama (RJ), do desejo de jovens que gostavam e queriam desenvolver as artes cênicas. Surgiu a partir de uma peça que eu escrevi e dirigi¹⁶, quando ainda era uma adolescente de 17 anos. Nossa primeira formação durou mais de cinco anos, até que, por necessidades e outros interesses, os membros fundadores seguiram outros caminhos e foram sendo substituídos por outros artistas, que sempre traziam suas experiências, criações e modos de trabalho.

Em 2024, o grupo completa 28 anos de existência e seus membros não são os mesmos desde o início. Na realidade, eu sou a única integrante que atua de forma ativa na Cia desde a sua criação, sendo sua principal diretora artística. Passamos por diversas fases até descobrir nossa pesquisa de linguagem, que atravessa a *minha pesquisa de linguagem*, já que sou a principal encenadora/pesquisadora do grupo. Há uma rotatividade dos membros, que passam por fases, às vezes longas e às vezes curtas dentro da Cia. Considero que este seja o principal motivo de sua inconstância e falta de unidade: o atual trabalho, com certeza, não resulta de uma continuidade e tradição. Muitos atores hoje não entendem de onde surgiram tais métodos e técnicas de trabalho, não participaram da trajetória e da história dessas construções e, por isso, se encontram alheios a tudo isso, não dando, talvez, o real valor que eu, que testemunhei esse amadurecimento desde o início, sempre dei. Claro que, como grupo mais antigo da cidade de Araruama, os atuais membros (que trabalham atualmente juntos por, pelo menos,

¹⁶ O espetáculo era *A Arte de Adolescer* e sua gravação pode ser assistida no link: https://youtu.be/84jL8_scgi8. Igualmente, a dramaturgia da peça compõe o livro *Teatro Teen: Sete peças adolescentes de um ato*, publicado por mim em 2024.

5-6 anos) respeitam a história da companhia, sabem que fazemos um trabalho diferenciado. Entretanto, me questiono muitas vezes se eles entendem nosso propósito e se, de verdade, também possuem nosso mesmo foco - essas são as principais características que considero fundamentais para se ter um grupo de teatro.

Fora eu e Leonardo Gall, meu marido, licenciado em ensino do Teatro na UNIRIO e já atuante no Gene Insanno há 15 anos, nenhum dos atuais membros têm formação acadêmica na área de Artes Cênicas. Eles possuem profissões bem distintas, mas conectadas diretamente com a população da cidade, trabalhando na linha de frente da sociedade: professoras, pedagogas, mães, enfermeiras, funcionários públicos, estudantes da rede pública, pequenos comerciantes e atuantes de projetos sociais. Poderia considerar que, hoje, temos 6 membros bem ativos, embora no CNPJ da associação tenhamos 15 fundadores assinando nossa ata inaugural. Essas pessoas produzem o Espaço Multicultural Gene Insanno em Araruama e que ganhou a chancela de Ponto de Cultura¹⁷ através de um edital estadual em 2014.

Embora o Gene Insanno seja Pessoa Jurídica desde 2004, em caráter de Associação Sem Fins Lucrativos, passamos por diversas mudanças, inclusive uma mudança de sede - de Araruama para a cidade do Rio de Janeiro. Com o crescimento das atividades no município de Araruama, verificamos a necessidade da abertura de um novo CNPJ, com fim mais educacional e que respondesse exclusivamente às demandas do espaço, não apenas do grupo de teatro - que a cada dia se distanciavam mais um do outro. Explico: o Gene Insanno realiza muitos projetos fora do município de Araruama, circula muito por todo o estado do Rio de Janeiro e faz parceria com outros coletivos. O espaço eMGI produz diversas outras atividades

¹⁷ Criados em 2004 pelo então ministro da Cultura Gilberto Gil, os Pontos de Cultura têm como objetivo promover o estímulo às iniciativas culturais da sociedade civil já existentes, por meio da formação de convênios celebrados após a realização de chamada pública. Para se tornar um Ponto de Cultura, os responsáveis pela entidade devem participar do edital de divulgação da Rede de Pontos de Cultura do seu estado ou município, enviando projeto para análise da comissão de avaliação, composta por autoridades governamentais e personalidades culturais. Havendo a inclusão por seleção, será celebrado convênio plurianual para execução do projeto aprovado. Podem participar dos editais de seleção pública pessoa jurídica de direito privado sem fins lucrativos, que sejam de natureza cultural como associações, sindicatos, cooperativas, fundações privadas, escolas caracterizadas como comunitárias e suas associações de pais e mestres, ou organizações tituladas como organizações da sociedade civil de interesse público (OSCIPs) e Organizações Sociais (OS), sediadas e com atuação comprovada na área cultural de, no mínimo, três anos em seu respectivo estado e/ou município. Os projetos a serem selecionados deverão partir de iniciativas culturais e funcionar como instrumento de pulsão e articulação de ações já existentes nas comunidades, contribuindo para a inclusão social e a construção da cidadania, seja por meio da geração de emprego e renda ou do fortalecimento das identidades culturais (PONTOS de Cultura. In: *Infogram. s/a*. Disponível em: <https://infogram.com/pontos-de-cultura-1gyj72515x3rm11>, acesso em 30 jun. 2023).

que muitas vezes não são criações ou produções do grupo. O espaço, como todo Ponto de Cultura, abre as portas para a comunidade local e oferece cursos, oficinas de todas as áreas, eventos, feiras e apresentações que não são necessariamente do Gene Insanno Companhia de Teatro. Apesar disso, as entidades caminham juntas, mas de forma independente, com diretorias executivas também diferentes em sua composição.

O grupo caracteriza-se por gostar muito de circular e fazer intercâmbios, ainda que, para isso, precise pagar (e não receber qualquer cachê), pois é da nossa filosofia essa eminente troca e aprendizagem que vem da prática e das adversidades. Apresentamos em espaços alternativos, em condições bem diferentes daquelas para as quais inicialmente fomos treinados e conhecendo as diversidades culturais do nosso país. Por isso, possuímos participações e prêmios em diversos festivais e mostras teatrais no Brasil e no mundo (fizemos uma turnê de um mês no México). Já circulamos por mais de 100 festivais desde a nossa criação. Poucas vezes montamos espetáculos com textos já consagrados, por isso, creio que o Gene Insanno se caracteriza como um grupo autoral, sempre criando seus textos, músicas, cenários, figurinos, trilhas e propostas. Na gênese do grupo, eu comecei como dramaturga e diretora principal. Hoje em dia essa missão é sempre construída coletivamente, comigo fazendo os ajustes textuais finais. Essas circulações nos garantem certa popularidade, pois temos ciência de que, embora busquemos uma cena nada convencional, não se pode fazer um teatro hermético e de pouca troca com a plateia. Ao contrário disso, estamos na eterna busca da coesão das propostas com o prazer e a satisfação de quem nos assiste, embora muitos estranhem nossas formas de “se fazer teatro” e nem sempre saiam ilesos à experiência que lhes foi atravessada.

O Gene Insanno também ganhou diversos editais públicos e produziu alguns festivais - de audiovisual (CURTA COPA) e de artes cênicas em geral (MITI, FEST-FAVELA, FESTAR), todos com mais de duas ou mais edições. Isso nos permitiu melhorar nosso espaço, comprar equipamentos, conhecer as diversidades das produções inscritas em nossos festivais e fazer diversos ricos intercâmbios.

De 1996 até 2024, foram 30 (trinta) produções teatrais montadas e estreadas. Dessas, em apenas **três delas** eu não assinei a direção; entretanto, me envolvi em outros aspectos, como dramaturgia, produção e técnica.

Desde o meu primeiro encontro com Eugênio Barba¹⁸, em 2014, venho tentando definir nossa linha de pesquisa, que vem incorporando elementos da cena contemporânea e pós-dramática, o que nos identifica com trabalhos bem arrojados, contemporâneos, "cheios de atitude" e, por diversas vezes, provocadores e questionadores. Atualmente, os últimos trabalhos têm apresentado as mesmas características, enveredando pelos mesmos pressupostos numa tentativa de aprofundamento das experimentações. Tais conceitos finalmente poderão ser analisados academicamente neste trabalho, já que sempre lançamos mão das técnicas, sem nunca as estudar profundamente. Traçar-lhes uma origem e trajetória é assegurar uma metodologia importante e perceber seus impactos nos atuantes e na plateia.

Quando houve o deslocamento do interior para a capital, a Cia. teve, por mais de 10 anos, uma atuação bem maior na cidade do Rio de Janeiro do que em Araruama. Os integrantes moravam na capital, eu inclusive, e os ensaios se davam na nova cidade-sede. Em diversos momentos, os membros atuantes estavam estudando artes cênicas ou dramáticas e trabalhando profissionalmente com teatro, cinema ou televisão. Eram outros artistas, que passaram temporadas de cinco, sete, nove anos "vestindo a camisa do grupo" e contribuindo para o que hoje chamamos de nossa principal pesquisa. Naquele tempo, eu não me preocupava muito com o ativismo, com a necessidade de um teatro político, mas sim com uma maneira de revolucionar a própria cena como a conhecemos hoje e que considero um teatro contemplativo, de mero entretenimento e que só serve para gozar, consumir, divertir. Só que, mudar a cena como ela é atualmente (digo a produção que está nas ruas, fora das universidades e festivais experimentais de teatro, mas a cena que é CONSUMIDA pelos espectadores comuns) é também mexer na sua temática, no seu sentido. E aos poucos, fui percebendo que, até pela minha prática na escola, era praticamente impossível dissociar a arte da política. Isso foi tomando força e só consegui, de fato, assumir para mim mesma o quanto essa indissociação era impossível quando estávamos em circulação por várias comunidades da cidade do Rio em 2018, com um festival de multilinguagens denominado FEST-FAVELA¹⁹. Nele, o grupo apresentava uma peça chamada: Isso dá um samba!²⁰, um espetáculo que falava

¹⁸ Terei uma parte deste trabalho direcionada para o relato das minhas experiências pessoais com o encenador e seus impactos no meu trabalho.

¹⁹ SILVEIRA, Anília Francisca. *Fest Favela Vídeo Release 2016*. YouTube. 23 ago. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oirqtc-hOGc>.

²⁰ Para mais informações sobre o espetáculo, acesse: <https://www.geneinsanno.com/isso-da-um-samba>

sobre as histórias que os sambas contam, principalmente as de Moreira da Silva, Bezerra da Silva e Dicro, sambistas de renome e considerados embaixadores do samba. Em uma das últimas apresentações, que por ser num edital denominado *Cidade Olímpica* (deveria ter visibilidade), teve que ser em frente ao Museu do Amanhã²¹ (o que de certa forma fugia da premissa lógica do projeto FEST-FAVELA, que era de ter apresentações **apenas** nas comunidades), fomos surpreendidos por uma gigantesca passeata. Essa passeata “engoliu” a produção do FEST-FAVELA, mas este não sucumbiu a ela, mas, ao contrário, parecia fazer parte dela. A manifestação, entre outras pautas, tinha como foco o lema “FORA TEMER” e foi impactante perceber que o público da passeata aderiu e participou de todas as apresentações, que, além da apresentação da peça, incluíam um show de música e dois números de dança. No final desse espetáculo, havia uma encenação de um debate 'politiqueiro' entre as personagens caricatas, na qual satirizávamos os extremismos políticos, com discursos vazios e promessas inacreditáveis. O efeito foi avassalador e revelador com o público interagindo intensamente, como se aquele fosse um debate político de verdade.

A partir desse dia, percebi que não poderíamos sucumbir nem ficar à margem desse *ativismo* que nos convocava²².

O pensamento sensível desenvolvido pode e deve produzir arte e cultura, sendo essencial para a liberação dos oprimidos. Paralelamente, temos que repudiar a ideia de que existe só uma estética soberana à qual estamos acostumados e submetidos. Vivemos sob o signo de uma estética colonial europeia, que dita o que é válido e o que não é em várias áreas da vida, inclusive na área da arte. O que é muito grave, pois no mundo real no qual vivemos, os sistemas políticos vigentes dominam os meios de comunicação, as expressões de arte e de cultura, detêm o poder e as escolhas, desde a economia, o entretenimento e o conhecimento. Controlam com o objetivo de “analfabetizarem” o conjunto das populações (Boal, 2009). Os opressores controlam e usam a palavra (jornais, tribunas, escolas), a imagem (fotos, cinema, televisão, redes sociais), o som (rádios, músicas, shows), manipulando e monopolizando todos esses canais, “produzindo uma estética anestésica - conquistam o cérebro dos cidadãos para

²¹ Endereço: Praça Mauá, 1 - Centro, Rio de Janeiro - RJ, 20081-240 / Região Portuária da cidade do Rio, atualmente área turística e de visibilidade. (<https://museudoamanha.org.br>)

²² Importante ressaltar que bem antes disso, o grupo já encenava montagens com temáticas sociais e assuntos tabus. Mas a noção de o que fazíamos era *ativismo* veio aos poucos e esse foi um dos momentos.

esterelizá-los e programá-los na obediência, no mimetismo, na falta de criatividade” (Boal, 2009, p. 148, 149).

Pesadas e sábias palavras do mestre Boal, que, na obra póstuma *A estética do Oprimido* (2009), nos põe a responsabilidade de trabalhar o Pensamento Sensível como arma de poder que é. Quase pragmático, Boal alerta para essa "invasão de cérebros", que transforma multidões em rebanhos submissos, unidos por um fanatismo estéril, que tomam decisões eleitorais venenosas, corrompidas pelas mais criativas fake news.

Após a pandemia, começamos a trabalhar mais intensamente no interior, mudando gradativamente de equipe. A cada nova montagem, tínhamos integrantes distintos, com perfis bem diferentes daqueles com os quais eu já estava acostumada na capital. Daí eu percebi o quanto era diferente realizar teatro numa cidade pequena. Viver dele é uma missão árdua e cheia de artimanhas. Políticas, inclusive.

Desde o confinamento obrigatório, todas as nossas atividades artísticas se desenvolveram *quase* exclusivamente na cidade de Araruama, nosso local de ensaios e onde moram 90% dos artistas que atuam no Gene Insanno hoje.

Não há, por parte da prefeitura da cidade, o menor entendimento sobre fomento às artes. A atual prefeita²³ está há dois mandatos consecutivos e vem de uma indicação/apoio do ex-prefeito, que é seu marido. O Teatro Municipal²⁴ da cidade permaneceu fechado durante boa parte dos mandatos (mais de cinco anos) e, quando reabriu, infelizmente, não tem servido aos artistas. Cobrando um valor mínimo diário inviável para a realidade dos grupos da cidade, o teatro segue uma série de normas, protocolos e até uma certa censura. Apenas com a expressa autorização da prefeita ele pode ser utilizado ou ter tal taxa isentada, mediante apresentação de um projeto de encenação que deve ter seu “aval técnico”. Além disso, não há uma secretaria de cultura na cidade; o que temos atualmente (2024) é uma *supersecretaria*, que trata dos assuntos de turismo, esporte, lazer, desenvolvimento econômico, entre outras coisas, não tendo especialistas da área da cultura ou artistas atuantes trabalhando lá. Temos um subsecretário que fica como gerente do teatro municipal (um ex-professor de curso de teatro

²³ Quando escrevo essa tese, Araruama é governada por Livia Belo, conhecida como Lívia de Chiquinho.

²⁴ Teatro Municipal Graciliano Torres Quintanilha - Praça Menino João Hélio - Araruama/RJ.

aposentado), que não tem qualquer autonomia ou poder de decisão, ocupando um cargo meramente político.

Apesar das críticas à prefeita, é delicado nos posicionarmos contra o atual governo municipal, pois, sem ele, o pouco fomento que existe certamente acabaria, já que ela recebe apoio da maioria da população e é conhecida por obras que são mais para “turista ver”. Embora no Ponto de Cultura estejamos promovendo fóruns de cultura com a sociedade civil e artistas da cidade e a própria prefeita nos veja como uma “oposição”, não é bem este nosso lugar no cenário político da cidade - sobrevivemos desde 1996 **sendo políticos sem sermos partidários**.

Essa *politicagem*, que é uma política de interesses pessoais, de troca de favores, ou de realizações insignificantes, mina e enfraquece a classe artística da cidade, que está sempre sendo “comprada” por míseros contratos com a prefeitura para realização de pequenos shows, apresentações nas praças da cidade e animações em eventos, entre outros, com cachês irrisórios, porém necessários para aqueles que sobrevivem da arte e cultura.

Ciente do cenário, é necessário falar um pouco mais dos atores desse drama. Os membros do Gene Insanno atualmente possuem ligação direta ou indiretamente com a prefeitura. Pelo menos três são funcionários municipais. A partir disso, nossa luta cênica esbarra em entraves políticos e burocráticos quase sempre.

E para uma plateia de teatro do interior, podemos afirmar que nossas produções quase nunca atendem às expectativas: fazemos peças perturbadoras, que abrem a ferida em vez de “deixar sarar”, o que, evidentemente, incomoda a muitos.

Ressalto aqui que, embora eu seja a diretora da Companhia, toda a criação, inclusive as temáticas, são coletivas. Eu apenas conduzo os caminhos que eles gostariam de percorrer. É claro que há muitas diferenças entre trabalhar com estudantes de artes e profissionais de artes cênicas ou com donas de casa, enfermeiras e professores. Existe uma enorme lacuna e dificuldades que se apresentam diariamente: falta de experiência, a falta de formação, o tempo para o trabalho e para os ensaios, bem como falta de dinheiro nas produções. Só que são as semelhanças que nos unem, e, a despeito disso, tenho repetido os ensinamentos do Boal para não sucumbir:

O artista é nomeado pelos meios de comunicação, que desejam transformá-lo em mercadoria. No entanto, embora só algumas pessoas

sejam numeradas com o adjetivo de artistas, todo ser humano é, substantivamente, artista (Boal, 2009, p. 162).

E, como Boal, também não nego o talento ou a vocação para a arte, mas nego sua posse e exclusividade. Sei que é ali, naquelas condições e com aqueles cidadãos onde mais precisamos realizar o *artivismo*.

Quando, porém, àqueles que não pertencem à monarquia artística, quando às pessoas comuns se oferece a possibilidade de realizar um processo estético do qual foram alienadas, este processo expande suas possibilidades expressivas atrofiadas, aprofunda a sua percepção do mundo, dinamiza seu desejo de transformá-lo (Ibidem, p. 162).

Posso dizer que, diante dessa trajetória, somos um grupo de teatro amador. Essa palavra vem do latim *amator*²⁵ - “aquele que ama, que gosta de” -, de *amare* - “amar”. Está relacionado àqueles que pratica uma atividade (como uma arte) por prazer, não sendo por profissão, com o mesmo conceito de diletante. A questão de praticar uma atividade sem pretensão de profissão indica que não há interesse pecuniário, mas sim apenas o de proporcionar prazer para si próprio com o que lhe atrai ou lhe dá vontade. Todavia, além desse significado, o termo “amador” tem um sentido pejorativo que remete a algo ou alguém que é inexperiente em algum assunto ou alguma atividade, que entende de forma superficial alguma atividade ou área de conhecimento.

Mas em que sentido esse amadorismo nos enjaula ou nos engrandece? Amadorismo é a forma como se define o desempenho de uma atividade realizada por prazer, não tendo como visão a subsistência do praticante, muito menos assumindo compromissos com a prestação de serviços para a sociedade. Ocorre que eu, meu marido e todos os envolvidos recebem cachês, e, embora não seja nossa renda exclusiva, compõe uma boa parte desta. Pois os trabalhos realizados na Cia. e no Ponto de Cultura, como os cursos e os eventos, são hoje parte considerável do nosso orçamento mensal. Entretanto, não vivemos exclusivamente da nossa arte e sequer temos tempo de nos capacitarmos todos juntos como equipe. Seremos então eternos amadores?

Cada planeta teatral tem suas zonas periféricas, suas regiões marginais, divergentes e oprimidas. Se bem que estas, estando longe do centro, não significa que tenham conquistado uma autonomia própria.

Um teatro voluntariamente periférico é, em muitos casos, o teatro dos amadores, quando o seu sentido consiste em refletir as imagens e os

²⁵ ORIGEM de amador. In: *Origem da palavra*. S/a. Disponível em: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/amador/#:~:text=Resposta%3A,de%20AMARE%2C%20%E2%80%9Camar%E2%80%9D>. Acesso em 10 mar. 2023.

comportamentos do teatro "maior". Isto não elimina que em determinados momentos históricos se tenham constituído entre os teatros dos amadores os 'laboratórios' mais inovadores da arte teatral: basta pensar nos teatros dos nobres dos Setecentos, nos espetáculos ensinados por Voltaire ou Vittorio Alfieri; no teatro Nohant, onde experimentavam, na metade do século XIX George Sand, sua família, seus amigos e um pianista chamado Frederich Chopin (Barba, 1991, p. 212).

Eugênio Barba é uma referência indiscutível para o teatro do grupo do qual faço parte, já que ele dirige o mesmo grupo, o *Odin Teatret*, há 59 anos²⁶. Ele conta em diversas passagens de seus inúmeros livros que os fundadores da sua Cia. eram jovens que foram **reprovados** pela Escola de Teatro de Oslo e que toda a sua força, rebeldia e pesquisa se baseavam na dissidência e na vulnerabilidade. Pois eram um grupo de excluídos, que não se adequavam aos padrões e técnicas da época, e, por isso, tiveram que criar suas próprias técnicas. Mais tarde, ao firmar-se na Dinamarca, esses membros (também flutuantes e itinerantes como nós no Gene Insanno) sentem-se sempre estrangeiros. E eram. E são. Na sua maioria, sempre pertenceram a etnias e países diversos. Penso que é essa a diferença na qual se baseia toda a criação artística, a transmissão das técnicas e do saber profissional, a pesquisa sobre a memória histórica, da investigação quase científica e o uso do teatro no contexto social, ético e universal. O teatro é utilizado como um instrumento transcultural para ativar relações entre grupos sociais e etnias diversas. Barba é o criador do conceito de *Antropologia Teatral* e criador da ISTA - *International School of Theatre Anthropology*.

Marginais, periféricos, amadores, estrangeiros, todos nós tentamos dar um sentido pessoal, íntimo e privado às nossas próprias ações, independentemente de elas assumirem outros sentidos nos níveis mais subjetivos. A verdade é que, em Araruama, tenho uma equipe amadora, porque ama, mas profissional, porque compromete-se com sua realidade, com sua genuína expressão e com sua imensa vontade de conciliar a vida com a arte que produzimos. Se ela é precarizada e atualmente não pode produzir um produto com padrão de qualidade dos musicais multimilionários, pelo menos pertence à mesma categoria, incluindo eu mesma. Temos funções e profissões que nos oprimem, somos vítimas do mesmo sistema, vivemos condições semelhantes e temos o mesmo desejo de intervir na realidade à nossa volta.

Isso possivelmente nos torna aptos a nos tornarmos *artivistas*. Como Barba preconiza, é possível que estejamos na condição do *Terceiro Teatro*..

²⁶ O *Odin Teatret* foi fundado em Oslo, na Noruega, em 10 de outubro 1964.

A condição do Terceiro Teatro é, consciente ou inconscientemente, a busca do sentido. Mas não nos deixamos seduzir pela nobreza das palavras. Busca do sentido quer dizer um descobrimento pessoal do "ofício". É fácil banalizar a palavra "ofício" e associá-la à 'técnica' ou 'rotina'. Ofício quer dizer algo muito distinto; é a construção paciente de uma própria relação física, mental, intelectual e emotiva com os textos e com os espectadores, sem uniformizar-se com os modelos que regulam as equilibradas e convalidadas relações vigentes do "centro do teatro". Quer dizer, compor espetáculos que saibam renunciar ao público teatral usual e saiba inventar os próprios espectadores. Quer dizer, saber buscar e encontrar dinheiro sem encarnar os valores do teatro (*convencional*), previstos por aqueles que, por motivos econômicos, ideológicos ou culturais, reverterem recursos para favorecer o desenvolvimento da "vida teatral" (Ibidem, p. 216-217, parênteses meus).

É a eficácia desse ofício que vai transformar a nossa condição totalmente adversa em uma vocação pessoal e, talvez, até bem-sucedida. Embora o sucesso não tenha o mesmo significado para todos, nosso propósito comum é que deve ser claro. Associados e politicamente organizados poderemos ser resistência à força "centrípetas" do planeta teatral. (Ibidem).

É neste ponto que encerro a minha justificativa e minha reflexão introdutória, mas é justamente aqui que começa a minha investigação sobre os processos artísticos que possam integrar um ativismo comunitário, que vai **reagir** diante das negligências estruturais, do colonialismo amordaçante e que possa expressar toda a insatisfação de cada individualidade que compõe esse todo. Entendo que não é necessário que todo espetáculo seja um grito de protesto contínuo, mas sei que, no momento em que nossa sociedade se encontra, se não assumirmos nossa parcela de responsabilidade, a adesão a uma recusa alienante pode ser catastrófica. Sei que muito já foi feito e que, hoje, passamos por fenômenos sociais em que "está na moda" as falas ideológicas sobre a política de gênero, racial, decolonial, entre tantas. A mídia se apropria, muitas vezes, dessas falas, ainda que legítimas, para vender mais produtos, fazendo uma verdadeira antropofagia cultural, metamorfoseando formas artísticas, tradições, costumes e processos que um dia representaram resistência e luta. Sei ainda que opinar numa rede social é muito diferente de militância. Talvez este seja um dos pontos chave para nossas investigações cênicas. Um olhar sobre a comunidade de dentro dela mesma, numa postura de escuta e troca com um potencial voltado para um diálogo de aproximação.

"Nós não podemos definir o valor de nossos espetáculos, a mensagem que eles transmitirão. Às vezes, é a História, com letra maiúscula, que se encarrega de gerar o sentido profundo que o fruto da *ação do fazer teatro* pode assumir (Ibidem, p. 2010).

Imagem 3– Atores Victor Fontoura, Carol Salles e Doralyce Gonzaga, do Gene Insanno, na peça *Isso dá um samba!*



Imagem 4 - Peça *Isso dá um samba!* invadida pela passeata "FORA TEMER", no Museu do Amanhã - Praça Mauá - RJ



Fonte – Acervo pessoal da autora. Foto: Patrícia Pessanha
 Fonte - Acervo pessoal da autora. Foto: Patrícia Pessanha

1.3 - Por uma pedagogia mais política: o ensino do teatro para transgredir

*Exú nas escolas, Exú no recreio
 Não é show da Xuxa
 Exú brasileiro,
 Exú nas escolas, Exú nigeriano
 Exú nas escolas, E a prova do ano
 É tomar de volta, Alcinha roubada
 De um deus iorubano
 Exú nas escolas, Exú nas escolas
 Exú nas escolas (ê-ê-exú), Exu nas escolas (ê-ê-exú)
 Estou vivendo como um mero mortal profissional
 Percebendo que às vezes não dá pra ser didático
 Tendo que quebrar o tabu e os costumes frágeis das crenças limitantes
 Mesmo pisando firme em chão de giz
 De dentro pra fora da escola é fácil aderir a uma ética e uma ótica
 Presa em uma enciclopédia de ilusões bem selecionadas
 E contadas só por quem vence
 Pois acredito que até o próprio Cristo era um pouco mais crítico em relação
 a tudo isso
 E o que as crianças estão pensando?
 Quais são os recados que as baleias têm para dar a nós, seres humanos,
 antes que o mar vire uma gosma?
 Cuide bem do seu Tcheru
 Na aula de hoje veremos exu, voando em tsuru
 Entre a boca de quem assopra e o nariz de quem recebe o tsunu
 As escolas se transformaram em centros ecumênicos
 Exu te ama e ele também está com fome
 Porque as merendas foram desviadas novamente
 Num país laico, temos a imagem de César na cédula e um "Deus seja
 louvado"
 As bancadas e os lacaios do Estado
 Se Jesus Cristo tivesse morrido nos dias de hoje com ética
 Em toda casa, ao invés de uma cruz, teria uma cadeira elétrica
 (Composição: Edgar / Kiko Dinucci)*

Na prática de ensino diária de artes cênicas, a partir da convivência com jovens periféricos da rede pública do Rio de Janeiro, desafio-me todos os dias a produzir algo que realmente lhes seja importante. Vejam bem que eu ia completar essa frase dizendo “*algo útil*”, mas depois refleti e percebi que *nem tudo que é útil é importante*. Somente depois de muito tempo é que me dei conta do quão utilitarista e prático é o ensino para as classes mais baixas da população. Todas as matérias do currículo precisam ser “úteis”, porque o corpo discente é preparado para o mercado de trabalho imediato - isso quando já não trabalha e estuda simultaneamente. Como dito anteriormente, o cenário atual não contempla processos educacionais que estabeleçam vínculos dialógicos. Ao contrário, existe uma abordagem metodológica de submissão e repetição, através de estratégias ortodoxas que objetivam cravar nos cérebros ciclos de exclusão, desvalorização e diminuição das oportunidades, gerando um modo contínuo de subserviência vil e mesquinha, onde opressores sempre serão opressores e

oprimidos sempre serão oprimidos, com raras exceções que se baseiam na falácia da meritocracia.

Percebi que, muito antes de serem utilitários, os conhecimentos nas aulas de teatro precisavam ser importantes. Importantes naquelas trajetórias de vida, nas relações escolares diárias, para gerar uma discussão, refletir sobre uma ideia, ou, simplesmente, alguma coisa que marcasse aquelas vidas ainda em formação, de maneira que aquelas experiências fossem inesquecíveis - ainda que não fossem “politicamente engajadas”.

Na juventude dos pais e dos avós dos jovens para quem leciono hoje, os conhecimentos e valores eram, tradicionalmente, recebidos prontos, sem contestação ou contextualização. Para os adolescentes de agora, em tempos da internet mais rápida e acessível, de uma indústria cultural massiva em escala mundial, expostos a um volume imenso de informação, nem sempre qualificada, as possibilidades de transmissão de conhecimentos e de valores, estabelecidos muitas vezes em redes, tanto por meio digital quanto a formada em suas próprias relações de amizade, é praticamente infinita. Assim, se acirram as diferenças entre as gerações, o que pode trazer conflitos e disputas, antes menos comuns:

Produzir, em vez de apenas memorizar conhecimento; criar, em vez de apenas reproduzir valores; abrir novos mercados, em vez de apenas se enquadrar no existente, são alguns dos pontos que definem o homem contemporâneo.

Vivemos, enfim, uma transformação que chegou muito rapidamente, que aproximou pessoas, mas não diminuiu de modo significativo as desigualdades econômicas, e isso gerou ainda mais caos social, mais violência.

Mas o caos contemporâneo, cheio de crises e conflitos, anuncia uma nova ordem, que já está aí, de algum modo. Uma ordem na qual a **exclusão** não será mais fundamentalmente econômica, mas **intelectual e cultural**. As desigualdades econômicas ainda são muitas, mas, não podemos negar, em um mundo que vive uma séria crise de consumo, tirar as pessoas da miséria é o mesmo que abrir um novo e fértil mercado consumidor, o que significa fortalecer a indústria, diminuir o desemprego; de tal modo que, se cada pobre é um consumidor em potencial, a pobreza parece ter os dias contados. Não é à toa que abertura de mercados consumidores, como aconteceu no Brasil, foi fator de aceleração das economias emergentes. Mas, nesse mesmo mundo onde o poder não é mais o número de carros ou de sapatos, mas a capacidade de produzir conceitos, a desigualdade econômica deixa de ser o maior fator de exclusão social. Esse fator agora é a desigualdade de formação intelectual e cultural. A educação é o que de fato vai definir a exclusão ou inclusão de pessoas no processo social do século XXI; essa desigualdade, é o que ainda segrega os países emergentes, segrega as classes populares, segrega os diferentes. Mas não se trata de qualquer tipo de educação, ou de escola. Precisamos enfrentar este fértil e difícil problema: O que é educar no século XXI? O que é realmente importante aprender? (Mosé, 2013, p. 31-32, grifos meus).

Essa sempre foi a chave do meu questionamento: o que é realmente importante aprender? Principalmente para aqueles que já começam a corrida muitos quilômetros atrás das classes mais ricas. O contrassenso é gritante, e, na grande maioria das escolas, o que vemos é uma linha de montagem de indivíduos que não para sua produção, pois o mercado talvez exija uma massa que trabalhe sem questionar e aceite todos os dias o que lhe é imposto.

O "melhor" aluno para o padrão vigente nem sempre é o aluno questionador, o aluno agitador, o provocador. No ensino público, é praxe os professores aprovarem os alunos "quietinhos", e não os que dão "trabalho". Os que muito questionam são vistos como "gado fora da manada", são muitas vezes taxados como alunos-problema. Infelizmente pude presenciar vários momentos em que a direção não aceitava bem os alunos que muito questionavam e que reivindicavam seus direitos. Isso não é novidade, tendo em vista que temos ainda um sistema educacional extremamente conservador. bell hooks destaca, por exemplo, sua vivência há poucas décadas sobre o comportamento "adequado" e "esperado" em relação às meninas negras, no Sul dos USA, mostrando que ainda hoje as coisas perduram:

Aprendendo cedo que se premiavam as boas notas enquanto o pensamento independente era visto com desconfiança eu sabia a importância de ser inteligente, mas *não inteligente demais*. Ser demasiado inteligente era sinônimo de intelectualidade e isso era motivo de preocupação sobretudo se se tratasse de uma mulher. Para uma criança inteligente nas comunidades negras de classe inferior e pobres fazer perguntas demais falar de ideias que diferiam da visão do mundo predominante na comunidade dizer coisas que os negros adultos relegavam ao reino do indizível era um convite ao castigo e até ao abuso. Ainda se estão por fazer estudos psicanalíticos extensos discutindo o destino de crianças negras talentosas criadas em famílias onde *seu* brilho mental não era valorizado, mas as transformava em monstros perseguidos e castigados (hooks, 1995, p. 465-466).

Essa passagem espelha bem como o sistema quer que as crianças e jovens se comportem. Dependendo da classe social, quanto menos questionamento, melhor. É preciso prepará-los para servir, não questionar. Geralmente, os estudantes que se saem melhor nas aulas de teatro são os que têm problemas de disciplina em outras matérias, e, como cada caso é um caso, fica complexo generalizar e entender o contexto da "indisciplina". Às vezes essa indisciplina é notificada porque o aluno "fala demais", "pergunta demais", "se mexe demais".

Hoje em dia, os conteúdos são tão fragmentados que levam os alunos a acreditarem que estudam para os professores, para os pais, e não para si mesmos, para suas vidas. É necessária uma virada de conhecimento que combata de forma incisiva as injustiças cognitivas e sociais

produzidas ao longo do tempo - ações contínuas, de caráter transgressivo, para avançarmos em equidade.

Somos todos reféns de um sistema disciplinar que eliminou os saberes reflexivos e críticos e tem na passividade, na submissão, na repetição, no medo, o seu modelo de conduta. Não a criatividade, a inteligência viva, mas o bom comportamento, a disciplina, a ordem. A escola torna-se um modelo afastado das questões moventes da vida e ainda mais distantes dos desafios da sociedade:

Com tudo isso, a escola acabou tornando-se um espaço explicitamente afastado das questões que movem a vida das pessoas ainda mais distante dos desafios da sociedade. Os jovens e as crianças, afastados das questões humanas e sociais, das questões políticas, vão sendo treinados a ver o mundo apenas a partir de si mesmo, de sua condição, que pode ser de "vencedor" ou de "perdedor", de arrogância ou de revolta. Mas raramente são estimulados a ler um mundo, a pensar essa sociedade, com sua complexidade, com seus jogos e suas contradições, e quase nunca são convidados a serem atores nessa sociedade. O que faz com que se alienem de tudo e busquem a qualquer preço um lugar na lógica estabelecida pelo mercado ou se revoltam contra essa lógica e destruam aquilo que não sentem ter coragem com capacidade para transformar. Talvez por isso existam tão poucas pessoas dispostas a ler e a interferir, a transformar sociedade (Mosé, 2016, p. 50-51).

Mosé ainda defende que a fragmentação do pensamento e do saber é o modelo mais eficiente de controle social, da submissão de pessoas a um modelo excludente de sociedade. Nesse modelo, os jovens não relacionam suas experiências particulares com o todo da vida, e, conseqüentemente, com um projeto social mais amplo, que seria um projeto social de comprometimento com o planeta, com a sociedade, com a vida de um modo geral.

É necessário investir e reivindicar um raciocínio complexo e articulado para os estudantes. Os alunos devem parar de acumular conteúdos inúteis e colonizadores para se dedicarem à produção de conhecimento. E só teremos sucesso como educadores quando conseguirmos estimular o gosto pelo aprender. Por isso, a educação não formal e as experiências de aprendizagem fora do contexto escolar devem ser valorizadas como áreas de conhecimento e conectadas com o currículo formal sempre que possível.

Rufino (2019), Freire (1975), Boal (2009) e tantos outros em coro comigo, sem dúvida, acreditamos numa educação como projeto libertador e na arte como pilar desse projeto. Seria o teatro uma forma exusíaca de pôr em prática esses *saberes de cruzo*? Creio que de certa forma sim. O teatro grego era ligado à religião, ao sobrenatural, ao ensinar pelo sensível, dentro de uma lógica de caos dionisíaco. Nessa analogia, penso como se Exu fosse Dionísio.

Dentro do ensino de artes cênicas estão as múltiplas possibilidades de educação, sob uma perspectiva de atravessamento. Comparo com os saberes ancestrais africanos, onde *o cruzo* se situa nas zonas fronteiriças.

Assim, propõe Rufino:

(..) Por que pedagogia das encruzilhadas? Por que relacionar as potências de Exu a proposta de uma pedagogia? Eu não estaria, com essa proposta, a disciplinar as potências e domínios de Exu em um recorte epistêmico e ocidentalista?

Parto da consideração de que o próprio sentido de pedagogia esteja sendo reduzido e descomplexificado. Existe o achatamento da noção de pedagogia em compreensões que a consideram apenas um modo de ensinar ou o uso de técnicas de ensino. O pedagógico, nesse caso, diz respeito a metodologias e procedimentos. Considerando a compreensão de educação como fenômeno humano na articulação entre conhecimento, vida e arte, destaco que as culturas transladadas na diáspora africana possuem modos de educação próprios, independentes e autônomos.

Nesse sentido, esses modos de vir a ser revelam formas de intervenção, ações dialógicas responsáveis que marcam os processos comunicativos e inteligíveis da experiência de aprendizagem, por isso pedagogias próprias. Essas, assentadas em racionalidades próprias, revelam não somente outras lógicas acerca da produção de saber, como também a diversidade de saberes existentes no mundo. Modos esses que, lançados na travessia da encruzilhada transatlântica, foram cruzados, inventando e inventariando a vida enquanto possibilidade (Rufino, 2019.p. 84).

Fazendo uma analogia, percebemos que a diversidade de saberes e pedagogias existentes são infinitas e que o modelo castrador que nos é imposto trata de maneira insuficiente a diversidade do nosso público atendido.

Por isso, sempre defendi a matéria de Artes Cênicas como uma das fundamentais do currículo. Acredito, como Boal, no teatro como arma de luta:

Penso que todos os grupos teatrais verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo os meios de produção teatral, para que o próprio povo os utilize, à sua maneira e para seus fins. O teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la (Boal, 1975. p.127).

Ao contrário do que muitos falam, a estética não é a ciência do belo, mas a ciência da comunicação sensorial. A estética é a organização sensível do caos em que vivemos, solitários e gregários, tentando construir uma sociedade menos antropofágica (Boal, 2009). É

lamentável que o teatro não conste como currículo obrigatório em todo Brasil, mas, felizmente, o é em toda cidade do Rio de Janeiro, desde 1996.²⁷

Eu, por exemplo, já trabalhei em diversas escolas cujas aulas de teatro tinham que ser nas salas de aula comum, ou pior ainda, disputar com educação física o espaço da quadra de esportes, muitas vezes de maneira inadequada, sob sol quente e várias outras aulas simultâneas. Não ter um espaço próprio é a regra no município. A exceção é quando temos tal espaço.

Quando já superamos as inúmeras mazelas do ensino de artes cênicas na rede pública, vem o alargamento das possibilidades de ação e modificação do todo. Desde que eu entrei no ensino público me foi recomendado que **nunca** “misturasse o ensino com a política”. Que deveria ser “isenta”, “apartidária”, não falar sobre questões polêmicas que envolvessem ideologias de “esquerda” ou “direita”:

Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro - E esta é uma atitude política. (...) O teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente. Por isso, é necessário lutar por ele. Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o "teatro". Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de libertação (Ibidem, p.1)

É óbvio que, ao longo dos anos, essa postura “isenta” não se sustentou para mim. Educar é ato político por excelência. Como diz Saviani: "O dominado não se liberta se ele não vier dominar aquilo que os dominantes dominam" (Saviani 1999, p.66). Então, dominar o que os dominantes dominam é condição de libertação. Nesse sentido, "eu posso ser

²⁷ Foi publicada em 3 de maio de 2016 a Lei 13.278/2016, que inclui as artes visuais, a dança, a música e o teatro nos currículos dos diversos níveis da educação básica. A nova lei altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB — Lei 9.394/1996) estabelecendo prazo de cinco anos para que os sistemas de ensino promovam a formação de professores para implantar esses componentes curriculares no ensino infantil, fundamental e médio. A lei tem origem no substitutivo da Câmara dos Deputados (SCD)14/2015 ao projeto de lei do Senado (PLS) 337/2006, aprovado no início de abril de 2016 pelo Plenário do Senado. O texto foi sancionado pela presidente Dilma Rousseff e vale a partir da data de publicação. A legislação já prevê que o ensino da arte, especialmente em suas expressões regionais, seja componente curricular obrigatório na educação básica, “de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos”. A proposta original, do ex-senador Roberto Saturnino Braga, explicitava como obrigatório o ensino de música, artes plásticas e artes cênicas. A Câmara dos Deputados alterou o texto para “artes visuais” em substituição a "artes plásticas", e incluiu a dança, além da música e do teatro, já previstos no texto, como as linguagens artísticas que deverão estar presentes nas escolas (LEI inclui artes visuais, dança, música e teatro no currículo da educação básica. In: *Senado Notícias*. 2016. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/05/03/lei-inclui-artes-visuais-danca-musica-e-teatro-no-curriculo-da-educacao-basica>. Acesso em 10 abr. 2021).

profundamente político na minha ação pedagógica, mesmo sem falar de política.” (Freire, 1985, p. 69) O autor, reconhecido como um dos educadores mais importantes do século passado, foi uma das vozes teóricas mais respeitáveis e comprometidas do país. Sua metodologia foi influenciada pelas ações revolucionárias do Movimento Popular de Cultura (MCP), nos anos 1960, empreendendo um programa de alfabetização (também política) das populações do campo e da cidade, em plena ditadura, principalmente no nordeste brasileiro. Declarava a ênfase política na prática educativa, lutando por um projeto político-pedagógico cujo conteúdo é a libertação do oprimido. Segundo ele, a clareza política na finalidade do processo educativo é que facilita o educando a buscar a problematização, compreensão e transformação da realidade - uma educação emancipatória.

Ademais, como concursada da prefeitura, a cada nova eleição estávamos sujeitos à política e engrenagem dos prefeitos e suas equipes, que agiam muito mais pensando em como suas ações poderiam ser populares ou impopulares diante dos eleitores, visando apenas números de aprovação, sem realmente pensar numa qualidade de ensino que privilegiasse o educando em todos os aspectos.

Diante disso, se omitir a tantas reviravoltas políticas às quais a escola está sujeita, é missão impossível. E a partir dessa tomada de posição que foi estabelecida uma troca real, com relações construídas numa verdade, e não apenas “disfarçadas”. Meu trabalho é construído através do diálogo, que busca uma comunhão, mediatizadas pelo mundo.

Vem daí uma batalha incansável dos que lutam nessas trincheiras do ensino fundamental, principalmente ensinando artes cênicas: Como arrancar o teatro de sua condição de impotência, enganosa e serviçal, para fazer dele uma arma de subjetivação e liberdade? Como converter o saber do ator em coragem de dizer a verdade? Mais ainda: Por que fazer isso com alunos? Os alunos querem fazer isso? É necessário? O quanto é necessário? Usar o instrumento de persuasão do teatro amplia a nossa militância, e creio que é, para nós professores do ensino básico, uma estratégia de sobrevivência. Sobrevivência sim, pois ao longo dos anos, com o sucateamento do ensino e a corrupção do entendimento da importância do ensino das Artes, a cada dia, as pessoas acham sua presença nos currículos escolares desnecessária. “Estudar teatro, arte, música, filosofia, é supérfluo, para quem passa fome.” - já ouvi tristemente essa frase de uma coordenadora de uma escola em que trabalhei.

É preocupante pensar que, sem luta diária e constantes campanhas de conscientização, estudos na área e pesquisas, ensinar Arte no ensino fundamental poderá ser inacessível, pois não é “instrumental” para a classe trabalhadora, como fazem pensar muitos políticos e até alguns ministros da educação que já tivemos. A exemplo disso, está a recente reforma do ensino médio, que excluiu a Arte de dois dos três anos obrigatórios, quando esta já estava deficiente, pois privilegiava o ensino de Artes Visuais em detrimento de outras linguagens artísticas como idealiza os parâmetros curriculares nacionais.

Atualmente, em 2024, com as duas matrículas na rede pública municipal estou dando aulas para 10 turmas de 35 a 40 alunos, em média. É inevitável pensar na responsabilidade de se ter 400 seres em formação pelas minhas mãos. Estando há tantos anos no ensino público (alguns anos com mais, outros, com menos turmas), ainda vivo um sentimento utópico de que posso desconstruir o pensamento dominante, pelo menos no meu entorno. Afinal, já vi muitos alunos formados, alguns enveredando pelo caminho do teatro e muitos participando crítica e politicamente da sua comunidade. Então, a luta não me parece em vão. É isso que me estimula a continuar no ensino fundamental, apesar de tantas dificuldades. O teatro, como citação do mundo sensível, não é somente uma sombra ilusória do mundo das ideias, afastando-se da verdade. Creio que ele tem o poder de promover, sim, a cidadania plena. Na verdade, como veículo de informação e formação, quando degenerado, também pode tornar-se elemento de corrupção, de alienação, de fanatismo, a serviço das formas monstruosas de governo, como no nazismo e sua produção de arte, por exemplo.

Trazendo essas leituras de mundo para minha prática diária como professora e como diretora de teatro, percebi quão importante era que as atividades, os jogos, as aulas práticas de um modo geral, pudessem sair da sala de ensaio. De fato, o chão da escola sempre foi a minha episteme, mas, no início, não fazia muito sentido, para mim, criar uma peça, um produto final após cada ciclo. Entretanto, com o tempo, isso começou a parecer imprescindível. Por diversos motivos, senti-me compelida, mais que isso, convocada a participar de maneira mais ativa da vida social e política dos estudantes, da escola e da comunidade que eu atendia. E a maneira mais ampla e significativa de tornar válida essa participação era produzir espetáculos que pudessem ultrapassar a fronteira da sala de aula. Era fazer um produto final, o que antes eu achava desnecessário ou simplesmente complicado demais de se executar com tão poucas

ferramentas e recursos, e apresentá-lo para toda a escola, todos da comunidade escolar e, principalmente, contemplar os jovens atores com essa experiência.

E posso dizer que, de uns tempos para cá, esse movimento tem transformado vidas, principalmente a minha vida, que se fortalece a cada contratempo apresentado.

Como cidadãos, antes de tudo, como artistas por vocação ou por profissão, temos que entender que só através da contracomunicação, da contracultura de massas, do contra dogmatismo; só a favor do diálogo, da criatividade e da liberdade de produção e transmissão da arte, do pleno livre exercício das duas formas humanas de pensar, só assim será possível a liberação consciente e solidária dos oprimidos e a criação de uma sociedade democrática - no seu sentido etimológico, pois, historicamente, a democracia jamais existiu. Dela, pedaços sim.

Palavra, imagem e som, que hoje são canais de opressão, devem ser usados pelos oprimidos como forma de rebeldia e ação, não passiva contemplação absorta. Não basta consumir cultura: é necessário produzi-la. Não basta gozar arte: necessário é ser artista! Não basta produzir ideias: necessário transformá-las em atos sociais, concretos e continuados.

Em algum momento escrevi que ser humano ser teatro. Devo ampliar o conceito: ser humano é ser artista!

Arte e estética são instrumentos de libertação (BOAL, 2009, p. 18,19 - grifo meu).

1.4 - FAVELA "É NÓS" - Quando a arte comunitária encontra sua força.

Acho poético e sublime o título *O teatro como arte marcial* que Boal deu a esse pequeno livro de crônicas de 2003, no qual ele narra diversas situações que o atravessaram na luta política e artística por uma sociedade menos desigual. Muitas vezes, via a minha prática docente dentro desse título. Imaginava-me vestida de ninja, lutando com sombras sem vida própria que consumiam e destruíam todas as ideias que tinha a cada aula. No meio de crises pessoais e políticas, a resistência foi minha aliada e, hoje, com uma “certa” estabilidade (pois trabalho desde 2013 na mesma escola, com o mesmo grupamento social), construo uma política de valorização do teatro em meu ambiente de trabalho. Mas luto diariamente para que a direção, os pais e, principalmente, os estudantes, considerem as aulas de teatro imprescindíveis. Passo anualmente por alterações administrativas que estão aquém do meu poder, mas, graças às práticas de montagens, meu papel na escola é relevante, mas nunca vai se construir e se solidificar se não for uma constante.

Os alunos participantes dos relatos perceberam que, levando as aulas com seriedade e empenho, poderiam ter suas vozes ampliadas e transformar a realidade em que viviam.

Como são muitas as culturas essas verdades que delas emanam; como são tantas as divisões no seio das sociedades, e tantos e tão díspares seus valores, a estética e o belo não possuem valores universais e eternos. Já não se pode falar de uma só estética, única, que seria do pensamento único, arma de exploração dos oprimidos e da opulência dos opressores. *Há que se tomar partido, juntar-se algum dos lados em conflito. Se formos éticos, esse partido será sempre o dos oprimidos* (Ibidem, p. 35).

Apresento abaixo um quadro cronológico dos espetáculos que montei desde que estou na Escola Desembargador Oscar Tenório, onde comecei no segundo semestre de 2013. Com exceção do primeiro ano, em que entrei faltando poucos meses para o encerramento do ano letivo, e dos anos da pandemia (2020/2021), quando no último me encontrava de licença maternidade e as aulas presenciais só começaram em agosto, todos os anos realizei práticas de montagem com os alunos, sendo que, em alguns anos, foram mais de uma peça:

Anos	Espetáculos		
2013/14	Sexo Nem um Pouco Frágil		
2015	A arte de Adolescer		
2016	Um conto escolar	Qualquer Semelhança é Mera Coincidência	
2017	Sou Rio... estou na Rocinha	Romeu e Julieta	Casamento na Roça
2018	Sexo Nem um Pouco Frágil	Cota não é esmola	Casamento na Roça
2019	Um Conto Escolar	Eu sou porque nós Somos	Casamento na Roça
2022	Guerras suas, guerras minhas, guerras nossas	Filme: O CÃO HERÓI - curta metragem	

Imagem 5 - Cena do espetáculo *Sou Rio... Eu sou porque nós somos* - Espaço Cultural da Escola / Rio de Janeiro/RJ novembro/ 2019



Fonte – Acervo pessoal da autora. Foto: Leonardo Gall

Imagem 6 - Atores e professora diretora após o espetáculo *Sexo nem um pouco frágil*, Espaço Cultural da Escola – Rio de Janeiro/RJ. Alunos da UE Desembargador Oscar Tenório (direção: ANILIA FRANCISCA) - Dezembro 2013/14



Fonte – Acervo pessoal da autora. Foto: Denise Novo

De 2016 em diante, participamos do FESTA (Festival de Teatro da Rede Municipal, hoje atrelado à MOSTRA DE MULTILINGUAGENS) e notei que não era importante só para o corpo discente. A Secretaria Municipal de Educação, junto à gerência de educação, conseguia “notar” nossa presença constante nos projetos, inclusive convidando nossos alunos para outros eventos - como reuniões dos diretores da 2. CRE entre outros e reuniões de coordenadores pedagógicos.

Tal visibilidade garantiu a continuidade do projeto, pelo menos até 2022, quando a direção da escola novamente mudou e as aulas de teatro tiveram novamente novo direcionamento, que abordarei mais tarde.

É, portanto, relevante ressaltar como as estratégias cênicas que realizamos no microcosmos tiveram a força para mudar alguns entraves pedagógicos e até políticos.

Agora, como professora-pesquisadora, me vi na missão de fazer uma reflexão a partir de tudo o que construímos até então e começar uma possível transcendência e uma gradual evolução dentro dos processos instaurados. Começando pela análise das culturas estabelecidas dentro daquela comunidade com a qual trabalhava; e também da natureza estética dos produtos que, junto com os alunos, experimentávamos. Sempre após cada processo, saía com a dúvida sobre quão combativas, relevantes ou transformadoras aquelas experiências tinham sido na vida dos alunos. Hoje, não me preocupo mais com isso, porque sei que foram transformadores, não para todos, mas para os que quiseram aderir à proposta de transformação que eu podia oferecer naqueles contextos.

Sempre trabalhei em comunidades, com alunos hipossuficientes em quase todos os aspectos: não apenas financeiro, mas essencialmente psicológico. É notório perceber que, dos anos 1990 para cá, existe uma tendência de reafirmar o termo favela, no lugar da palavra comunidade, que ameniza a definição dos aglomerados populacionais. No entanto, o uso da palavra original, favela, indica um crescente interesse e afirmação de sua cultura, que vem sendo construída e desenvolvida pelos "de dentro", como tentativa de positivá-lo, incluindo no vocabulário autorizado e aceito pela cidade. Hoje, os moradores têm um certo orgulho de pertencer àquele espaço e do espaço pertencê-los (Coutinho, 2012). No entanto, quando comecei, não era assim. A favela era motivo de vergonha, um espaço de ausências: urbanas, sociais, legais, morais - a prova da expressão do caos.

A ideia da força política das comunidades, na verdade, é bem recente. A Rocinha, onde trabalho, por exemplo, pode decidir uma eleição no município do Rio, e somente há poucos anos ela consegue se beneficiar das políticas públicas.

A luta parece longe de terminar. Atualmente, a favela enfrenta o terror imposto pela polícia e por traficantes, num conflito que rende as primeiras páginas dos jornais. Jailson de Souza (2002) argumenta que encontra a ideia da favela como um espaço de ausências urbanas seja necessária a construção de uma nova representação dessas comunidades populares - para além das ausências mais visíveis. Onde possamos enxergar que nesses espaços as pessoas desenvolvem formas ativas e criativas de enfrentar as dificuldades do dia a dia, que estabelecem vínculos sociais na comunidade, que buscam canais alternativos para o acesso a instituições culturais e educacionais, que, enfim, enfrentam os limites sociais e pessoais de suas existências (Ibidem, p. 68).

Apenas na década de 1980, os moradores das favelas começam a ser percebidos como atores políticos. As associações ganham força em muitas comunidades do Rio. As transformações na conjuntura política do país, relacionadas à transição democrática, ao fim do regime militar, e também à eleição de Leonel Brizola (1983-1986) para governo do estado do Rio e Saturnino Braga para a prefeitura da cidade do Rio de Janeiro (Ibidem), colaboraram com a aproximação das autoridades e lideranças comunitárias, proporcionando para estes benefícios relacionados principalmente ao saneamento básico, abastecimento de água e luz, bem como à construção de creches e escolas:

O Estado inaugura uma série de ações políticas, investindo na urbanização, na construção de postos de saúde, escolas, e na transformação de algumas delas em bairros, como foi o caso, já nos anos 1990, da Rocinha e da Maré. Mas, mesmo que essas ações tivessem contribuído para uma transformação física no cenário das favelas, a representação negativa dele no imaginário da cidade permaneceu hegemônica. Essa representação nos leva novamente aos conceitos do espaço físico e espaço social de Bourdieu. Ao território da favela impregnou-se um peso simbólico, um ônus do qual ela ainda luta para se livrar.

De acordo com o Albano Zaluar e Marcos Alvitor (2003), encarar a favela como um fantasma que assombra a cidade determinou historicamente uma divisão, uma dualidade, que separa radicalmente o morro do asfalto. Na década de 1970, entretanto, o discurso sociológico destacava a vida na favela como um complexo coesivo, extremamente forte em todos os níveis: família, associação voluntária e vizinhança (Ibidem, p. 66).

O destaque para a importância da comunidade, que sempre permeou os assuntos nas aulas de teatro, não era por causa da violência ou do descaso do poder público com a localidade e seus moradores. Tampouco era por causa do poder paralelo que se instaura, violando toda a ordem vigente e conhecida pelo resto da cidade e seu entorno. Mas sim, com muito orgulho, uma expressão combativa e insurgente de sua cultura comunitária, seus gostos,

tradições e manifestações. O que prevaleceu em várias das montagens com alunos foi, sem dúvida, essa verdade, que se estabelece na sua raiz cultural, com todas as contradições, porosidades e influências que essa possa ter. Suas narrativas, dentro dos espetáculos, apresentavam tanta força e diversidade que transcendiam a dura realidade de miséria e violência a que eram sujeitados diariamente. Os jovens buscavam nesses processos uma valorização da sua origem, sendo porta-vozes dos sofisticados e múltiplos saberes locais. Contar sua história, dessa vez sem intermediações e através da sua própria versão, fortalecia o senso de identidade, que desafiava o pensamento único que prevalecia e ainda prevalece.

A verdade de cada sociedade humana, onde cada um dos seus segmentos, é determinada por sua cultura, que é a soma ativa de todas as coisas produzidas por qualquer grupo humano em um mesmo tempo e lugar, em sua relação com natureza e com outros grupos sociais.

Não são só as coisas, em si mesmas, que são cultura, mas também o conjunto das condições sociais nas quais essas coisas se produzem, são usadas, nossos objetivos e formas de produzi-las. Hábitos, costumes, rituais e tradições; crenças e esperanças; técnicas, modos e processos; sobretudo valores da ética, como proposta, e da moral vigente - tudo isso forma cultura, que, em cada momento histórico, revela o estado das forças sociais em conflito - ou, dele, boa parte (Boal, 2009, p. 33).

Ainda assim, ressalta Boal, isso não quer dizer que todas as verdades se equivalham, com igual valor ou peso, pois o avanço social só acontece *quando existir uma sociedade sem oprimidos e sem opressores, em todos os campos da vida humana: política, familiar, todas demais que possam existir. Não podemos lutar contra as opressões se continuarmos, nós mesmos, sendo opressores* (Ibidem, p. 33-34). Como toda a cultura é dialética e se move, entendo que a extrema necessidade de fazer valer suas vozes, até então oprimidas, era para que elas não fossem silenciadas e que, mais uma vez, suas histórias não sofressem o apagamento já natural que seus antepassados sofreram.

Só assim creio que poderemos, de fato, estabelecer uma relação horizontal e dialógica, estabelecendo a síntese cultural necessária²⁸, a partir da qual não só a estética da favela prevaleça, se firmando para fugir dos moldes pré-estabelecidos, mas também sua ética, através de experiências comuns e de uma presença participativa dos alunos atores, a partir das descobertas artísticas cultivadas no carinho da nossa sala de ensaios e no terreiro de luta que se movimenta a nossa interminável ginga.

²⁸ Síntese Cultural, conceito desenvolvido por Paulo Freire, onde a aproximação de determinada comunidade parte de uma ação cultural dialógica, na qual os investigadores ainda que “cheguemos de outro mundo”, chegamos para conhecê-lo com o povo e não para ensinar ou transmitir, ou entregar nada ao povo. (Freire apud Coutinho, 2012 p.168-169)

Imagem 7 - Cena do espetáculo *Um conto escolar* (2016) - Espaço Cultural da Escola / Rio de Janeiro/RJ



Fonte – Acervo pessoal da autora. Foto: Leonardo Gall

CAPÍTULO 2 - RELATOS DE EXPERIÊNCIA NA ESCOLA E GENE INSANNO CIA DE TEATRO

Explicar o objeto faz muito mais sentido quando apresentamos o nosso percurso. Desde o Mestrado²⁹, procuro entender a minha prática através de relatos de experiências, pois acredito que:

Fazer o memorial analítico consiste no exercício sistemático de escrever sobre a própria prática, rever a trajetória do que foi feito e aprofundar a reflexão sobre ela. Uma pesquisa de produção de memorial está intimamente ligada ao sujeito relator e é um exercício de reminiscência e, como a memória é seletiva, filtrada pelo que sentimos e pelo que acreditamos, no momento da elaboração ela é submetida a um exercício de autoconhecimento de saberes íntimos, logo, das experiências pessoais que possuem alguma relevância na investigação relatada.

(...) Coloco-me como sujeito da própria investigação. Isso demanda um esforço de organização e análise do que foi vivenciado - por isso construir aqui um relato analítico. Essa diferença entre vivência experiência é importante e recordo-me que em um dos primeiros textos ao qual tive acesso no ingresso deste curso, *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*, Jorge Larrosa Bondía anuncia que o ser experientista é alguém que ousa, corre riscos e embrenha-se pelos caminhos do desconhecido, buscando brechas e possibilidades. A experiência assusta, pois não permite olhar à distância nem ficar em lugares protegidos; ela arrebatada e cobra a entrega, mesmo que momentâneo. Larrosa (2002) nos remete a pensar nas experiências existentes que nos tiram do lugar e nos obrigam a viver processos de reinvenção (Silveira, 2016b, p.11).

Assim, é fundamental relatar as últimas experiências, ainda não compiladas academicamente, para que no laboratório da pesquisa prática eu possa utilizar, redimensionar, questionar, validar ou remanejar esses saberes. Se meu desejo agora é a junção de atores da minha Cia. com alunos não atores, levando para fora da escola as múltiplas possibilidades desse encontro (dramaturgias compartilhadas, opressões afins ou experimentos cênicos utilizados), faz-se necessário que eu compreenda essa trajetória, os porquês, as escolhas e quais as hipóteses e perguntas norteadoras que irão me fundamentar.

As experiências relatadas neste segundo capítulo são, ao mesmo tempo, um lembrete, um exercício de memória e uma autocrítica das minhas práticas, fracassadas ou bem-sucedidas. Essa construção busca, sem dúvida, uma análise orientada para o progresso e a aplicação mais eficiente na obra final.

Faço o relato de dois de processos *artistas*: um na escola e outro fora da escola,

²⁹ Em 2016, defendi a dissertação *Teatro do Oprimido com adolescentes: uma investigação sobre educação e tecnologia*, realizada no Mestrado Profissional do Programa de Pós-Graduação em Ensino de Artes Cênicas da Unirio, sob orientação da Profa. Dra. Angela de Castro Reis.

que aconteçam concomitante. De certa forma, tais trabalhos compõem a parte final da minha pesquisa, pois, no capítulo 4 na montagem de *Toda Margem Tem um Centro...*, explorei outras possibilidades de leitura acerca deles, justamente pelo rico material levantado pelas equipes e o pouco tempo que tive pra desenvolvê-los. Ambos foram iniciados e finalizados em 2022. O processo de criação na escola aconteceu com alunos da oficina de teatro que ministrei durante, aproximadamente, 8 meses no contraturno, enquanto o realizado no Gene Insanno foi realizado a partir do edital Retomada Cultural II, da Secretaria Estadual de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro (SECEC/RJ), com prazo para ser executado até novembro de 2022.

Tais práticas, relativamente recentes, certamente contribuíram e ainda contribuem para meu desenvolvimento e, por isso, os relatos aqui apresentados são porosos e em constante processo de reflexão. Logo, estão passíveis a mudanças, com inclusão de novas referências e análises, sempre que o estudo se aprofunde ou ganhe novas contribuições e contornos.

2.1 - Guerras minhas... guerras suas... guerras nossas... ou a guerra começa comigo!

ONDE A GUERRA COMEÇA?

A GUERRA COMEÇA COMIGO.

*Por dentro – nos meus pequenos gestos,
nos meus dias, nos meus pensamentos.*

Ingênuo, penso que ela está lá fora.

Fora do meu peito, do meu controle, da minha vontade.

Ingênuo, acho que a guerra é coisa do inimigo, do outro.

Que a guerra é coisa de fora, de longe, de outro país, de outro mundo.

Ingênuo, não vejo que a bomba, a arma, a violência começam por dentro.

*Nas palavras que atiro, como balas, nas frases que magoam e derrubam
o amigo e o desconhecido.*

A GUERRA COMEÇA COMIGO.

*Quando, sem sentir, me vingo dos que me ferem, ferindo os que nada me
fizeram, machucando quem nada fez contra mim.*

Ingênuo, não vejo que a guerra começa assim.

*Quando transformo minhas mãos, próprias para o carinho, em tapas,
em instrumentos de ataque.*

*Quando transformo minhas mãos, boas para criar, em armas para destruir
meu espaço, meu pequeno mundo, minha vizinhança, minha escola, minha
cidade,
meu abrigo.*

A GUERRA COMEÇA COMIGO.

*Quando uso a palavra para ofender, para agredir. Logo a palavra,
essa maravilha que me ajuda tanto a fazer amigos, esse encanto que*

*me explica ao mundo, me traduz e revela.
A palavra, esse elo de luz contigo.*

A GUERRA COMEÇA COMIGO.

*Na minha casa, na minha varanda, no meu quintal, na minha escola, na minha rua. Depois, ela se espalha, cresce, vira um gigante e me engana que não mora aqui por dentro. Minha sorte é que a paz, essa criança rejeitada, também vive no meu peito. A paz, essa criança com fome, também mora aqui por dentro. Preciso apenas dar a ela carinho e alimento.
A PAZ COMEÇA NO MEU PENSAMENTO. (Moreno, 2020)*

Em 2022, eu já tinha ingressado no programa de doutorado em Artes da Cena da UFRJ e me via empolgada por finalmente poder aprofundar as minhas experiências cênicas, definir minha metodologia e incorporar, à práxis na escola, novas bibliografias e conhecimentos. Entretanto, nem sempre o executado sai conforme o planejado. A direção da escola, minha parceira há mais de dez anos, aposentou-se, deixando outra equipe gestora. Uma equipe mais difícil e com outros objetivos. Antes de sair, porém, a diretora antiga, percebendo a minha vocação por projetos pedagógicos e minha paixão pela oficina de teatro, me ofereceu o cargo de articuladora da Sala de Leitura, pois a professora que ali trabalhava também tinha se aposentado. Era um cenário perfeito, pois eu não lecionaria mais na grade para turmas regulares e, dessa forma, poderia oferecer oficinas teatrais nos dois turnos para alunos que realmente se identificassem e desejassem se aprofundar na linguagem cênica. Trabalharia apenas através de projetos pedagógicos, sem precisar seguir as burocracias do planejamento, nem lançar notas.

Só que entraves meramente burocráticos atrasaram todo meu planejamento. Para ocupar tal cargo, eu necessitava de uma nomeação, que só poderia ser feita em uma das matrículas. Com a outra matrícula, eu deveria continuar atendendo cinco turmas, com dez tempos semanais. A nomeação saiu somente em junho, já próximo das férias escolares. Por esse motivo, achei melhor começar a oficina apenas no segundo semestre. No retorno do recesso, descobri que minha nomeação tinha saído nas duas matrículas, entretanto, pela falta de professores de artes cênicas na unidade e a certeza de que nenhum outro chegaria no terceiro bimestre, acordei com a direção, por puro coleguismo e sem receber qualquer hora extra, que atenderia regularmente as cinco turmas já iniciadas comigo.

Após a pandemia, os alunos apresentavam um padrão totalmente diverso do que eu tinha trabalhado até então. Estavam nervosos, ansiosos, com problemas relacionais e um déficit pedagógico gigantesco. Muitos analfabetos ou sem o menor senso de vida em comum.

Parecia que muitos ali pularam do terceiro para o sexto ano. E, de fato, foi o que aconteceu, já que, no período da COVID-19, um decreto municipal autorizou a aprovação automática. Chegaram imaturos, sem preparação para o Ensino Fundamental II. E nós, professores, estávamos igualmente despreparados para lidar com eles e entender como agiríamos.

De qualquer forma, mesmo com o tempo exíguo, eu abri as inscrições para as oficinas, tendo uma alta procura, com mais de 40 estudantes em cada turno³⁰. Finalizei a montagem em 2022 com 20 estudantes na parte da tarde e 16 na parte da manhã. Como é possível perceber, eu recebo muito mais inscritos no início, mas, à medida que começam a ser cobrados e percebem “que a aula não é bagunça”, acabam desistindo. Adotei um procedimento mais rígido quando percebi que os alunos não estavam se comprometendo ou indo apenas quando lhes convinha. Com três faltas sem justificativa, a pessoa seria eliminada. Esse critério ajudou muito não apenas a selecionar os mais comprometidos, mas a reduzir o elenco que me assustava. Era uma multidão e, apesar de trabalhar e montar peças com turmas de 40 alunos, nem todos trabalhavam como intérpretes e estavam no palco. As turmas se dividiam em equipes de técnica, bastidores e artísticas. Já na oficina, quem se inscrevia tinha a expectativa de atuar, de fazer parte da cena, nem que fosse apenas uma figuração, e isso com certeza modifica a estrutura.

Estávamos em ano de eleições. Os lados estavam mais violentos e os embates políticos calorosos e acirrados. As famílias brigavam por causa da política. Pessoas se agrediam por causa da política, cometiam crimes em nome da política e todo mundo queria dar sua opinião. E, claro, fazer um teatro político/*artista* já estava em meus planos desde o projeto de doutorado apresentado em 2020. Mas, falar de política virou a nova moda, e não havia meios-termos. Era necessário escolher um lado. *Fake news* choviam indiscriminadamente nas redes sociais diariamente. Além dessas batalhas políticas, em fevereiro de 2022, a Rússia invadiu a Ucrânia e uma guerra internacional começou. Havia insegurança, medo, terror. Milhares de pessoas migraram de território e os refugiados agora são um problema mundial.

Ainda não tinha uma temática em mente, mas sabia que deveria continuar investindo em histórias pessoais, porque os jovens estavam loucos para falar, compartilhar suas dores e anseios.

³⁰ As oficinas de teatro não eram obrigatórias e aconteciam no contraturno; ou seja, alunos da manhã faziam oficina de tarde, e alunos da tarde, de manhã. Eles se inscreviam livremente, e não era dada nota ou avaliações.

A antiga professora da Sala de Leitura, Carmen Moreno, é escritora e poetisa³¹. Ela escreveu a poesia final do espetáculo *Sou Rio Estou na Rocinha*³² (2017) e, enquanto estava organizando a sala e separando suas coisas, encontrei uma poesia que, naquele momento, me tocou profundamente e aparece como epígrafe desta parte do capítulo: *Onde a guerra começa*. Tinha finalmente encontrado a temática - seriam as guerras. Mas não apenas as guerras externas que se anunciavam, mas nossas pequenas lutas diárias, nossos embates pessoais, nossos conflitos internos.

Para essa empreitada, sabia que tinha que reler *O arco-íris do desejo* (2002), uma obra na qual Boal sistematiza técnicas do psicodrama, invenção do terapeuta Jacob Lévy Moreno³³. Dessa forma, o diretor e dramaturgo brasileiro une a política, a educação e a psicoterapia. Matérias que, na minha perspectiva, eram muito necessárias naquele contexto pós-pandêmico. No livro, Boal narra diversas experiências com o *Teatro Imagem*, o que me deixou extremamente empolgada. Realmente, uma imagem vale mais que mil palavras e, se bem trabalhadas, podem contar muitas histórias. Esse livro foi a base dessa nova criação. Eu utilizei exercícios, jogos e propostas sugeridas por ele, dentre os quais destacarei aqui os principais, fazendo interlocuções com a obra e minhas impressões depois da aplicação.

Nas primeiras semanas, apliquei jogos de confiança, de cooperação e de apresentação, comuns em todo novo grupamento que se forma. Tais jogos, geralmente aplicados coletivamente, incluem também muitas dinâmicas propostas por Viola Spolin (2000; 2001) e

³¹ Carmen Moreno é poeta, romancista e contista premiada, além de membro titular do PEN Clube do Brasil. Tem nove livros individuais e integra mais de 50 antologias e revistas. Para mais informações, acesse: escritoracarmen.wixsite.com/carmenmoreno ou @carmenmoreno6061.

³² Peça realizada com alunos em 2017 na unidade escolar, na qual os atuantes ajudaram na construção do texto autoficcional que contava a história da comunidade da Rocinha desde seu surgimento até os eventos que culminaram na guerra civil de traficantes no ano da montagem. Essa peça foi um importante marco na escola, pois inaugurou uma série de processos *artistas* escolares e representou o início de montagens com os itens da pesquisa que desenvolvo nesta tese.

³³ Jacob Levy Moreno, o criador do Psicodrama, nasceu em 6 de maio de 1889, na cidade de Bucareste, na Romênia. Interessou-se pelo teatro onde, segundo ele, “existiam possibilidades ilimitadas para a investigação da espontaneidade no plano experimental”. Fundou, em 1921, o Teatro Vienense da Espontaneidade, experiência que constituiu a base de suas ideias da Psicoterapia de Grupo e do Psicodrama. “Drama” significa “ação” em grego. Psicodrama pode ser definido como uma via de investigação da alma humana mediante a ação. É um método de pesquisa e intervenção nas relações interpessoais, nos grupos, entre grupos ou de uma pessoa consigo mesma. Mobiliza para vivenciar a realidade a partir do reconhecimento das diferenças e dos conflitos e facilita a busca de alternativas para a resolução do que é revelado, expandindo os recursos disponíveis. Tem sido amplamente utilizado na educação, nas empresas, nos hospitais, na clínica, nas comunidades (PSICODRAMA. In: *FEBRAP - Federação Brasileira de Psicodrama*. S/a. Disponível em: <https://febrap.org.br/>. Acesso em 02 jun. 2023).

outras tantas que fui colecionando nesse longo período trabalhando como professora de teatro. Geralmente, dois ou três jogos esgotavam o tempo das aulas que duravam uma hora e meia. Logo após um mês de trabalho, voltei minhas energias para a construção do espetáculo, utilizando jogos que eram, direta ou indiretamente, úteis para essa criação coletiva.

Embora já estivesse com uma abordagem escolhida - Guerras - não compartilhei com os atores, porque queria que eles pudessem trabalhar, livremente e sem influências, quaisquer temas que lhes atravessassem. Dividi o processo em duas etapas distintas: a criação de dramaturgia, coletiva e autoral, e o levantamento das cenas, usando também todas as ferramentas que eu dispunha para que eles pudessem me oferecer cenas autônomas, com pouca ou nenhuma interferência. Seguiu o exemplo do mestre Boal e "jamais me permiti impor, sequer propor, alguma ação. Tratando-se de um teatro que se quer libertador, é indispensável permitir que os próprios interessados proponham os seus temas" (Boal, 1999, p.5)

a) Na primeira etapa, adaptei o jogo "Memória: Lembrando ontem e lembrando uma opressão atual" (Ibidem, p. 230-231). Nele, o diretor guia os atores em um relaxamento, fazendo-os lembrar com detalhes do dia anterior. Depois, há a inclusão das emoções e, na variação, da lembrança de uma opressão ou trauma real por eles vivenciado. Antes, eu expliquei o que significava "opressão". Embora esse conceito pareça óbvio para alguns, não é tão claro para seres em formação, frequentemente oprimidos e sem sequer se darem conta disso. Na minha adaptação, após a lembrança de uma opressão individual por meio de uma reminiscência conduzida minuciosamente por mim, eles deveriam se dividir em grupos de cinco atores (nesse tempo eu tinha ainda uns 30 alunos, resultando em, aproximadamente, seis grupos). Dentro desses grupos, cada um compartilharia com os demais as histórias de opressão que havia lembrado. Eles deveriam escolher as duas melhores histórias dentre as narradas. Em seguida, os seis grupos se fundiram em três grandes grupos e as quatro histórias escolhidas deveriam ser recontadas por outros membros dos antigos grupos para o novo grupo. Após uma votação, a melhor história entre as quatro era selecionada. Sem saber os conteúdos, nem a autoria delas, pedi que cada grupo escolhesse dois membros, que não fossem os autores, para que subissem no palco e narrassem a história em primeira pessoa, ou seja, como se tivesse acontecido com eles. O grupo poderia ajudar coletivamente, caso os porta-vozes esquecessem algum detalhe muito

importante. É apenas nesse momento, após a seleção feita por eles próprios, que eu tomo conhecimento das opressões vividas. Aprendi esse método a partir de participações em dinâmicas semelhantes em oficinas que realizei sobre *Teatro do Oprimido*, nas quais a escolha por uma história de opressão para a construção de um *teatro fórum*³⁴ é um procedimento muito utilizado.³⁵

Esses movimentos aconteceram em uma aula. Naquela aula, eu escolhi as histórias que seriam trabalhadas. Não podia trabalhar com todas, pois senti naquele momento que realmente alguns alunos ainda não tinham entendido o significado de *opressão* ou *trauma*. Eu não me ative muito às explicações, mas incitei reflexões. Fiz algumas perguntas, questionei o porquê de me trazerem tais histórias (algumas eram fofocas, envolvendo assuntos aleatórios) e pedi que os grupos pensassem nessas diferenças de narrativas, me trazendo histórias escritas coletivamente na próxima aula.

Importante ressaltar que o mesmo procedimento foi adotado com a turma da manhã e da tarde, com poucas variações.

b) Apenas dois ou três grupos trouxeram a história escrita na aula seguinte. Eu insisti que eles fizessem isso na aula. O grupão - com 12 componentes - podia colaborar nessa escrita, que agora tinha a liberdade de ser em primeira ou terceira pessoa, como quisessem. Depois dessa redação, alguém tinha que ser escolhido para ler em voz alta o que tinham produzido. Ao fim dessa etapa, pedi que voltassem a escrever. Deveriam, agora, reduzir o texto para 10 ou, no máximo, 12 frases. Todas as frases precisariam ter,

³⁴ O *Teatro Fórum* é uma modalidade do *Teatro do Oprimido*, no qual, após a crise dramática, o espectador substitui o ator a fim de sugerir outro "final" para a história. Antes, a *dramaturgia simultânea* era feita por artistas sobre os problemas vividos pelo povo. Até o dia em que uma mulher no Peru, não aceitou a tradução e ousou subir ao palco para dizer com sua voz e através de seu corpo qual seria a alternativa para o problema encenado. Aí nasceu o *Teatro Fórum*, onde a barreira entre palco e plateia é destruída e o diálogo implementado. Produz-se uma encenação baseada em fatos reais, na qual personagens oprimidos e opressores entram em conflito, de forma clara e objetiva, na defesa de seus desejos e interesses. No confronto, o oprimido fracassa e o público é estimulado, pelo curinga (o facilitador do Teatro do Oprimido), a entrar em cena, substituir o protagonista (o oprimido) e buscar alternativas para o problema encenado. (A ARVORE DO OPRIMIDO, PDF disponibilizado em: <https://www.ctorio.org.br/home/metodo/>, em 31 de março de 2020)

³⁵ Tais oficinas foram realizadas em diversos momentos. A primeira ainda como aluna graduanda da UNIRIO, em um primeiro contato com Teatro do Oprimido. Depois, em Festivais de Teatro, na própria sede do CTO, em alguns projetos sociais, na pós lato sensu em arte contemporânea na UFRJ e no mestrado, em uma matéria sobre a estética do oprimido. Nas duas últimas vezes, com a condução de Hellen Sarapeck, curinga e especialista em T.O.

Imagem 8 - Imagens dos ensaios de *Guerras suas, Guerras minhas, Guerras nossas - espaço cultural - acervo pessoal / 2022*



pelo menos, um verbo e a história não poderia perder o sentido.

Confesso que pensei nessa baliza improvisadamente. Ao ouvir as histórias, percebi que elas não eram objetivas e, às vezes, perdiam a potência da ação pelo excesso de opinião. Fazendo uma análise dos conteúdos, posso afirmar que fiquei chocada e muito emocionada com várias histórias apresentadas, embora não quisesse transmitir nenhum sentimento de pena ou tristeza. De fato, não sabia como reagir. Eram histórias de violências físicas, morais, sexuais e também que fugiam ao controle: tiroteios, invasões, novos nascimentos em barracos (algo que descobri ser muito comum, já que algumas famílias moram em localidades de difícil acesso, onde, devido a essas precariedades, os partos acabam sendo realizados em casa, como antigamente). Uma história de uma aluna muito querida era uma pauta de polícia e de conselho tutelar, pois era um grave caso de abuso sexual. Depois de muito convencimento, encaminhei à coordenação pedagógica da escola, que, para minha surpresa, já sabia da história por outros envolvidos. Mas esse assunto não convém tratar aqui, por desviar do trajeto da pesquisa.

c) Com os textos refeitos, começamos a segunda parte: o levantamento das cenas. Baseando-me nas técnicas de *Teatro Imagem*, relatadas tanto no livro *O Arco-Íris do Desejo*, quanto em *Jogos para atores e não-atores*, fizemos inúmeros exercícios com as imagens das cenas propostas, que aqui vou chamar de *Cena-Foto*, uma nomenclatura que adoto desde a faculdade e que difere pouca coisa do *Teatro Imagem*. Fizemos as *técnicas prospectivas* - *O desfile das imagens*, *A imagem da palavra*, *o Monólogo Interno* (Boal, 2002, p. 87) -. e as *técnicas introspectivas* - *A imagem antagonista e O tira na cabeça* (Ibidem, p. 159). Como já tínhamos o texto, todas as dinâmicas foram adaptadas e trabalhadas com os textos específicos. Essa fase durou duas ou três aulas.

Muitos alunos faltavam e fiz cortes para enxugar os elencos, pedindo que eles se organizassem em uma nova divisão em grupos. Agora cada grupo tinha uma história, o que resultou em sete histórias nos dois turnos.

Imagem 9 - Imagens dos ensaios de *Guerras suas, Guerras minhas, Guerras nossas - espaço cultural da UE -2022*



Fonte - Acervo pessoal da autora



Fonte – Acervo pessoal da autora



Fonte - Acervo pessoal da autora



Fonte - Acervo pessoal da autora

O turno da manhã não conhecia as histórias do turno da tarde e vice-versa. No entanto, eu sempre alertava que uniria a encenação, porque mesmo com grupamentos diferentes, eles estavam experimentando e produzindo de forma semelhante.

d) Em seguida, eu pedi para que eles criassem, especificamente, uma foto para cada uma das seis primeiras frases do texto. Eles criaram, eu fotografei e fiz pequenos ajustes. O resultado foi muito bom. O treino tinha sido válido, eles entendiam o enredo, tinham expressões verdadeiras e *SAT's*, que o Barba define como "energia em ebulição".

e) Depois, novas fotos para as frases que faltaram foram criadas. Com isso, percebi que os alunos não precisavam mudar de lugar a cada nova frase. Fizemos adaptações e quis passar com os grupos todas as fotos criadas. Eu pedia para uma aluna de fora ler o texto em voz alta enquanto eles faziam as modificações. Naquele momento, vi que meu espetáculo estava pronto e, finalmente, contei para os atores o tema com o qual estávamos trabalhando: Guerras. Mas as guerras internas. Minhas guerras, as guerras deles, diárias. As nossas guerras. Tudo fez mais sentido.

f) Com a temática pulsando, fiz muitos treinos com as fotos criadas e senti que não havia necessidade nenhuma de movimento. Essas imagens eram tão impactantes que já seriam o espetáculo.

Marquei ensaios coletivos para os alunos dos dois turnos e eles assistiram as histórias uns dos outros. Nesse dia, também criei com eles coletivamente cinco fotos finais, nas quais os alunos das duas oficinas estavam presentes e que retratavam:

1. Conflitos, cidades divididas, soldados de dois lados mirando uns nos outros;
2. Civis no meio dos conflitos em fuga e mais ataques.
3. Na sequência todos mortos: soldados e civis, ninguém sobrevive.
4. Eles renascem, tiram flores brancas dos bolsos.
5. Invadem a plateia e escolhem alguém para oferecer a flor.

Essas fotos eram ilustradas com a releitura/remixagem de *Sujeito de Sorte* (1976), de Belchior, feita pelo cantor brasileiro Emicida na música *AmarElo* (2019), com participação da Pablo Vittar e Maju³⁶. Na música, há o famoso refrão: “Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro”.

³⁶ EMICIDA. *AmarElo*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/PTDgP3BDPIU>.

Na etapa final, pedi que alguns alunos da oficina, além de atrizes do Gene Insanno e uma professora da escola, que também é atriz, gravassem os áudios de cada história. Ensaíamos com os áudios que tinham músicas tocando bem baixinho ao fundo.

Nos inscrevemos na *Mostra de Multilinguagens*, que era a integração do antigo *FESTA* com um festival maior que incluía o *FECCEM/Mostra de Música, Artes Visuais e de Dança*. Confeccionamos coletivamente os figurinos. Eu pedi que trouxessem blusas velhas e brancas, que rasguei e manchei com tintas vermelhas em vários tons. Criei com guache uma cor semelhante a sangue e simulei roupas em estado de guerra. Na parte de baixo, todos usariam jeans que tivessem em casa, rasgados ou normais. Isso deu uma unidade ao todo.

Fizemos ao todo oito apresentações: duas na *Mostra de Multilinguagens* - a pré-seleção e as cenas finalistas - e seis apresentações na escola para todos os estudantes, professores, funcionários e comunidades, como culminância do ano letivo. Na mostra, eu não pude levar todas as cenas, pois tínhamos um tempo máximo de 10 minutos de execução, então fizemos a seleção de quatro delas. A peça inteira tinha um tempo total de 15 minutos aproximadamente. Era um trabalho curto, de fato, mas foi primordial como pilar da pesquisa.

Imagem 13 - - Imagens do espetáculo *Guerras minhas, Guerras suas, Guerras nossas... espaço cultural da UE/ 2022*



Imagem 14 - - Imagens do espetáculo *Guerras minhas, Guerras suas, Guerras nossas... espaço cultural da UE/ 2022*



Fonte - Acervo pessoal da autora

Realmente, eu não sentia nenhuma necessidade de criar movimentações ou cenas convencionais com falas, pois as *Cenas-Foto* já contemplavam as histórias. Consegui fazer nesse trabalho o que não tinha conseguido realizar antes na escola: texto e marcações criadas exclusivamente pelos intérpretes, com quase nenhuma intervenção minha. Em todos os trabalhos anteriores, eu realizava um trabalho final nas redações e improvisações. Levava para casa, trabalhava e, às vezes, transformava em texto dramático. Nesse caso, eu só levei os textos para passar a limpo e digitar no computador. Isso me deu muito orgulho. Eu vi que tinha finalmente chegado numa técnica bem eficaz de criação dramatúrgica coletiva. Já tinha experimentado algo semelhante numa montagem com o meu grupo, mas, na escola, era a primeira vez.

Os dois turnos só ensaiaram juntos 2 vezes, sendo que só assistiram uma vez as cenas de cada grupamento. Na peça, as 14 micro-histórias se sucediam, uma após a outra, conectadas por sonoplastia de guerras/tiros/bombas e alarmes de evacuação. Os alunos ficavam dispostos de costas e, quando o áudio de cada história era reproduzido, eles faziam as fotos criadas, na sequência e na marcação de cada frase. Todas as histórias aconteciam na Rocinha e eram de famílias dessas comunidades. As autorias foram trocadas e nenhum aluno participou de sua própria história, apenas das histórias dos colegas. Isso era também uma maneira de preservar suas identidades. No fim, todos reproduziam as fotos de cenas de guerra que eu criei e desciam para a plateia para distribuírem as flores brancas feitas de papel, que eles mesmos produziam a cada nova apresentação.

Em paralelo a tudo isso, as oficinas ainda produziram um filme. Quando estávamos na pesquisa da peça, levei para eles um livro chamado *7 X 7 Contos Crus embora esse não seja um bom lugar para nascer*, de Ricardo Gómez 2010, composto de pequenos contos de ficção que abordam questões a respeito de refugiados, de conflitos de países do oriente médio, como a Guerra na Síria. Nesse livro, tinha uma história, “*O cachorro de Goya em Beirute*”, que conta a história de um cachorro que tira as crianças de uma praça onde haverá um bombardeio, salvando as mesmas. Adaptei-a em um pequeno roteiro e resolvemos filmar com nossos celulares essa história. Usamos diversas partes da escola: pátios, sala de leitura, espaço cultural, escadas. Foi divertido e muito diferente “brincar de cinema”. Pensava que aquele poderia ser um ótimo exercício sobre a temática. Editei o filme que se chamou *O cão herói* e que foi também reproduzido na escola no dia da



culminância do espetáculo.

Assim, finalizamos 2022 com o espetáculo *Guerras minhas, Guerras suas, Guerras nossas*³⁷ e o curta-metragem *O cão herói*³⁸.

Esse foi um ano muito difícil para mim. Eu estava com uma bebê, dando aulas para dez turmas. Começamos as oficinas de teatro tardiamente. E, em MAIO/2022, sofri o falecimento da minha avó, que tinha me criado e eu considerava como pai e mãe. Ela foi a primeira mecenas do meu grupo e tinha doado parte da sua casa para construção do Ponto de Cultura. É impossível ser uma pesquisadora de arte isenta quando você deve trabalhar com o material sensível de outras pessoas e é atravessada por diversos acontecimentos inevitáveis.

Os relatos das experiências em sala de aula não têm a pretensão de serem minuciosos, uma vez que não tenho o objetivo de criar um “manual” ou ilustrar o passo a passo de “como fazer ou não fazer”, “o que dá certo ou errado”, inclusive, porque, no ensino do teatro esses conceitos de certo e errado não se aplicam. Mas, acho primordial esse relato da sequência de ações pois oferecem um caráter mais científico e metodológico aos processos. Não obstante, deixo ressaltado que não consegui descrever todas as nuances dessa montagem, pois vários atravessamentos ocorreram em processo. Mas fiz o possível, com o material disponível no momento.

Cada grupamento é um, as pessoas são diferentes e carregam em si um universo de possibilidades. As variáveis do ambiente escolar são muitas, pois se submetem às relações e decisões políticas dos governos que entram e saem a cada quatro anos, assim como as direções escolares que mudam a cada três anos, pelo menos, no Rio de Janeiro. Mas suponho que os projetos que descrevo nesta tese podem servir de inspiração tanto aos professores, quanto aos alunos que veem no ensino do teatro na escola pública uma via de mudança e reflexão, ao mesmo tempo, para os que fazem e os que assistem.

Finalizo aqui com um trecho do livro *Queimar a casa: Origens de um diretor*, de Eugenio Barba, que reflete, e muito, essa minha busca dentro do teatro praticado na escola, que já contabiliza 17 anos de resistência:

³⁷ A apresentação do espetáculo na *Mostra de Multilinguagens* pode ser assistida por meio do link: <https://youtu.be/updHCqaHzkI>

³⁸ O curta-metragem está disponível na íntegra no link: <https://youtu.be/uTuqRA84UoU>

Tenho certeza de que sempre vai ter gente - pouca ou muita, depende das ondas da História - que vai praticar o teatro como uma espécie de guerrilha incruenta, de clandestinidade a céu aberto ou de incrível oração. E assim essas pessoas vão encontrar o modo de canalizar a própria revolta, oferecendo-lhe uma via indireta e impedindo que se traduza em atos destrutivos. Vão viver o aparente contrassenso de uma rebelião que se transforma em senso de fraternidade e num ofício de solidão que cria vínculos.

Tenho certeza de que sempre haverá espectadores que buscam no teatro a exposição indireta de feridas parecidas com aquelas que também os dilaceram, ou que só estão cicatrizadas na aparência e que têm a estranha necessidade de se abrir de novo (BARBA 2014, p.16).

Imagem 16 - Apresentação no espaço cultural da UE do espetáculo *Guerras minhas, Guerras suas, Guerras nossas... / novembro - 2022*



Fonte - Acervo pessoal da autora

2.2. - Procuramos Independência! - a conexão dos meus dois mundos.

Imagem 17 - Flyer virtual do espetáculo *Procuramos Independência!*

**PROCURAMOS
INDEPENDÊNCIA**

Direção: Anília Francisca

**26/10
27/10**

Sessões:
8h30 e 14h

Local:
Fundação Planetário

**EU SÓ QUERIA QUE VOCE
NÃO TIVESSE ATRADO EM MIN**

**SÓ ENTRAM AQUI SE
PASSAREM POR CIMA DO
CORPO DE UMA MULHER**

**ENTÃO VOCE TAMBEM
VAI PEDIR PRA PESSOAS
MUDAREM DE COR ?**

Operação Técnica e
assessoria de Pesquisa:
Felipe Corvino

Designer e Visagismo:
Natália Branco

Cenário e Figurino:
Carlos Estranho

Com
Paula Lanziani
Natali Barbosa
Leonardo Gall

Atriz Convidada:
Cris Simões

Contato:
21 98007-8909

ENTRADA GRATUITA

@geneinsanno

Fundação Planetário: Rua Vice-Governador Rúbens Berardo, 100 - Gávea, Rio de Janeiro

REALIZAÇÃO



PARCERIA



GOVERNO E
INTEGRIDADE
PÚBLICA



PATROCÍNIO

Secretaria de
Cultura e Economia
Criativa



GOVERNO DO ESTADO
RIO DE JANEIRO

As funções artísticas de diretora e dramaturga, que desenvolvo no Gene Insanno Companhia de Teatro, perseguem questões políticas e sociais, atingindo-me pessoalmente nos últimos anos. Era natural que isso se estendesse ao meu trabalho de professora de artes cênicas, embora isso venha acontecendo muito lentamente. Apesar de nutrir o desejo de empoderar os estudantes através da prática teatral, o tempo de pesquisa dentro da escola é bem mais escasso. Além disso, tenho que enfrentar paradigmas diários de que o teatro na escola é um “teatro menor”, um “teatrinho”, bem longe de alcançar práticas verdadeiramente transformadoras de peças "profissionais". Confesso que eu mesma tinha esse preconceito e que, somente através das experiências vividas e aqui relatadas, compreendi a importância de reinventar o espaço escolar, pois nele estão as sementes de quase tudo que pode se gerar de bom num futuro próximo. A palavra *ativismo* denomina essa minha forma de condução, uma direção-pedagoga, e o desejo de mudança através da arte que realizo nos meus dois mundos: da produção profissional e do ensino do teatro na escola.

Para que não nos estraçalhemos ao nos defrontarmos com as opressões e as injustiças sociais a que estamos sujeitos diariamente, é possível usar a ferramenta do teatro como escape? Ou podemos usá-lo como arma de guerrilha? A vida social exige regras que canalizem a violência que existe em nós e que também organizem as correlações de forças existentes nas relações humanas. Então para isso que o teatro *ativista* que proponho se justifica. *O teatro é uma representação do real, não é o real, ainda que saibamos que a imagem do real é o real enquanto imagem.* (Boal, 2003) Entretanto, não basta apenas representar a violência que existe nessa realidade se imobilizamos o espectador, tornando-o apenas receptor passivo das imagens que são apresentadas. Já seria um ganho se essas imagens pudessem ser transformadas e recriadas em imagens mais desejáveis ou se, pelo menos, convocassem os espectadores a reinventar a realidade, tornando-os protagonistas e libertando-os da condição de meras testemunhas. Na verdade, substituir os rituais e performances sociais que os próprios atuantes (atores) oprimidos estão sujeitos a cumprir, em sofrimento, diariamente, e torná-los conscientes, questionadores e condutores de sua própria história, já é transformador. E é essa transformação que me motiva a recriar a minha prática todos os dias.

Em 2021, o Gene Insanno Companhia de Teatro ganhou um edital para ser executado

em 2022, para celebrar o Bicentenário da Independência do Brasil. Fui a produtora elaborativa da proposta, que, no início, tinha nuances bem diferentes do que ela vinha a se tornar na prática, porém já prevendo apresentações híbridas.

A proposta inicial de *Procuramos Independência!* era ser uma performance virtual, teatral e audiovisual, transmitida ao vivo e gravada para reproduções posteriores. Nela, os performers "recontariam" a história da independência do Brasil através de pessoas comuns do povo brasileiro, com narrativas fantasticamente ficcionadas, mas baseadas em fatos reais. O texto seria criado em processo com os artistas, misturando fatos que aconteceram durante o processo de independência, histórias reais dos atores (brasileiros de 2022), com possíveis histórias inventadas, mas que retratassem a genealogia do povo brasileiro em suas diferentes localidades no país. Alguns personagens recebem a notícia da independência do país em contextos adversos: envolvidos em processos de escravidão, luta, violação de direitos, perseguição, privilégios e vivências nunca imaginadas. Como eles reagem, recebem e digerem essa notícia é que vai traçar as esperanças e rumos de suas novas vivências. Três artistas se revezariam para transmitir a narrativa, que aconteceria em quatro eventos gratuitos.

O principal objetivo do projeto era discutir essa "independência" tão comemorada. Será que ela existe de fato? Qual é a real independência do nosso tão amado e sofrido povo brasileiro? Através desses mini-monólogos que se atravessariam, cidadãos brasileiros de diferentes raças, gêneros, credos e contextos, discutem a real independência do país e do povo. A partir daí, fazendo relação com nossos problemas no presente (1822-2022), buscamos uma identificação com a plateia, a partir de jogos interativos e virtuais, fazendo com que eles vivenciassem uma experiência nova e inédita.

Algumas coisas se modificaram ao longo do processo. Tivemos alteração de cronograma, pois o dinheiro atrasou, houve duas substituições de elenco no meio do processo e muitas dificuldades em encontrar espaço para as apresentações finais. Entretanto, conseguimos realizar o processo de criação em 3 meses, estreando no fim de novembro de 2022.

Quanto à estrutura da proposta, ao estudarmos o processo da independência em 1822, achamos muito interessante dar visibilidade para algumas figuras históricas que até então

tinham sido negligenciadas pela história oficial: Maria Quitéria³⁹, Joana Angélica⁴⁰ e Maria Felippa⁴¹. Fizemos o levantamento de muitos nomes. Achei bem interessante também dar voz a um opressor, pois sem conflito não há teatro e, assim, chegamos aos nomes de traficantes de escravizados e financiadores dos conflitos a favor e contra a independência. Um deles bem polêmico, com poucas pesquisas e dados, mas fascinante: Chachá⁴². Como tínhamos uma pequena verba para pesquisa, contratamos o historiador Felipe Corvino, que realizou alguns encontros conosco e nos abasteceu de textos, dados e estudos.

Em paralelo, pedi aos atores (que eram três, a princípio) que me trouxessem histórias de violações da sua própria independência. A pergunta chave era: “Quando sinto que tive minha independência violada?” Pedi também que meu trouxessem músicas que remetessem à ideia de guerra/conflito.

³⁹ Maria Quitéria de Jesus uma mulher parda com traços indígenas, que desobedeceu às ordens do pai e as convenções da sociedade e foi uma heroína brasileira que lutou na Guerra da independência, no início do século XIX. Ela se destacou por sua coragem e bravura no campo de batalha, em uma época em que a participação das mulheres na vida militar era completamente proibida. Maria Quitéria nasceu em Salvador, Bahia, em 1792. A jovem Maria Quitéria juntou-se às tropas que lutavam contra os portugueses em 1822 fingindo-se de homem para poder entrar nas Forças Armadas (MARIA Quitéria: uma história de coragem e bravura no Exército Brasileiro. In: *Defesa em Foco*. 2023. Disponível em: <https://www.defesaemfoco.com.br/maria-quitiera-uma-historia-de-coragem-e-bravura-no-exercito-brasileiro/>. Acesso em 01 jun. 2023).

⁴⁰ A abadessa Joana Angélica (1762-1822) foi a primeira heroína mártir da independência. Responsável pela direção do Convento da Lapa, em Salvador, a religiosa foi morta após tentar impedir a entrada de soldados portugueses no imóvel, que estavam em busca de armas e militares brasileiros (HISTÓRIA Hoje: Conheça a trajetória da mártir da independência da Bahia. In: *Rádio Agência*. 2016. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/politica/audiod/2016-02/historia-hoje-conheca-trajetoria-da-martir-da#:~:text=H%C3%A1%20cento%20e%20noventa%20e,m%C3%A1rtir%20da%20independ%C3%Aancia%20da%20Bahia>. Acesso em 01 jun. 2023)

⁴¹ Maria Felipa, negra estrategista, símbolo da independência do Brasil (QUEM foi Maria Felipa, a estrategista símbolo na independência da Bahia. In: *Alma Preta*. Disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/cotidiano/quem-foi-maria-felipa-a-estrategista-simbolo-na-independencia-da-bahia/>. Acesso em 15 nov. 2024).

⁴² Francisco Félix de Sousa, apelidado de Chachá era filho de um português traficante de escravos e de mãe escrava. Foi alforriado aos 17 anos, decidindo ir para a África quando tinha por volta de 23 anos. Retornando depois de três anos ao Brasil. Torna-se o maior traficante de escravizados do qual se tem notícia. A clientela de Chachá era formada principalmente por comerciantes brasileiros e europeus. Sua atividade de intermediação entre estes e a população local era facilitada por sua capacidade excepcional em aprender idiomas. Acredita-se ter financiado muitos movimentos/guerras da independência, pois sua maior preocupação era a repressão britânica ao tráfico, desde 1816. Faleceu em 8 de maio de 1849, aos 94 anos, deixando aos herdeiros um fabuloso império de 120 milhões de dólares, em dinheiro de hoje (FRANCISCO Félix de Sousa (Chachá). In: *InfoEscola*. S/a. Disponível em: <https://www.infoescola.com/biografias/francisco-felix-de-sousa-chacha/>. Acesso em 01 jun. 2023).

Escolhemos em conjunto os personagens históricos que íamos trabalhar: Maria Quitéria, Joana Angélica e Chachá. Criei um pequeno monólogo para cada um desses personagens pouco conhecidos, mas muito importantes no processo da independência, baseada em narrativas históricas que estudamos coletivamente. Essa era a parte da dramaturgia “fechada”.

Os atores trouxeram ao todo seis histórias reais de violação das suas independências: uma atriz me trouxe três histórias, outra me trouxe duas histórias e um ator me trouxe uma história. E foram com elas que trabalhamos. No entanto, poucos dias antes da estreia, eliminei uma das histórias por não a considerar ainda totalmente pronta. As cinco narrativas que fizeram parte da peça giravam em torno do preconceito de gênero e contra a pessoa com deficiência, da liberdade de ir e vir, de violências e privilégios.

Vou fazer um pequeno resumo com minhas palavras, de cada uma dessas histórias e depois traçar o percurso de como levantamos artisticamente as cenas.

História 1 - Natali

A atriz conta que ela, a irmã e a mãe foram frutos de um modelo patriarcal, dependentes dele. Quando ela era criança, sempre achava que tinha nascido errado e que devia ter nascido homem, para ser ouvida e tomar decisões. Quando ela estava com 21 anos, já morava sozinha, fazia faculdade e, finalmente, se sentia independente. Dividia o apartamento com amigos, todos homens. A mãe de um deles resolve visitá-los e, inesperadamente, conversa com ela, perguntando quem que limpava a casa, lavava as roupas, a louça e fazia a comida. Ela responde o que era óbvio: todos eles, afinal, dividiam a casa. Era uma moradia compartilhada. A mulher fica chocada, e sua “sensação de independência” cai por terra quando escuta a mãe do colega afirmar: Isso é um absurdo! Você é a mulher da casa. E você sabe como os homens são, não é?

História 2 - (Natali)

Em um ano de eleições presidenciais, onde as pessoas tinham muitos embates políticos, a atriz cortou o seu cabelo na máquina 1 e estava se sentindo muito bem com sua nova aparência. Ela sempre deu preferência às roupas masculinas e que sua forma externa representava seu interior. Então se sentia plena. Mas algumas pessoas se sentiam incomodadas. Fugir do padrão não merecia perdão! Até que, uma vez, saindo vestida

assim para ir à faculdade de artes cênicas, foi abordada por um homem na Lapa/RJ, de maneira muito agressiva: “- Ei novinha, tu tá querendo ser homem? Ei, novinha, você tá me ignorando e tá querendo ser homem?” Ela ignorou e ele começou a persegui-la, ameaçando-a: “Você continua me ignorando e quer ser homem? A sua sorte é que estou sem minha arma aqui”. Ela saiu correndo e se salvou porque conseguiu pegar o ônibus a tempo. Foi chorando muito pelo caminho, mas, finalmente, chegou à faculdade, um local constituído de pessoas com diversidade de cores, gêneros etc. Mas, ao relatar aos amigos e à professora o que tinha acontecido, esta repreendeu-a: “Você deveria usar roupas mais femininas, mudar seu cabelo, sua forma de se vestir. Nos tempos que estamos vivendo hoje, é muito perigoso ser assim.” E a atriz termina retrucando-a: “Você também vai pedir para as pessoas mudarem de cor, professora?”

História 4 - (Paula)

A intérprete conta que tinha recebido um diagnóstico de uma doença degenerativa, genética, autoimune, sem cura e de fundo emocional. Estava numa péssima fase. Além da doença e da fisioterapia muito cara, tinha sido demitida e terminado um longo namoro. Nesse período, surgiu a chance de fazer um curso para TV com foco no trabalho do ator, que era um antigo sonho seu. Embora estivesse se sentindo muito mal, a oportunidade de fazer tal curso havia lhe trazido esperanças. Só que, ao chegar para fazer matrícula e pagar o curso com o valor integral, recebeu o cheque de volta. Os donos do curso, percebendo as suas deficiências, recusaram a sua matrícula, dizendo que não sabiam como lidar com aquele tipo de “problema”. Ela narra que não protestou e se calou, pois tinha muito medo de piorar e se tornar dependente para sempre de outras pessoas. Ela preferia morrer ao ter que perder sua independência ou autonomia. Passou por um longo tratamento, mas cansava ter que pedir respeito pela sua condição física precária e, quando as pessoas a tratavam com pena, lamentavam e perguntavam se tinha sido um acidente, um atropelamento, ela afirmava sem pestanejar “É, foi sim!”, para não ter que lidar com os preconceitos e diversas atitudes capacitistas que sempre a limitavam.

História 4 - (Paula)

A atriz conta que sentiu sua independência ser violada quando percebeu o quanto somos dependentes em um sistema capitalista. Um dia se deu conta do seu privilégio:

mesmo estando desempregada, conseguiu se arrumar muito bem, com seu melhor vestido, imprimir o currículo para entregar no shopping Leblon. Um shopping de ricos para ricos. Ao chegar, percebe que todos lhe tratam bem e lhe dirigem cumprimentos: seguranças, lojistas, pessoal da limpeza. Percebe imediatamente que, vestida daquele jeito, ela não estava como quem procura um emprego, mas se tornava uma cliente em potencial. Uma pessoa que estaria ali para gastar, no topo da pirâmide. Essa educação excessiva, gradativamente fez com que ela se sentisse muito mal, pois se considerava uma farsante, entretanto, tendo o seu privilégio todo escancarado. Era branca, de olhos claros, estava bem-vestida. Percebeu que as pessoas só lhe tratam bem porque não sabem que ela era pobre, e estava ali só tentando um trabalho. Estava desconcertada. Sentia-se mal e impotente. Mas, vencida a timidez e, a cada loja que ela entra, depois da atenção esmerada dos funcionários, dizia que só veio deixar o seu currículo.

História 3 - (Leonardo)

O ator conta que, aos 16 anos, morava no subúrbio carioca e sentiu que teve sua independência violada quando estava andando na rua e, "do nada", tomou um tiro. Ao ser levado para o hospital, foi abordado por dois policiais militares que "insinuaram" que aquela bala não tinha sido uma bala perdida, mas uma bala "direcionada", e a vítima, ou seja, ele, provavelmente deveria ser um bandido. Mas o ator conta que, quem tinha efetuado os disparos tinha sido um policial militar, à paisana, que, depois de ser assaltado, começou a atirar a esmo, sem nenhum preparo, pelas ruas. Depois dessa informação, relata que a polícia foi solícita e "até" arrumou uma maca. O tiro foi superficial e, no dia seguinte, ele já estava em casa e recebeu a visita do policial que atirou nele. Ele foi até lá para informar que é chefe dos escoteiros da região e que atirou nele "sem querer". A seguir pergunta se ele não estava precisando de alguma coisa, como dinheiro ou remédios. A cena termina quando, revoltado, o ator responde: "Eu só queria que aquele tiro não tivesse pegado em mim!"

Ao pedir que os atores escrevessem o texto da história, propus algumas balizas: a história deveria estar na primeira pessoa e, evitando períodos longos, ter entre 15 e 20 frases, cada uma com um verbo. Ao me trazerem o texto reescrito, fiz pequenos ajustes e trocas: Natali contaria a história 4 da Paula e a Paula contaria uma das histórias da Natali (que foi justamente a que não entrou no espetáculo final).

Imagem 18 - Ator Leonardo Gall no ensaio de Procuramos Independência! - setembro/2022

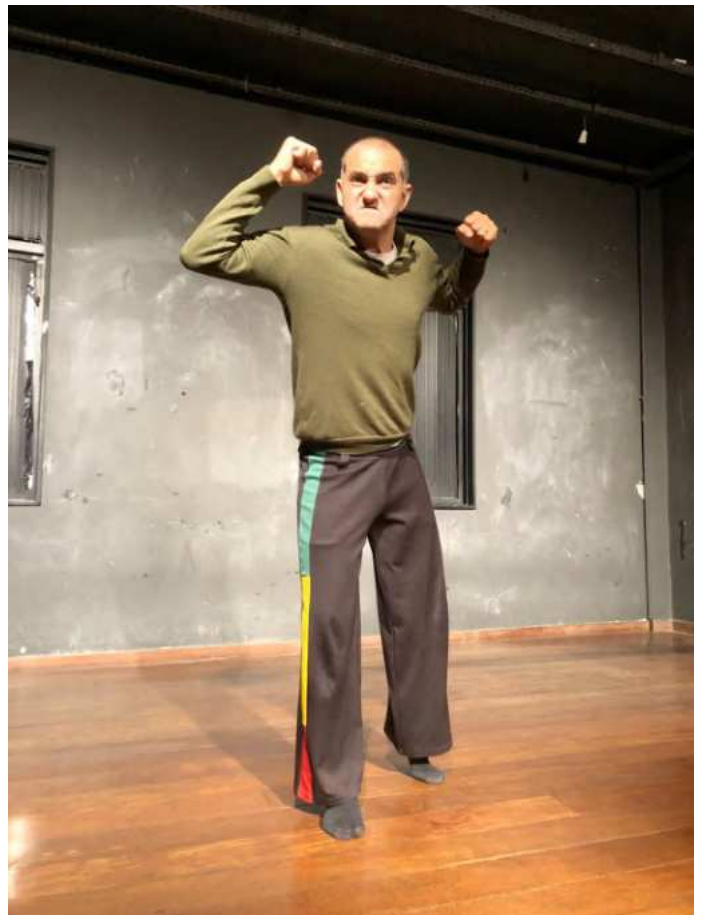


Imagem 19 -Atriz Paula Lanziani no ensaio de Procuramos Independência! - setembro 2022



Imagem 20 - Atriz Natali Barbosa no ensaio de Procuramos Independência! - setembro 2022



Quis fazer essas trocas, pois desejava preservar as identidades das envolvidas. Sempre gostei muito do jogo de realidade e ficção, deixando a plateia na dúvida sobre as reais autorias dos textos.

Eu acredito no potencial que é transmitido ao público através dessas histórias reais e, há pouco tempo, já no doutorado, tive acesso ao texto de Diana Taylor (2009), *O Trauma como performance de longa duração*, no qual ela descreve uma visita guiada ao campo de concentração e extermínio da Ditadura Pinochet, no Chile, como uma performance que atravessa a memória, o corpo, a história e a identidade do performer. Consegui identificar que, muitos dos relatos que testemunho dos atores nos processos que conduzo, são traumas, os quais são externalizados e passam por um doloroso e intenso processo de cura, começando com sua transformação em algo que possa ser compartilhado. O ativismo como consequência do trauma (assim como o próprio trauma) não pode ser simplesmente contado ou conhecido; ele precisa ser repetido e externalizado através de uma prática artística. (Taylor, 2009).

Claro que, ao solicitar as histórias reais, queria chamar a plateia para se identificar e ser cúmplice desses fatos, fazendo com que ela pudesse acreditar que realmente aconteceram. Esse tema é tão multifacetado que os caminhos do pessoal, do interpessoal, do social e do político estão entrelaçados (Ibidem). Os artistas, vítimas das brutalidades e opressões, eram sujeitos daquelas histórias. A plateia apenas pelo fato de estar ali, com eles, já sabia não se tratar de uma representação, mas de uma presentificação do real. Dessa forma, percebem o todo de forma diferente. Em um outro nível, a proximidade corporal do sujeito permite um espaço para sentir as suas próprias experiências das violências, experimentadas num contexto público e político mais aberto. A dor dos atores ativa a dor da plateia – diferente, de muitos modos, mas não em um sentido essencial: em nossa vida diária, nós não temos uma maneira certa de lidar com os atos de violência capazes de destruir os limites da nossa compreensão.

Não deixo de crer no teatro como processo terapêutico, porque o fazer teatral é um processo de autoconhecimento, e, é claro, quando já superado e processado, contar os traumas pode servir de conforto para alguns. Mas, se focarmos apenas no trauma, corremos o risco de deixar de lado as questões políticas que também estão envolvidas nos processos de violação que, muitas vezes, atravessam esse trauma.

Além dos textos, pedi que cada ator me fizesse uma lista de situações em que

sentiam que sua liberdade estava sendo violada e me trouxessem imagens de prisão e dependência ou liberdade e independência.

Dentro da lista apresentada por eles, tivemos:

1 - No dia da manifestação pró-Bolsonaro em 7 de setembro de 2022 e eu não conseguia me locomover em Copacabana, porque as pessoas nas ruas estavam muito agressivas;

2 - Passar pelos pedágios da Região dos Lagos, vira e mexe, com um aumento;

3 - O valor do litro dos combustíveis nas alturas, impedindo-me de me locomover de carro, o que seria necessário para o meu trabalho, influenciando assim diretamente a minha capacidade produtiva;

4 - Quando as pessoas não acreditam no que estou falando;

5 - Quando demoram 20 dias para abrir uma conta no banco, que daria para abrir em 24 horas, se eu fosse alguém importante;

6 - Quando vou no morro para comprar pão e o soldado do tráfico me para perguntando “de onde” eu sou e o que estou fazendo ali;

7 - Quando não consigo viver da minha arte;

8 - Quando testemunho declarações extremamente misóginas ou homofóbicas;

9 - Quando sei que é impossível viver com um salário-mínimo;

10 - Quando tenho que escolher roupas “decentes” para sair de noite, principalmente quando vou sozinha;

11 - Quando preciso da companhia de um homem para me sentir validada;

12 - Quando ia dar aula de teatro na prisão e os guardas da guarita principal nos deixavam horas do lado de fora para entrar, de propósito;

13 - Quando fico doente, tenho que ir a uma UPA, vejo filas enormes sempre e demoro muito para ser atendido.

Essas eram apenas algumas das frases das listas apresentadas. Com elas, fizemos

alguns exercícios de *Viewpoints*⁴³, todos adaptados por mim, principalmente, "caminhando nas raias". Fiz muitas variações dos atores falando as frases e reagindo corporalmente com respostas cinestésicas. Esse exercício entrou na peça, em forma de jogo improvisacional, como interligação de cenas. Eu queria fazer uma espécie de colagem, com muitas ideias de dependências e violações das independências, costurando as histórias de maneira intercalada. Ora uma nuance do personagem histórico no contexto de independência, ora o ator, em 2022, contando uma história real, costurando poesias, músicas ou imagens sobre a temática.

Trabalhei o texto dramático criado coletivamente, mas costurado por mim de uma forma bem diferente dos textos pessoais das independências criados por eles.

Ao entregar-lhes a dramaturgia fechada, pedi que construíssem sozinhos a cena, informando que poderiam subverter, ou seja, contar a história de uma maneira performática ou fragmentada. Além disso, eles teriam que passar a mensagem de cada uma dessas personagens históricas (Chachá, Maria Quitéria e Joana Angélica), propondo jogos ou participações da plateia. Esta baliza seria imprescindível, pois o público deveria ser participante essencial do jogo. A ideia era que, sem isso, a cena deveria ficar inviável de ser apresentada. Como nessa época eu estava cursando a matéria de estágio docência com o meu orientador, o prof. dr. Daniel Marques, sugeri aos alunos do segundo período da graduação em Direção teatral⁴⁴ da UFRJ que assistissem a um ensaio que acontecia na UNIRIO, sem, entretanto, informá-los as balizas/propostas/desafios que direcionei à equipe de atores, que eram os seguintes:

- a) Listar ações performáticas para executarem enquanto falam (dramatizam) esse texto. Eles me sugeriram algumas, que até foram interessantes, embora nada extremamente genial. Tais ações deveriam conter a ideia de serem cenas consumíveis, irrepetíveis, como evento performático;

⁴³ *Viewpoints* (Pontos de vista) é uma técnica de improvisação teatral que se baseia em princípios filosóficos relacionados com o tempo e o espaço. A técnica foi desenvolvida pela SITI Company, uma companhia teatral de Nova Iorque, e é baseada na técnica Six Viewpoints, criada pela coreógrafa Mary Overlie. A técnica Viewpoints é baseada em nove pontos de vista, que funcionam como cartas que o jogador lança e combina durante o jogo. Os viewpoints de espaço são: Forma, Espaço Relacional, Gesto, Arquitetura, Topografia. No teatro, essa técnica foi aperfeiçoada e desenvolvida por Anne Bogart (DEFINIÇÃO de Viewpoints. In: *Collins*. S/a. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/viewpoint>. Acesso em 19 nov. 2024).

⁴⁴ Alunos do segundo período de graduação de direção teatral da UFRJ, em 2022.

b) Escolher uma das propostas performáticas sugeridas e construir suas cenas utilizando o texto ou fragmentos do texto proposto, podendo utilizar quaisquer materiais que necessitassem (cenários, figurinos e adereços).

c) Era necessário que eles, obviamente, deixassem bem evidente o lastro da história que deveríamos contar. Se eles fragmentassem demais, corríamos o risco de ficarmos herméticos e essa não era a intenção.

d) Era uma construção solo, ou seja, cada ator faria uma performance individual, com sua personagem, embora elas pudessem se interligar.

Eles tiveram oito dias para me mostrar a proposta que apresentaríamos para os alunos da Direção Teatral. A ideia é que esse encontro fosse muito rico para o processo, já que pedi aos alunos que opinassem e me retornassem com suas impressões a respeito das construções cênicas.

Essa criação totalmente autônoma e com a presença da plateia, no meio do processo de criação, acelerou muito o levantamento das cenas, porque, após a apresentação da parte histórica com as narrativas da Maria Quitéria, do Chachá e da Joana Angélica, incorporamos várias criações na peça final e cortamos boa parte do texto dramático fechado produzido, que se tornava redundante perto da temática realmente importante que queríamos atingir no final.

Mas a contribuição mais importante após a apresentação para os alunos de Direção Teatral foi, sem dúvida, a inserção de mais uma atriz no processo. Ficou contundente a necessidade de termos algum ator ou atriz preto nesse processo. Afinal, como falar do povo Brasileiro, falar de liberdade e não falarmos de escravidão, que, obviamente, era uma das pautas mais importantes do espetáculo. Mas como inserir alguém no meio de um projeto que já estava bem adiantado e estrearia dali a um mês? Embora eu esteja narrando as criações por etapas, é importante ressaltar que várias delas foram realizadas simultaneamente.

Além disso, todo o orçamento do edital já estava comprometido e até parcialmente pago aos artistas e técnicos, o que impossibilitaria incluir mais uma atriz.

Refizemos as contas e direcionei parte do que seria meu cachê para contratar uma quarta atriz. Dessa forma, ela também seria remunerada, assim como toda a equipe. Perguntei a Cris Simões, colaboradora do Gene Insanno em Araruama, atriz preta, palhaça,

Imagem 21 - Atriz Natali Barbosa e ator Leonardo Gall em cenas da apresentação no planetário da Gavea/RJ - com projeção de *Procuramos Independência!* -2022



Fonte - Foto: Rayane Zaguine

enfermeira e produtora, se ela aceitaria essa missão quase impossível de entrar no espetáculo nesses momentos finais. Felizmente, ela aceitou. Mas que personagem ela faria? Debatia-me em diversas questões, pois esse tinha que ser o ponto norteador de todo o processo e, claro, poderia ficar excelente ou simplesmente aniquilar toda a construção.

Tudo dependia de como seria feito.

Na concepção cênica dos textos próprios (as violações dos atores descrita acima), usaria os métodos da dramaturgia orgânica do ator que aprendi nas duas imersões com Eugênio Barba e técnicas do *Teatro Imagem*, de Boal. Para isso, era importante que cada atuante tivesse um repertório próprio de partituras físicas que fossem intrínseca e emocionalmente ligadas a eles próprios. Pedi que eles trouxessem uma música que os lembrasse de dependência ou submissão e que a coreografassem. Barba chama esse processo de *partiturar*. Ele sugere que possamos fazer isso da maneira mais literal possível, como se quiséssemos contar a história da música para alguém que não consegue nos ouvir, fazendo uma linguagem "para surdos", que não fosse obviamente uma língua oficial, como a LIBRAS. Depois que cada ator apresentou a sua música partiturada, fiz algumas intervenções, editando e tornando algumas partes um pouco mais fluidas, alguns movimentos com mais tónus, fazendo-os explorar o espaço e os planos. Usamos o repertório físico criado pelos atores para criar as marcações cênicas das cenas de opressão narradas por eles. A partitura realista e concreta da música, encaixada no texto, se transformou em excelentes marcações com movimentos não-realistas e extracotidianos dentro dos textos apresentados. Fizemos três cenas nesse sistema: uma para cada ator.⁴⁵

Nos textos seguintes das atrizes Natali e Paula, usamos a técnica da *Cena-Foto*. Para essa criação, também tivemos balizas: era necessário usar um objeto eleito por elas em, pelo menos, cinco fotos; algumas delas deveriam ser direcionadas para a plateia, ou seja, os atores deveriam olhar diretamente para o público, quebrando a quarta parede; e todas as fotos, uma para cada frase, deveriam conter um estado. Ao todo, cada cena teve entre 12 e 15 imagens, que foram interligadas com meu auxílio através de movimentos.

Após todas as cenas formais levantadas, começamos a trabalhar junto com a cenografia assinada por Carlos Estranho, que trouxe a ideia do desenho de uma bandeira do Brasil, traçada através de objetos embalados em papel seda branco. Seus formatos seriam plenamente identificáveis através de seus contornos estruturais, entretanto, embalados, não seriam revelados. Gostei muito dessa proposta de uma história escondida,

⁴⁵ Ilustro aqui o exemplo do ator Leonardo Gall, que escolheu a música *A Democracia*, de autoria de Doralyce Gonzaga. A seguir, ele "colou" a partitura construída (dramaturgia do ator) ao texto criado por ele. Intitulamos esse mini monólogo como "Bala Perdida". Para conferir mais sobre o processo de ensaio, acesse o link: <https://youtu.be/Qnmo1Nb2Ep8>. E para conferir o vídeo com a cena "Bala Perdida", acesse: <https://youtu.be/5RDdh22Uaiw>

nunca mostrada ou só revelada quando algum ator abrisse ou desembalasse o objeto. Apenas os objetos usados nas cenas seriam desembalados. O resto permaneceria totalmente misterioso aos olhos de todos. Isso fez com que as marcações criadas tivessem que ser adaptadas ao desenho da bandeira, pois tínhamos que trabalhar com dezenas de pequenos objetos no chão. A maioria das cenas tinha uma marcação bem fluida, como uma dança. Foi outro desafio. Pedi que os atores escolhessem uma das formas geométricas da bandeira para fazer cada mini-monólogo. Círculo, losango ou retângulo. Fizemos uma distribuição proporcional para que todo o espaço cênico fosse utilizado e as cenas da peça pudessem se limitar àquelas figuras, evitando que os atores saíssem chutando tudo pelo chão.

Também já estava trabalhando com os atores a interpretação para o formato audiovisual, já que tínhamos três câmeras: uma que contemplasse todo o espetáculo e pegasse o plano geral; e outras duas nas mãos de assistentes que filmariam, um de cada lado (a encenação seria em formato semi-arena), outros planos cinematográficos: plano americano, close e detalhe. Não pude, de fato, fazer um ensaio detalhado, com uma marcação precisa, pois não contávamos com os operadores de câmera nos ensaios e não tínhamos como fazer a conexão online nos encontros.

Eu já tinha tido essa experiência com o *multifoco* e o audiovisual numa peça híbrida criada na pandemia: *A mulher que equilibrava um cubo de metal na cabeça*, com dramaturgia de Jô Bilac. Essa experiência foi, sem dúvida, muito interessante e me deu vontade de repeti-la. Partiu dela os meus primeiros experimentos do *multifoco* com transmissão ao vivo no audiovisual, embora eu sempre usasse a projeção em diversos espetáculos da Cia. Nela, os atores atuavam dentro de um cubo, feito com estruturas de metalon e cobertos com plástico cristal transparente.

Nós tínhamos quatro câmeras: duas móveis, operadas pelos próprios atores e duas fixas, sendo uma no plano de cima e uma no plano geral. A peça tinha um telão lateral que reproduzia a tela do *Zoom*⁴⁶ do meu computador. Eu fazia os cortes ao vivo e colocava cada câmera em destaque (com visualização para todos, pois eu era a anfitriã), segundo as marcações decididas. O público em casa assistia o formato audiovisual com os planos editados pela diretora/editora, que decidia, na hora, qual das câmeras receberia “destaque”,

⁴⁶ *Zoom* é um dos muitos aplicativos usados na pandemia para realização de aulas, reuniões e apresentações online. Saiba mais em: <https://explore.zoom.us/pt/collaboration-tools/>



Fonte - Foto: Rayane Zaguine

Imagem 23 - Atriz Natali Barbosa em cenas da apresentação no planetário da Gavea/RJ - com projeção de *Procuramos Independência!* -2022



Fonte - Foto: Rayane Zaguine

Imagem 24 - Ator Leonardo Gall, Atriz Cris Simões, Natali Barbosa e Paula Lanziane em cenas da apresentação no planetário da Gavea/RJ - com projeção de *Procuramos Independência!* -2022



Fonte - Foto: Rayane Zaguine

tendo a opção de destacar até quatro quadros simultaneamente. O público presente poderia ver a cena ao vivo ou olhar os cortes feitos através dos planos reproduzidos no telão, possibilitando um multifoco ou unifico a critério do espectador.

Tudo isso era possível na plataforma *Zoom* e ensaiamos esses recursos na montagem dessa peça em 2020/2021. A ideia era repetir a mesma experiência na peça *Procuramos Independência!*, mas sem o telão lateral. As imagens seriam reproduzidas na parede do fundo da encenação e passariam, ao mesmo tempo, com os cortes sendo executados na frente dos espectadores presentes, mas em apenas alguns momentos.

Além das próprias cenas filmadas e reproduzidas, também eram projetados, na parede do fundo, fotos e vídeos trazidos pelos atuentes no processo de ensaios, tais como:

1- Uma foto do quadro de Pedro Américo, que retrata romanticamente o grito do Ipiranga. Esta imagem é projetada no início da peça quando a plateia é convidada a ingressar no recinto de encenação com barulhos de tiros, bombas de guerra e sirenes de evacuação, conduzidas pela Maria Quitéria, que organiza o público no espaço. Enquanto se dá essa organização da plateia, o ator Leonardo Gall, no centro da bandeira desenhada por objetos no chão embalados, lê uma descrição detalhada e crítica do quadro. Ao final, pergunta: "será que foi mesmo assim?"

2 - Várias imagens que carregam ideias de *Liberdade* ou de *Prisão*, colocadas em algumas cenas, como, por exemplo, caricaturas de uma família patriarcal;

3 - Vídeo da atriz Natali raspando a cabeça na introdução da última cena da Maria Quitéria, quando a personagem decide fugir para se alistar;

4 - Uma imagem de um homem com uma gaiola vazia e muitos fios nas mãos, perdendo vários pássaros. Essa imagem é colocada no fim do espetáculo quando todos os atores interpretam o mesmo texto, que é uma pequena crônica poética do Rubem Alves.

Após muitas conversas, decidi como faria a introdução da atriz Cris Simões: seria, de fato, uma intervenção. Ela entraria como Cris, mulher preta, periférica, espectadora. Invadiria o espetáculo quase no final, tentando tirar uma *self*. Os atores pediriam para que ela saísse, pois estaria atrapalhando a peça, ao que ela retruca: "É para atrapalhar mesmo! Quero tirar uma foto para me introduzir nessa peça." Como elemento surpresa faria a pergunta constrangedora: "onde estão os pretos dessa história?". Seu discurso não seria decorado, mas seria uma dramaturgia aberta. Entretanto, dei alguns textos de referência

Imagem 25 - Ator Leonardo Gall, Atriz Cris Simões, Natali Barbosa e Paula Lanziane em cenas da apresentação no planetário da Gavea/RJ - com projeção de *Procuramos Independência!* -2022



Fonte - Foto: Rayane Zaguine

histórica e alguns dados que deveriam ser transmitidos à plateia, tais como: a expectativa média de vida de 32 anos de um escravizado; a rota criada pelos tubarões no oceano atlântico com os navios negreiros⁴⁷, que descartavam vários corpos pretos durante cerca de 350 anos; as leis que vieram após a independência, proibindo os negros de terem propriedade, frequentarem à escola e de votarem; além de algumas personalidades negras omitidas pela história e que nunca eram citadas: Maria Felippa, Maria Firmina dos Reis, Negro Cosme, Luis Gamma, Luiza Marin, Machado De Assis, entre outras. Inicialmente, a atriz "disfarçada" é impedida pela "produção" do espetáculo, tratada como invasora. Mas, após o questionamento, é deixada totalmente livre para o discurso ativista. Diz que tinha sido convidada para assistir a um espetáculo que falava sobre a independência, mas que ali não tinha nenhuma atriz ou ator negro e que, em nenhum momento, tinha ouvido os nomes dos pretos que construíram o Brasil. Menciona os dados num tom informal e revoltado. Ela sai, sem se despedir, sem pedir aplausos. Apenas sai, após dizer a seguinte frase: "Só podem gozar a liberdade, aqueles que têm coragem!" (Alves, 2022, s/p).

Essa frase gera um sentimento de culpa e constrangimento, e os atores, portando grandes cestos, recolhem todos os objetos, desconstruindo a bandeira do Brasil e repetindo a frase para si mesmos, limpando o espaço para a cena final.

Construímos a cena final a partir do texto "O passarinho engaiolado"⁴⁸, de Rubem Alves (2022), que narra a história de um passarinho que, um dia, conseguiu fugir da gaiola, mas não soube lidar com a liberdade e voltou para sua conhecida prisão. "É muito mais simples não ser livre (Alves, 2022, p. 2)". O texto não é dito na íntegra. Nós fizemos cortes, deixando, no entanto, a ideia central. Utilizando a técnica de Barba, toda a sua marcação foi baseada numa partitura orgânica criada pelo ator Leonardo, a partir de uma música da Mc Carol, *Delação Premiada* (2016)⁴⁹. A crônica acaba com a mesma frase dita pela Cris na sua saída, que retorna para repeti-la, juntando-se aos outros atores e finalizando a peça.

⁴⁷ livro: Na rota dos Tubarões - Joel Rufino dos Santos: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/atores/288-joel-rufino-dos-santos>

⁴⁸ O passarinho engaiolado. In: *Para evoluir*. 2022. Disponível em: <https://paraevoluir.com.br/artigos-e-v%C3%ADdeos/o-passarinho-engaiolado>. Acesso em 18 nov. 2024.

⁴⁹ CAROL, Mc. *Delação Premiada*. Rio de Janeiro: Heavy Baile, 2016.

Imagem 26 - Ator Leonardo Gall, Atriz Cris Simões, Natali Barbosa e Paula Lanziane em cenas da apresentação no planetário da Gavea/RJ - com projeção de *Procuramos Independência!* -2022



Imagem 27 - Alunos da Escola Oscar Tenório com os atores e a equipe do espetáculo *Procuramos Independência!* / novembro - 2022



Fonte - Foto: Rayane Zaguine

Realizamos quatro apresentações do espetáculo no Planetário da Gávea, na cidade do Rio de Janeiro, e articulei com a escola para levar os meus alunos para assisti-las. Levamos os oitavos e nonos anos, três turmas de projetos de aceleração e os alunos da oficina de Teatro, totalizando cerca de 450 estudantes. Foi um momento muito feliz, pois consegui unir meus dois mundos: de diretora do Gene Insanno e de professora de teatro, pois após a apresentação tivemos muitas discussões a respeito de liberdades coletivas e individuais, além de me proporcionar a oportunidade de colher depoimentos dos alunos.⁵⁰

Com certeza, essas apresentações de *Procuramos Independência!* influenciaram a criação tanto da montagem de *Guerras Suas, Guerras Minhas e Guerras Nossas*, quanto do curta-metragem *Cão Herói*.

Sinto que nesse espetáculo consegui reunir boa parte da minha pesquisa. No entanto, pelo curto cronograma e tempo para o aprofundamento do tanto de material ricamente levantado pelos artistas, senti-me tolhida e insatisfeita com o resultado final⁵¹.

Em alguns processos, o tempo é primordial para o aprofundamento da obra. Senti que muitas coisas poderiam ser melhoradas caso tivéssemos novas oportunidades de continuar a pesquisa. Infelizmente, a equipe que se formou para a montagem não era totalmente pertencente ao grupo Gene Insanno. Apenas Leonardo Gall, Cris Simões e a produtora Bárbara Moraes possuem um trabalho de continuidade comigo em Araruama.

As outras duas atrizes: Paula Lanzianni e Natali Barbosa eram atrizes convidadas para o processo. Foi um espetáculo de elenco, para cumprir o compromisso do edital.

Ao ganhar o edital, não poderia realizar os ensaios no Ponto de Cultura no interior. Além de ser um edital específico da cidade do Rio de Janeiro e de eu passar a semana na capital, como nosso tempo era bem exíguo, decidi chamar alguns amigos artistas daqui.

Assim, fechamos parte da ficha técnica com elenco do Rio, tendo em vista a facilidade de nossos encontros. Também não dispúnhamos de verba para transporte do elenco para o Rio e, entre outros vários fatores, optei pela facilidade e economia. Entretanto, fizemos pelo menos duas imersões na cidade, de cerca de cinco dias.

Por essa razão, desejava aproveitar os materiais artísticos criados tanto na encenação

⁵⁰ Vídeo release do processo/ prestação de contas e depoimentos dos envolvidos em: <https://youtu.be/R0Q3AeXXH2E> - acesso 15/11/2024

⁵¹ A filmagem na íntegra do espetáculo pode ser assistida em <https://youtu.be/gYksyeIPBDA>.

de *Procuramos Independência*, quanto na montagem de *Guerras Suas, Guerras Minhas, Guerras*. Assim, poderia aprofundar as temáticas e, sem dúvida, sistematizar melhor o processo de montagem, talvez com um diário coletivo, onde todos pudessem contribuir com suas visões⁵². Por fim, senti muita falta de uma pesquisa de campo, tanto com intérpretes, quanto do público, prática que não adotei na ocasião e que considerarei que seria muito importante para o levantamento dos dados e melhor aprimoramento/sistematização da metodologia que utilizo.

Imagem 28 - Equipe do espetáculo *Procuramos Independência!*



Fonte - Foto: Rayane Zaguine

⁵² Para saber mais sobre o processo de montagem de *Procuramos Independência!*, com gravações de ensaios, depoimentos dos envolvidos na criação e dos espectadores, acesse: <https://youtu.be/R0Q3AeXXH2E?si=vaGbz7UCaFFMsWZh>

CAPÍTULO 3 - A BUSCA DA METODOLOGIA DE UM TEATRO TRANSFORMATIVO

Ao buscar a expressão “teatro transformativo” em sites de buscas na internet, encontro poucas ocorrências e, embora a leitura desta expressão já indique uma interpretação ao leitor, ela tem um significado bem específico e particular para mim. Em meu último encontro com Eugênio Barba, um dos encenadores que venho pesquisando nos últimos anos, ele tentou nos mostrar as diferenças entre o *Teatro Ilustrativo* e o *Teatro Transformativo*. Em poucas palavras, ele resumiu o primeiro como um teatro que serve ao espectador de forma a entretê-lo. Tanto no Brasil, quanto na maior parte do mundo, inclusive na Europa, grande parte do teatro conhecido tem características do teatro ilustrativo, vejamos:

Durante as décadas de oitenta e noventa, carregadas com o peso das sequelas da Ditadura Militar somadas a uma política cultural extremamente liberalista, o ritual no teatro alternativo dá espaço a um teatro dominado por encenadores, que direcionaram seus trabalhos à estética internacional orientando-se no modelo europeu pós-dramático. Espetáculos de encenadores como Gerald Thomas, Antunes Filho ou Marcio Aurélio, entre outros, são trabalhos cênicos que valorizam a imagem, voltados à ideia de teatro pela arte e imagem, sem pretensões específicas em relação ao espectador (Wallner 2015, p.15).

Já o *teatro transformativo*, segundo Barba, *transforma* tanto as pessoas que fazem quanto, invariavelmente, as pessoas que assistem. Essa transformação parte do princípio que o fazer teatral, essencialmente como ritual que é, pode e deve atingir o âmago do ser humano, conduzindo-o à ação ou a uma reflexão profunda e transformadora. Ainda segundo Wallner, o rito acompanha o teatro desde os festivais em homenagem a Dionísio, na Grécia, onde plateia e aturantes se misturavam, e o espectador participante era elementar nessa ritualização. O distanciamento palco-plateia, protegido por uma demarcação espacial, desenvolveu-se pouco a pouco e o envolvimento do espectador passou a ocorrer em um nível emocional, relacionado às personagens e às tramas apresentadas (Ibidem). Ainda que, no século passado, tenha havido um processo de reversão dessa barreira, que se tornou intransponível, e ela tenha começado a ser questionada com a redescoberta do rito e a participação de todos os envolvidos na encenação, o *teatro ilustrativo* ainda parece ser a maioria. Isso ocorre, talvez, porque um *teatro transformativo* exige muito trabalho e, possivelmente, não seja o objetivo dos realizadores ou produtores, que lucram mais ao produzir entretenimento. Embora, como encenadora e eventualmente atriz, eu tenha me aventurado em diversos espetáculos de

"caráter ilustrativo", sempre soube que minha verdadeira vocação era investigar um *teatro transformativo*. Penso que nos iludimos ou nos equivocamos diversas vezes, justificando ou acreditando que o que fazemos vai mudar a vida de quem assiste. Nem sempre isso é possível. Contudo, na atualidade, identifico nos espectadores uma personalidade mais participativa. Com a virada do milênio, a palavra "interatividade" está presente em quase todos os meios de comunicação: TVs interativas, videogames interativos, smartphones, cinema em 4D... Por que o teatro ficaria para trás? E, na verdade, não fica.

Companhias e artistas solos assumem a cena contemporânea de forma exponencial, com espetáculos e performances muito interativas e intensamente ritualizadas.

A atualidade do teatro ritualizado em São Paulo manifesta-se como uma corrente fogosa dentro do teatro alternativo, chamada, o Teatro Contra a Barbárie (TCB), com projetos que evocam a transformação usando o ritual de uma forma tradicional como em espetáculos convencionais, ou transpassando, de várias formas, as fronteiras de um espetáculo teatral convencional, buscando uma *aproximação da vida real ao deslocar o espetáculo e reivindicar a participação do espectador*. As transgressões podem revelar-se no texto cênico, como trama dramática (fábula), figurino, corpo, iluminação, gravação, vídeo, ator narrador, entre outros, como também na participação do espectador e no deslocamento de cena. Essas transgressões são iniciadas e acompanhadas por ritualizações ou por fragmentos de rituais (Ibidem, p. 15-16, grifos meus)

Como professora de artes cênicas, sempre pensei nesses processos interativos dentro da escola. Principalmente porque essa maneira de fazer teatro demonstra ser transformadora, tanto no nível pessoal quanto coletivo, indicando que esta via pode possibilitar a emergência de um novo sujeito social. Um sujeito mais participativo e, por isso, mais reflexivo; mais consciente de seu corpo e, por isso, menos mecanizado; mais consciente sobre a importância da intervenção estudantil e, por isso, mais competente; mais apropriado das ferramentas de ensino-aprendizagem e, por isso, mais habilidoso; mais sensível ao outro e, por isso, mais humano.

Desde o início do magistério e na minha atuação como diretora da minha companhia, sempre utilizei os jogos de Augusto Boal, acreditando que seu método era o mais adequado à minha prática. Isso porque ele propunha um teatro acessível a todos, no qual qualquer pessoa pode e deve participar, desconstruindo a ideia de que o teatro é exclusivo dos artistas ou restrito ao espaço do edifício teatral. Entretanto, eu não conseguia aplicar as técnicas de montagem do *Teatro do Oprimido* na escola, somente no meu grupo. Isso ocorria justamente

por entender que o TO se caracteriza pela figura do *espect-ator*⁵³, um espectador atuante constantemente provocado pelos atores. Temia utilizar as técnicas mais avançadas com alunos, como o *Teatro Fórum*, e não me julgava capaz de realizar, no ambiente escolar, um teatro fora do padrão “ilustrativo”. Apesar de as pesquisas na companhia em que atuo seguirem um rumo, dentro da sala de aula, com meus alunos, a prática era outra. E as razões eram óbvias: pouco tempo, excesso de alunos, desinteresse de muitos, falta de colaboração da direção e entendimento de mim mesma naquele espaço.

Em 2014, enfrentei uma enorme crise existencial, que me levou a questionar profundamente a atividade que eu exercia como professora. Naquele ano, completavam-se 10 anos desde que entrei pela primeira vez em uma sala de aula - em Araruama, ainda como estagiária de licenciatura em Teatro. Essa reflexão me fez perceber que aquela profissão não era mais um passatempo. Nunca imaginei que dar aulas fosse fazer parte da minha trajetória. Eu poderia ter sido advogada (minha primeira graduação), diretora ou atriz, mas ser professora, a princípio, não parecia compatível com o meu perfil. Sempre me considerei pouco ortodoxa e tive diversos problemas no ambiente escolar. Eu mesma era uma aluna que, apesar de “inteligente”, não me enquadrava no sistema. Odiava o sistema. Entretanto, dar aulas era o que me restava após concluir uma licenciatura em artes cênicas e passar num concurso público. Só que pensava que eu estava fazendo aquilo *enquanto minha carreira dentro do meu grupo de teatro não deslanchava*. Ocorre que, após dez anos, ser professora era minha realidade diária, era ali que eu ficava a maior parte da minha semana. Já encontrava alunos meus adultos, nas ruas, formados, me relatando como aquelas experiências na sala com o teatro tinham sido inesquecíveis. Estava desiludida com essa vivência de lecionar um teatro que me exauria e não me recompensava em muitos momentos e queria me lançar para algo maior e desconhecido.

Sempre achava que, o que mais prejudicava a prática que eu desejava ter em sala era o “sistema”: a direção, a secretaria de educação, suas burocracias infinitas e a falta de entendimento até mesmo dos outros colegas professores, que pareciam viver numa realidade

⁵³ Ao utilizar o termo *espect-ator*, Boal se refere ao ato de transformar a plateia, “espectador”, ser passivo do fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática. O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense no seu lugar: ao contrário, ele mesmo assume um papel protagônico, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo o espectador ensaia preparando-se para a ação real. (Boal, 1975, p.126)

paralela à minha. Apesar de tudo, seguia no ensino de teatro tradicional e até encontrava algum sucesso e participação feliz de diversos estudantes. Até que algo fundamental dentro da minha vivência aconteceu quando estava traçando uma nova metodologia de trabalho. A direção da Escola Municipal Desembargador Oscar Tenório, muito impressionada pelo modo como o teatro estava atingindo os alunos, me convidou para compor uma chapa e participar como diretora adjunta do colégio. Esse cargo me daria a oportunidade de unir as duas matrículas que eu tinha em escolas diferentes em uma mesma escola⁵⁴. Embora gostasse muito da outra escola que eu trabalhava e não ficasse confortável em um cargo burocrático de direção, confesso que a facilidade que eu teria de não precisar me deslocar da Zona Sul para a Zona Norte no meio do expediente foi o que realmente me seduziu.

Também pude perceber, fazendo uma retrospectiva desde que ingressei no magistério no município do Rio de Janeiro, que, muitas vezes oprimida como professora, sendo alvo de assédio moral em algumas situações, em condições desumanas e desiguais de trabalho, ficar na posição de espectadora que só assiste e reclama, não estava funcionando bem. Com o convite, vi a oportunidade de tentar mudar as coisas do meu entorno com mais efetividade do que como *apenas* professora. Muitas das práticas pedagógicas que eu desejava realizar eram sempre impedidas, vetadas e censuradas pela administração. Fazer parte da direção de uma escola pública me colocou com os olhos do outro lado da trincheira. E foi aí que eu percebi que as coisas mudaram, ainda que não completamente como eu imaginava, pois não se podia fazer tudo, apenas o possível.

Fomos eleitas como chapa única⁵⁵, e foi um ano muito intenso. Eu era diretora adjunta de uma escola com 800 alunos, cursando o primeiro ano do Mestrado Profissional na UNIRIO, trabalhando com meu grupo de teatro por fora e ainda dando aulas, pois não abandonei por completo a docência e lecionava teatro para as turmas regulares de nono ano.

Como a minha pesquisa do Mestrado também se tratava de uma experiência prática com os alunos, eu sabia que precisava registrar sistematicamente todo o processo de criação com eles, mas também tinha uma escola inteira para gerir, prestar contas e entender. Com uma

⁵⁴ Eu possuía duas matrículas como P1 - professora de Artes Cênicas, por meio de aprovação em dois concursos públicos: um com posse em 2005 e outro, em 2010. Cada matrícula contava com uma carga horária de 16 horas, totalizando 32 horas semanais.

⁵⁵ As escolas municipais do Rio de Janeiro têm a direção escolhida pela comunidade escolar: pais, comunidade, funcionários, professores e alunos.

matrícula ocupando um cargo burocrático de confiança e a outra ainda docente, percebi, naquele momento, nitidamente, que os empecilhos que eu sempre colocava para não realizar o teatro de que eu gostaria estavam mais na minha cabeça que fora dela. Comecei a estudar o perfil de toda a escola da comunidade da Rocinha e, agora fazendo parte do outro lado da batalha não declarada entre direção e docência, compondo os dois lados, pude perceber coisas que antes sequer passavam pela minha cabeça. A experiência no cargo diretivo ampliou, com certeza, minha visão sob muitos aspectos.

Posso afirmar que meu interesse pela educação aumentou significativamente. O estudo de pedagogia, filosofia e gestão de pessoas se tornou ferramenta e ponto de apoio fundamental na minha prática docente. Todas as técnicas de *Teatro Fórum* com o público adolescente excluído socialmente foram ampliadas e aplicadas quando eu também assumi a direção da escola. Pude viver processos reais que enfocavam a opressão, principalmente dentro do ambiente escolar, no cargo de diretora adjunta, e essa experiência facilitou muito no processo dramatúrgico autoral e sensível dos atores, como professora.

Para a realização do Mestrado Profissional (2015-2017), tentei vencer os preconceitos que me assolavam e me arrisquei a montar, na escola, um espetáculo *Fórum*, baseado no *Teatro do Oprimido*, com a prioridade de desenvolver a autoestima do educando marginalizado e ajudar na aceitação de sua identidade cultural. Veio daí os primeiros passos em direção à cena interativa na escola, já que o *teatro fórum* é, por excelência, uma peça que predispõe a participação do espectador sempre.

Os estudantes eram muito talentosos, espontâneos, criativos, sagazes. Em contradição, a escola era um local cotidiano de opressão. Professores e funcionários viviam em guerra velada com o corpo estudantil e muitos os consideravam inimigos. A própria localização e arquitetura do prédio é opressora: quatro andares com subsolo e grades em todas as entradas e saídas, inclusive, na quadra, onde eles se divertiam jogando bola. Todas as salas eram trancadas constantemente, com portas corta-fogo em todos os andares. Os banheiros eram trancados, o refeitório também. O número de inspetores escolares era (ainda é) reduzido e insuficiente, agravando ainda mais esse círculo vicioso de chaves e fechaduras. Esse ambiente me fazia lembrar de *Vigiar e Punir*: nascimento da prisão, uma obra clássica de Michel Foucault (1999).

Esse controle social mais amplo, surgido a partir do século 19, é nomeado por Foucault

como *disciplinar*: uma série de mecanismos que visam a separar o indivíduo dos outros e de si mesmo e, assim, qualificá-lo como normal ou anormal, sadio ou doente, bom cidadão ou delinquente.

Para Foucault, a disciplina também se manifesta nas escolas, indústrias e Forças Armadas modernas como uma maneira de exercer o poder para produzir sujeitos capazes de funcionar como engrenagens da nova sociedade pós-absolutismo. Até o tempo de que as pessoas dispõem é controlado sistematicamente, buscando-se a formação de um “corpo dócil”:

A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. Se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada (FOUCAULT, 1999, p. 165).

O Estado tenta transmitir a imagem de que esse poder exercido sobre os indivíduos é benevolente, algo que supostamente visa apenas a corrigir e reformar as pessoas, nunca apenas puni-las. Contudo, revela-se uma intolerância crescente contra qualquer desvio das normas de comportamento.

Na ocasião em que exerci a Direção Adjunta, no entanto, esses “corpos dóceis” estavam a ponto de explodir, não reagindo exatamente como esperado. Não era somente por causa do espaço físico, bem semelhante a uma prisão, mas por conta das relações interpessoais, opressoras e sem escuta.

Fazendo uma análise diagnóstica do corpo discente, percebe-se valores peculiares àquele grupamento: a maioria é de ascendência nordestina e os maiores preconceitos são relacionados à homossexualidade e à desvalorização das meninas/mulheres. A violência física é ocorrência comum, mas os alunos, na sua maioria, não enfrentam os professores, cumprindo combinados e mostrando-se sempre arrependidos das indisciplinas. No entanto, por parte da direção (e eu me incluo aí) não tínhamos um planejamento eficiente que ultrapassasse as fronteiras do VIGIAR e PUNIR. Uma estratégia educacional que os fizesse refletir sobre seus atos de violência, causadores de mais violência ou vandalismo, e que aprofundasse o conceito de comunidade, sem que enxergassem uma possibilidade diferente de comportamento e

narrativas. Era evidente que muitos oprimidos lidavam com a situação da melhor forma como podiam e repetiam padrões num círculo interminável de opressores e oprimidos.

A partir das características do grupamento, construí com os estudantes a dramaturgia dos espetáculos que seriam apresentados, usando como artifícios as redes sociais e os aplicativos de internet, que eram o foco da minha pesquisa de mestrado, aliados às técnicas do *Teatro do Oprimido*. Muitos dos relatos eram histórias inacreditáveis, chocantes e, de fato, reais. Improvisamos várias delas, escolhemos as que mais se adequavam à nossa proposta e criamos textos autoficcionais com vários relatos de opressão, aos quais eu dei o tratamento final.

Dois textos e dois espetáculos foram criados a partir de histórias de opressões reais fornecidas pelas turmas: *Qualquer Semelhança é Mera Coincidência* (2016) e *Um Conto Escolar* (2016). Ambas as peças fizeram parte da minha pesquisa de Mestrado Profissional, que tratava sobre novas tecnologias, *Teatro do Oprimido* e educação. Tal experiência me ajudou a perceber muitas coisas que trago hoje para esse trabalho de pesquisa.

O envolvimento emocional, por exemplo, facilitado pelas redes sociais⁵⁶ e que estabelecemos no processo de montagem foi um fator de transformação real naqueles que participaram das peças teatrais. É difícil afirmar o quanto, mas, para os nativos digitais, é muito mais fácil expressar-se digitalmente que presencialmente em muitos casos. Posso atribuir isso à carência. Os estudantes adolescentes eram muitas vezes “criados sozinhos”. Seus pais saíam muito cedo para trabalhar e voltavam depois que eles já estavam dormindo. Sabia que eu poderia ser uma das poucas adultas com quem eles interagiam durante o dia todo. A aula de teatro sempre foi um lugar com apelo terapêutico, mas, nesse momento, eu queria que também fosse um espaço para a discussão social com empatia. Esse vínculo afetivo foi estimulado, apesar de alternar com o papel de pesquisadora, portanto, necessitando de certa objetividade. Mas a própria prática das aulas já era um marcante exercício de vínculos (Wallon, 1989). Pude confirmar nesse momento o papel de destaque da matéria Artes Cênicas na formação e informação da identidade dos jovens. Ela favorece a abertura ao conhecimento de novas culturas, artes, vivências e pode proporcionar ao educando outra perspectiva em relação ao seu conhecimento de mundo.

⁵⁶ Mais especificamente, o *WhatsApp* e *Facebook*, já que o *Instagram* e o *Tik Tok* não eram muito populares na época do meu mestrado.

O ponto em questão é: até que ponto o vínculo afetivo entre os atuantes e o condutor do processo pode ser preponderante na transformação pessoal? E como isso contribui para um espetáculo que busca ser *transformativo*? Sigo a linha de que os laços afetivos são muito preponderantes e considero que esse é um dos principais fatores de transformação individual e grupal em processos *artistas*.

Wallon, estudioso francês com formação em medicina e filosofia, dedicou grande parte de sua vida ao estudo das emoções e da afetividade. Na obra *A Evolução Psicológica da Criança* (1968), o autor identificou as primeiras manifestações afetivas do ser humano, suas características e a grande complexidade que adquirem no decorrer do desenvolvimento, assim como suas múltiplas relações com outras atividades psíquicas. Para o autor, a cognição está alicerçada em quatro categorias de atividades cognitivas específicas, às quais dá-se o nome de *campos funcionais*: o movimento, a afetividade, a inteligência e a pessoa. A afetividade seria a primeira forma de interação com o meio ambiente e a motivação primeira do movimento. À medida que o movimento proporciona experiências à criança, ela vai respondendo através de emoções, diferenciando-se, para si mesma, do ambiente. A afetividade é o elemento primordial de mediação das relações sociais, que separa a criança do ambiente. O afeto desempenha um papel fundamental na constituição e funcionamento da inteligência, determinando os interesses e necessidades individuais. Segundo sua teoria, as emoções têm papel de primeira grandeza na formação da vida psíquica, funcionando como uma amálgama entre o social e o orgânico. As relações da criança com o mundo exterior são, desde o início, relações de sociabilidade, visto que ao nascer

(...) a criança é dependente e são limitados os meios de ação sobre as coisas circundantes, razão porque a satisfação das suas necessidades e desejos tem de ser realizada por intermédio das pessoas adultas que a rodeiam. Por isso, os primeiros sistemas de reação que se organizam sob a influência do ambiente, as emoções, tendem a realizar, por meio de manifestações consoantes e contagiosas, uma fusão de sensibilidade entre o indivíduo e o seu entourage (WALLON, 1989, p. 262).

Devido a essas condições expressas pelo autor francês, considere a afetividade como um dos pilares da metodologia usada, tendo sua importância ampliada quando os estudantes são crianças e jovens em situação de risco e vulnerabilidade social.

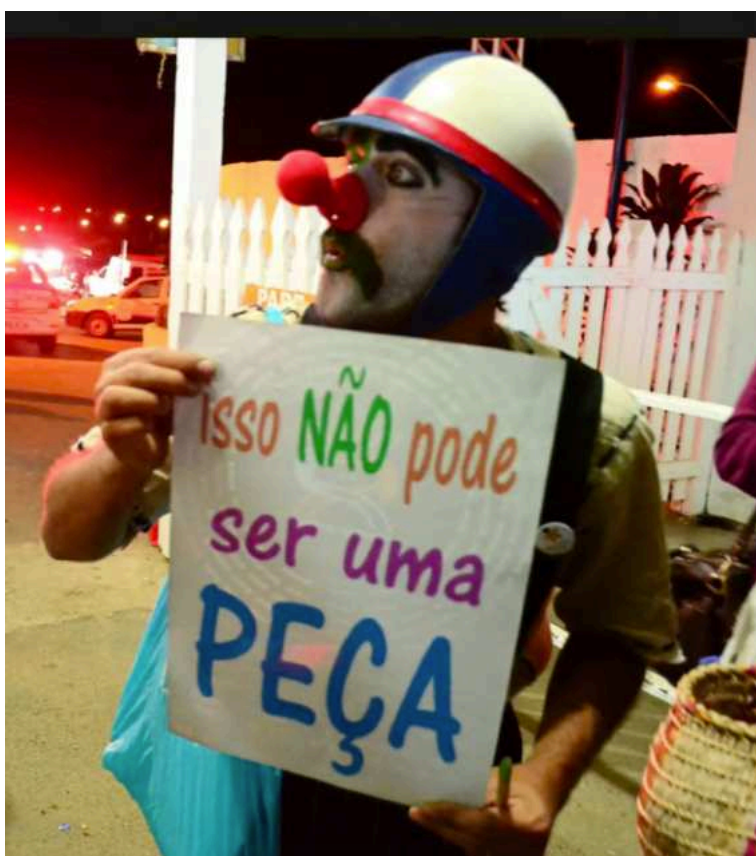
Embora encontre ainda resistência e diversas adversidades nessa construção do afeto em processos com alunos (excesso de alunos, salas inadequadas, carga horária mínima, falta de material, entre outros já citados) e nos processos do grupo (cronogramas apertados, nem

sempre as mesmas equipes, atuantes sempre envolvidos com outras demandas da própria vida), ainda assim, insisto em trabalhar diretamente com a afetividade e o autoconhecimento nas construções cênicas que proponho:

(...) os fenômenos afetivos representam a maneira como os acontecimentos repercutem na natureza sensível do ser humano, produzindo nele um elenco de reações matizadas que definem seu modo de ser no mundo. Dentre esses acontecimentos, as atitudes e as reações dos seus semelhantes a seu respeito são, sem sombra de dúvida, os mais importantes, imprimindo às relações humanas um tom de dramaticidade. Assim sendo, parece mais adequado entender o afetivo como uma qualidade das relações humanas e das experiências que elas evocam (...). São as relações sociais, com efeito, as que marcam a vida humana, conferindo ao conjunto da realidade que forma seu contexto (coisas, lugares, situações, etc.) um sentido afetivo (Pino, 1997, p. 130-131)

Após a defesa da dissertação, ao refletir e escrever sobre a minha prática, pude finalmente entender o que eu fazia e somei duas estratégias às minhas práxis metodológicas, que faziam enorme diferença nas relações com os educandos: *a prática da afetividade* e *a escuta das opressões sofridas*, no intento de criações cênicas a partir de fatos reais, que realmente lhes importavam. Mas ainda faltava muito para aquilo que eu considerava ser um teatro realmente *transformativo*.

Imagem 29 -Intervenção performática de



Fonte: acervo virtual Gene Insanno // foto: Anilia Francisca

3.1 - Escritas do real e dramaturgia do ator - *o diretor é apenas o primeiro espectador*

Embora as escritas do real estejam muito presentes nas construções das dramaturgias nos espetáculos e performances de hoje, ela ainda é vista com muito estranhamento pelas plateias, porque rompe com uma das premissas mais caras do teatro que é a possibilidade do espectador se desconectar com a realidade, adentrando num mundo de fantasia e ilusão mimética.

Sua construção é tão antiga quanto o teatro, se considerarmos que a arte usa a vida como parâmetro, se não sempre, quase sempre. E talvez seja a quantidade de "real" que se tem em cada cena que, possivelmente, a limite e a defina, seja como um *teatro documentário*, um *biodrama*, um *teatro performativo* com elementos da realidade ou uma peça de *autoficção*. Inúmeros conceitos fundamentam hoje a incursão do real no teatro, mas devemos considerar que os efeitos transfiguram uma desestabilização do cotidiano e podem gerar impactos realmente transformadores.

Diferenciar esses conceitos dos teatros que "tratam da vida" pode não parecer tão relevante no primeiro momento, mas, com certeza, situam como venho trabalhando e norteando a construção de dramaturgias, ora coletivas, ora justapostas. Embora muitos desses conceitos estejam entrelaçados e com fronteiras borradas, considereirei três deles, para entender como atravessam ou atravessaram meu trabalho até então: quais seriam as principais diferenças entre *teatro documentário*, *o biodrama* e a *autoficção*? O que eles têm, a meu ver, de diferentes entre si e o que têm de semelhanças?

Ainda com fronteiras bem sutis, podemos refletir sobre os pressupostos e diferentes elaborações das obras que constituem a "narrativa do eu".

3.1.1- Teatro Documentário

O teatro documentário apresenta um material de arquivos, entrevistas, reportagens, enfim, quaisquer documentos que garantam a veracidade e autenticidade dos fatos, um compromisso com a realidade. Erwin Piscator (1893-1966) é o primeiro autor que vem à mente quando pensamos em práticas documentais em cena. No entanto, não é possível atribuir a ele a invenção do teatro documentário, pois assim, anularíamos experiências anteriores. Não se pode acreditar que o conceito se constrói pela genialidade de um indivíduo,

mas sim pela sistematização de um sujeito histórico, a partir do legado de outros sujeitos. (Soler, :2013).

Ainda assim, na segunda década do século XX, Piscator foi o primeiro a utilizar a palavra documentário em escritos sobre as artes cênicas; ou seja, a abrir caminho para uma conceituação e, com isso, a atrelar determinado modo de se fazer e pensar teatro a um termo, diretamente retirado do universo semântico da linguagem cinematográfica que acabara de nascer (Soler, 2013, p. 131).

Em sua célebre obra *Teatro Político* (1968), Piscator usa pela primeira vez o termo *teatro documentário*. Embora não tenha criado um conceito sobre o termo, define sua obra como um teatro que se utiliza de artifícios do real (documentos, jornais e, em especial, filmes), qualificando-a como um *drama-documentário*. A já avançada discussão, na época, sobre o filme documentário na área do audiovisual (apesar do aparecimento bem recente do cinema), nos ajuda a perceber como esse conceito é imbricado e pode contemplar diferentes obras. Embora com afinidades estéticas e processuais, havia diversos tipos de documentários, como existem também diversos teatros documentários.

Soler argumenta que os princípios que norteiam as produções qualificadas como tal aparecem em construções nas quais o real é captado "tal qual ele se apresenta". Nesse sentido, o teatro documentário é ligado a um espaço de informação alternativa, num mundo submerso por informações no qual vivemos. Os documentários se apoiam na impressão de autenticidade.

Por isso, em alguns momentos históricos, realizadores procuravam usar de modo expressivo o fato de que as imagens captadas, pelo menos em sua maior parte, sofreriam o menos possível qualquer tipo de encenação, entendida, nesse contexto, como arrumação da cena. Queriam se opor à ficção, conjecturando ser o documentário o digno representante da vocação do cinema em trazer supostamente o real para as telas (Ibidem, p. 134).

No documentário, é garantido ao espectador essa "autenticidade", diferente do que acontece numa obra de ficção. O espectador já se prepara para criar uma interpretação que leva em conta a realidade e não o enfoque do diretor. Transmitir fidelidade e autenticidade parece ser a tradição do documentarista; no entanto, essa fidelidade com a realidade é uma visão ingênua se formos considerar os artifícios hoje em dia para filmar, editar e até mesmo veicular os documentários espetaculares e as experiências reality shows, nos quais o editor torna-se responsável por criar uma narrativa estrategicamente (e até politicamente) ficcional.

A relação do teatro documentário com a dramaturgia também tem suas peculiaridades, sendo uma forma que é estabelecida nos discursos. É comum, no teatro documentário, a citação de documentos e fontes, determinadas como autênticas. A seleção e articulação dessas fontes dentro do texto criam mais uma narrativa, em detrimento de diálogos mais dramáticos, assim como de formatos mais formais e épicos, o uso de interrogatório ou como processo jurídico. Ou seja, fontes primárias são diretamente incorporadas no texto dramático em cada apresentação da peça. O dramaturgo, nesse caso, funciona como aquele que seleciona, edita e articula o que é incorporado, tudo retirado de documentos reais, que são as fontes. Gary Fisher Dawson, um dos pesquisadores do teatro documentário, enfatiza que a peça documental vem com o propósito de aprender, lembrar, interpretar ou responder a um determinado momento histórico.

Apesar de existirem abordagens nada imparciais em relação à realidade, num primeiro momento, o conceito que persistirá sobre o documentário está pautado no ponto de vista de que o artista documentarista tem um interesse comunicacional determinado, sem confundir isso com o mero registro da realidade. Ao documentar, a obra adquire uma conotação investigativa e pressupõe que o documentarista impõe seu ponto de vista, inserindo dados que podem ser metáforas ou recortes da realidade.

Longe da imparcialidade que muitos lhe atribuem, o documento é encarado contemporaneamente como o produto de um olhar sobre determinado fato, havendo um esforço para decifrar as informações contidas nele e manifestadas no suporte material do registro, no processo de elaboração, na realidade em que ele foi produzido e, sobretudo, nos interesses de sua construção (Soler, 2013, p. 139).

Palavras registradas em documentos e imagens de filmes já não comprovam a veracidade de um fato. Hoje em dia, distinguir fato de *fake news*, bem como saber o que foi feito por um humano ou uma inteligência artificial são tarefas para detetives. Entendo que a arte, a poética, a ficção, a artificialidade do jogo e sua intensidade são necessárias para a descoberta de elementos que evidenciem cada vez mais o real.

Há sempre uma forma original e irônica de inserir tais documentos em um espetáculo ou filme. Mas o que esses fragmentos e testemunhos, esses pedaços de realidade, esses documentos precisam dizer? Será que a forma como eles são apresentados, editados, dirigidos e até mesmo desviados contribui para influenciar os espectadores e mudar sua opinião ou estilo de vida? Patrice Pavis acredita que essa busca do real é, acima de tudo, "um modelo de

encontrar e reforçar a expectativa e a atenção sobre si e no outro, para não se tornar uma máquina, para manter o elo social." (Pavis, 2024).

Ainda para ele, o teatro do real é a mais nova faceta do teatro engajado:

Nesses tempos pós-modernos e pós-dramáticos, nesses momentos de desânimo sociopolítico, é preciso coragem para recusar as facilidades do teatro de entretenimento e de conforto, esse teatro que arrisca pouco e se conforma rapidamente à moda e ao mainstream. É preciso, em suma, a coragem de engajar a vida na recusa das injustiças, na confiança dos poderes da arte e na vontade irrepreensível de pensar sobre o real (Ibidem, p. 174).

O teatro documentário fez parte de uma importante fase política vivida aqui no Brasil, com Augusto Boal realizando interessantes experimentações. Ele é um dos grandes mestres responsáveis por disseminar o teatro documentário no país, sendo o *Teatro Jornal* uma das vertentes do *Teatro do Oprimido*. Essa prática tornava a cena viva e atual, pois sempre trazia notícias publicadas, às vezes, na manhã daquele dia, para a sessão noturna. Nesse sentido, sempre usei mecanismos do teatro documentário nas cenas *artivistas*. Minha estrutura de autoficção é atravessada por momentos do teatro documentário, como poderei esmiuçar mais à frente, quando faço as escolhas dramaturgicas da montagem final dessa pesquisa.

O que acontece com o conhecimento do real social por meio do teatro? O que podemos aprender dos mecanismos da sociedade? Como ilustrar na cena questões sobre a política ou sobre o sistema financeiro opressor? Como esclarecer processos sociais cada vez mais complexos que escapam até mesmo dos especialistas?

Se, de fato, o real é o impossível, pois resiste à representação, nos resta combinar experiências de realidade para crer com otimismo que o teatro poderá nos explicar o funcionamento do mundo.

3.1.2 - Biodrama

Assim, temos, como uma segunda vertente "do teatro do real", o Biodrama. Esse gênero, cunhado por Vivi Tellas⁵⁷, é considerado um teatro da memória e surge na Argentina. Segundo Tellas, ele vem para "valorizar a vida das pessoas na Argentina" (Tellas⁵⁸). Após os períodos ditatoriais na América Latina, surgem muitas manifestações artísticas que são pautadas na memória. Segundo o filósofo Jacques Rancière (2012), toda representação procede por uma tripla regulação: do ver, do saber e do fazer. Nessa análise, o filósofo coloca em xeque a ideia comum de que o que se opõe à representação é a não figuração, recusando a sistemática do verossímil e da mimesis, condena o sistema representativo. Podemos dizer que, nas vanguardas históricas dos anos 60 e 70, há uma ruptura definitiva com o paradigma teatro = drama. Tal ruptura abre um campo de possibilidades estéticas inovadoras nas artes cênicas, criando reflexões e questionamentos radicais sobre conceitos até então intocáveis: personagem, texto, espectador. Assim, abrem-se novos territórios, e o teatro se reinventa.

Nas pioneiras experiências teatrais dos anos sessenta - citando como importantes nomes desta revolução, que podemos chamar como revolução do corpo, o Living Theatre, Grotowski e Tadeusz Kantor - ocorre uma frenética redescoberta do corpo enquanto agente do acontecimento teatral, do entendimento da cena enquanto inventora de um espaço de

⁵⁷ Vivi Tellas é uma diretora e curadora argentina de teatro com grande influência no cenário internacional. Idealizadora do *Biodrama*, projeto revolucionário de biografias cênicas, a busca pela teatralidade fora do teatro tornou-se o centro de sua obra. Sua concepção única de teatro documentário deu origem a uma série de arquivos vivos com performers não profissionais (*Minha Mãe e Minha Tia*, *Três Filósofos com Bigodes*, *Cozarinsky e Seu Médico*, *Escola de Condução*, *Guias Femininas e Disc Jockey*) e outras obras como como *Rabino Rabino* (Nova York), *O Rabino e seu Filho* (San Pablo), *A Bruxa e Sua Filha*, *Maruja Apaixonada*, *O Povo* (peça com os trabalhadores do Teatro San Martín no palco), *A Criança Rieznik* e *Os Amigos*, um *biodrama afro*. Alguns momentos notáveis como diretora de teatro incluem *Europera V* de John Cage e *Lecture on Nothing* no Teatro Colón; Da mesma forma, a encenação de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, realizada em colaboração com Guillermo Kuitca na sala Martín Coronado do Teatro San Martín. Seus projetos Teatro Malo –em início de carreira– e Projeto Museos, que abrem caminho para a curadoria teatral, são reconhecidos. Desde 2016, leciona no programa de Mestrado em Dramaturgia da Universidade Nacional das Artes de Buenos Aires. Seus trabalhos e seminários a levaram a Nova York, Londres, Havana, Amsterdã, São Paulo, Dublin, Guadalajara, Vancouver, Bogotá e Barcelona. Em 2013, como figura destacada do teatro portenho, foi convidada para proferir uma palestra TED (TedxRioDeLaPlata). Em 2015, o Legislativo da Cidade de Buenos Aires a nomeou Figura Notável na Cultura. No final de 2017, o livro *Biodrama: Proyecto Archivos* reuniu os seis primeiros de seus trabalhos em teatro documental. Desde 2016, Vivi Tellas é Diretora Artística do Teatro Sarmiento, ala experimental do Complexo de Teatro Público de Buenos Aires. *Muy Bodas de Sangre* [Casamento Muito Sangrento], uma colaboração favorável à pandemia com a cineasta Agustina Comedi baseada na peça de Federico García Lorca, está atualmente em exibição online (VIVI Tellas - *Biodrama*. S/a. Disponível em: <https://vivitellas.com/bio/>. Acesso 10 out. 2024).

⁵⁸ entrevista: <https://barco.art.br/vivi-tellas-fala-familia-teatro/>. Acesso em 17 nov. 2024.

entrelaçamento, um lugar do entre, que na justaposição de diferentes espaços e de uso de um tempo singular da festa, cria um espaço outro: uma heterotopia, destinada a apagar todos os outros espaços;

(...)

Esses visionários homens do teatro, revolucionários artesãos da cena dos anos sessenta, protagonizaram uma profunda mudança sobre o pensamento da arte teatral: um percurso que ultrapassa uma busca preferencialmente estética para uma busca fundamentalmente ética, centrada principalmente no trabalho de preparação ou training do ator, numa via de autoconhecimento. Esses reformadores da cena teatral têm em comum o fato de privilegiar em seus experimentos cênicos o encontro entre ator e espectador, ambos tomados como criadores da cena. É somente nos encontros que se produz o acontecimento, o teatro (Ribeiro, 2020, p. 34).

Tellas define o Biodrama como um teatro biográfico documentário e político (Tellas, 2013, s/a)⁵⁹. O termo é formado pela junção das palavras biografia e drama teatral. Ele tem como objetivo dar voz a pessoas reais e suas narrativas pessoais, oferecendo passos de reflexão, empatia e compreensão sobre as complexidades da condição humana que afetam a sociedade. Vivi Tellas é uma das poucas artistas da América Latina que usa não-atores em suas apresentações. Em seu primeiro espetáculo, em 2002, ela dirige o Biodrama, *Mi Mama y mi tia*, no qual sua mãe e sua tia verdadeiras estão em cena. Ela trabalha quase sempre com pessoas não treinadas na atuação e as chama de intérpretes. Também com um viés político, o Biodrama lida frequentemente com histórias e questões sociais profundas, buscando impactar o público de maneira única em comparação com outras formas de teatro. Nele, a experiência é tratada como um valor único, também para o intérprete, indivíduos inocentes e sem treinamento. A fragilidade, a instabilidade e o acaso podem ser premissas desse teatro que é permeado por um elemento fundamental: a memória. Nem sempre coesa ou coerente, mas sempre partilhada com a plateia e incorporando elementos da vida real dos participantes. Martha Ribeiro (2020) crê que o biodrama inscreve os corpos no cenário limítrofe entre arte e vida. Nessa fricção, ela acredita que se rompe com realidades intimidantes, em um processo de decolonização. A autora cita a obra *Las personas* (2002), onde Tellas põe em cena trabalhadores de um notório teatro argentino (Teatro San Martín). São operários e técnicos dos bastidores da cena. Ali, ela propõe mostrar outras subjetividades.

O trabalho de Tellas é um ótimo exemplo para a compreensão da potência micropolítica que pode ter o teatro, com força para desestabilizar uma

⁵⁹ TELLAS, Vivi. Vivi Tellas fala sobre Biodrama e a família como teatral. [Entrevista concedida à Janaína Leite] In: *b_arco*. 2013. Disponível em <https://barco.art.br/vivi-tellas-fala-familia-teatro/>. Acesso em 17 nov. 2024.

realidade dada como certa. Ao irmos a um evento teatral, dificilmente nos lembramos dos trabalhadores e técnicos que compõem essa estrutura, mas eles existem e estão em nosso entorno, ainda que mal consideremos sua existência. Esses corpos apagados fazem parte do acontecimento, junto com os atores e o público. Reconhecer esses corpos é propor uma nova comunidade do sensível mais democrática, investindo contra os lugares prefixados, tornando mais intensa nossa experiência de convívio no teatro. *Las personas* nos permite ver esses corpos apagados, revelando a arte como um fator humano em sua radical oposição à ideia hegemônica de uma suposta realidade teatral: acerto coletivo e mudo que imprime e replica agentes e mecanismos autoritários, próprios ao regime colonizador no qual estamos inseridos (Ribeiro, 2020, p. 11).

O trabalho questiona a cultura já estabelecida, provocando desestabilização, embaralhando as divisões e refutando modelos. Assim, o biodrama mostra esse espaço micropolítico pois abre horizontes para novos pontos de vista e realidades no combate aos modelos hegemônicos, a desmercantilização e desprivatização dos corpos e dos manejos do poder instituído. (Ibidem).

Finalizando as reflexões sobre o biodrama, podemos entender que, muito mais do que um desejo de autorrepresentação, que acontece na autobiografia, na literatura ou nas performances com elementos do real, esse tipo de gênero está sempre atrelado a um projeto do diretor/encenador. Este já propõe um viés determinado, composto de depoimentos e histórias atravessados por questões sociopolíticas (ou não), mas que contribuem para o arco dramático. Essa proposta pode ou não ser atravessada por uma experiência ou situação real, como a mãe e a tia de Tellas em seu biodrama, já descrito anteriormente. Diferentemente da *performance art*, onde o performer propõe uma experiência através de uma ação ou situação do real num evento irrepetível.

Creio que as particularidades do biodrama estão principalmente na premissa de trabalhar com não-atores (embora isso não seja uma regra, pois inúmeros espetáculos que se autointitulam biodramas são performados por atores), de não ter a intenção de mexer muito na dramaturgia fonte (embora nem sempre isso seja possível) e de ser um programa quase que performático específico, criado por Tellas para contar histórias no contexto da Argentina. No entanto, esse modelo foi replicado e modificado, sendo utilizado em muitos países, inclusive no Brasil, onde várias incursões do real e ficcional podem ser encontradas em obras artísticas.

3.1.3 - Autoficção

Finalizando, gostaria de explicitar que, de todos os conceitos de teatro da memória/real brevemente relatados acima, o que mais encontro afinidade é o de *Autoficção*. Busco aqui demonstrar como ele tem atravessado a minha prática ao longo dos anos, justificar meu interesse e como foi aplicado diretamente no meu último espetáculo, que será relatado no quarto capítulo.

A *autoficção* no campo do teatro encontra suas origens a partir da literatura autobiográfica. Dois dos autores mais citados são Philippe Lejeune e Serge Doubrovsky. Lejeune, professor e ensaísta francês, foi autor de inúmeras obras sobre o tema da autobiografia e diários pessoais. Sua obra *O Pacto Autobiográfico* (2008) trata do tema da memória e das escritas de si, tanto no campo dos estudos literários, no qual autobiografias, diários, correspondência, blogs e materiais pessoais, vêm se destacando como objetos de investigação, quanto no campo da sociologia, antropologia e história, no qual esse interesse se justifica pelo fato de o gênero possibilitar um ângulo privilegiado para a percepção dos microfundamentos sociais pelos selfies individuais. Lejeune define a autobiografia como “o relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, colocando ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade” (Lejeune, 2008). A autobiografia, segundo o teórico, pressupõe a veracidade dos fatos e o compromisso com a realidade através de um “pacto autobiográfico”, isto é, um pacto de autenticidade em que não há dúvidas a respeito da identidade entre as instâncias do narrador, protagonista e autor.

O conceito de *autoficção* na literatura é atribuído a Doubrovsky⁶⁰, mas, até hoje, a formulação conceitual do termo, muito usada no teatro e no cinema, encontra diversos estudiosos sobre o assunto e ainda transita sobre vários os tipos do "teatro do real". Doubrovsky “entende a autoficção como uma ficção de si no sentido psicanalítico que o

⁶⁰ Serge Doubrovsky (1928 - 2017) é referência inevitável nos estudos sobre o gênero da autobiografia. Ele cunhou, em 1977, o termo *autoficção* – prática que não inaugurou, mas que sistematizou a partir de então. Em uma de suas múltiplas referências ao próprio texto, lê-se: “Escrevo meu romance. Não uma autobiografia (...) sou um ser fictício. Escrevo minha autoficção (...) Minha vida fracassada será um sucesso literário” (Doubrovsky, 1977). A autoficção, portanto, transforma o “si mesmo” em espetáculo. Esse espetáculo é, inicialmente, o do agenciamento de uma série de distintos registros de memória: o autor (con)funde a memória biográfica com a memória do narrador (e protagonista) e a memória da obra (em remissões a outros livros escritos anteriormente), além da memória de obras de outros autores (em inúmeros diálogos intertextuais) (Nogueira, 2016, p. 6150).

sujeito cria um romance da sua vida". Dentro da literatura, no entanto, a noção de pacto com o leitor pode, de certa forma, delimitar melhor os gêneros, mas esse conceito rapidamente é absorvido pelo teatro. O termo é explorado nas montagens contemporâneas e pós-dramáticas, pois, com a autoficção, pode-se simular uma autobiografia ou camuflar, com ambiguidades. Gabriel Morais (2020) cita alguns espetáculos que se denominam autoficcionais e que entraram em cartaz nos últimos 10 anos⁶¹. Alguns deles, foram analisados em sua dissertação de mestrado e, segundo ele,

O Teatro Performativo Autoficcional é um campo bastante amplo de modos de utilização das narrativas de si, de linguagens e estéticas em espetáculos autoficcionais e que, embora alguns trabalhos não se nomeiem como autoficcionais (nem autobiográficos), apresentam dramaturgias e narrativas que ganham potência por estarem vinculadas a determinados sujeitos e corpos e não a outros, principalmente os produzidos por sujeitos marginalizados, lutando pelo direito de reconhecimento. (Morais, 2020, p. 12).

Alguns com mais, outros com menos, mas percebemos em todos uma dimensão crítica diferencial, a partir da qual a cena contemporânea caminha para uma atuação política contundente, porém diversa do que era praticado antes. Esse "desejo do real" não é apenas uma "moda" sobre essa linguagem, mas uma necessidade real da abertura das artes cênicas ao mundo, sintoma de cenas plantadas e colhidas diretamente no terreno do social. Segundo a pesquisadora Gabriela Lírio:

A dramaturgia contemporânea baseada em relatos autobiográficos promove assim a identificação direta da plateia movida pela curiosidade e pelo desejo de desvendar o enigma da verdade da presença do ator, não se interessando apenas pelo que é dito ou ainda como é dito, mas pelo desdobramento da palavra testemunho que deflagra a crise da imagem do sujeito (Lírio, 2011, p.188).

⁶¹ Segundo Morais: "No Rio de Janeiro, nos últimos dez anos, há a proliferação de trabalhos que apresentam como matéria-prima memórias, desejos, documentos e objetos pessoais dos seus criadores. Destaco: "3 solos em um tempo" (2008), de Denise Stutz; "Duo Sobre Desvios" (2012), de Cadu Cinelli e Fabrício Moser; "Tudo Sobre Minha avó" (2013) e "Professor de Português" (2016), produções do "Grupo Garimpo"; "O narrador" (2015), da cia. "Teatro Inominável"; "Mamãe" (2015), de Álamo Facó; "Prática de Montação" (2015) e "Dandara através do espelho" (2016), ambos realizado pelo "Projeto Prática de Montação", da UNIRIO; "Tripas" (2017), de Ricardo Kosovski e Pedro Kosovski; e "Aquilo que acontece entre nascer e morrer" (2019), de Fabrício Moser. Cito ainda espetáculos realizados em outras regiões do Brasil, tais como "Festa de separação" (2008), de Janaína Leite e Felipe Teixeira; "Luís Antônio-Gabriela" (2011), do diretor e dramaturgo Nelson Baskerville; "Ficções" (2012), da cia. Hiato; "As rosas no Jardim de Zula" (2012), da Zula cia. de Teatro; "Conversas com meu pai" (2014) e "Stabat Mater" (2019), ambos de Janaína Leite; "Talvez eu me despeça" (2014), solo de Beatriz França; "Domingo" (2015), de Cida Falabella, entre outros" (Morais, 2020, p.11).

Quando se utiliza da vida real na cena teatral, a dramaturgia autobiográfica duplica o efeito da realidade, esvaziando o sentido da representação, aumentando a potência da cena e revigorando a presença do ator. O processo criativo do atuante perpassa pelo instituto da memória, onde o intérprete faz um reaprendizado de si, de seus afetos, suas experiências e afirma a sua força vital. A *autoficção* e as narrativas de intimidade permitem e propõem um espaço único entre o atuante e o público, provocando uma quebra de paradigmas, dilatação e ranhuras entre as fronteiras do real e da ficção. A autoficção é, então, um espetáculo que, se o atuante não é o porta voz do seu próprio texto, baseia-se em uma história de alguém próximo ou uma narrativa dada como verdadeira. No entanto, as histórias, apesar de reais, são ficcionalizadas. Desviando-se dos questionamentos de definição do que seria realmente o *real* ou a verdade, essa cena sempre proporciona novos lugares de fala, provoca encontros afetivos “de verdade”, um estado de desejo reativo.

Anna Faedrich (2015) afirma que a autoficção não pode ser confundida com um texto autobiográfico. Apesar da popularização e o uso indiscriminado desse termo há uma confusão conceitual sobre o neologismo tão recentemente criado:

O leitor interpreta o texto autobiográfico (autobiografias, confissões, testemunhos, diários, memórias etc.) como a “verdade do indivíduo”, diferenciando-o do romance. Neste, o compromisso com a realidade é impreciso (*flou*), diferente da autobiografia, em que o pacto de veracidade traz consequências legais para o autor. Afinal, o pressuposto do leitor é que o conteúdo traduz a verdade, comprometendo o autor. (...) Já na autoficção se estabelece com o leitor um **pacto oximórico** (Jacomard, 1993), que se caracteriza por ser contraditório, pois rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional). Mesclam-se os dois, resultando no contrato de leitura, marcado pela ambiguidade, em uma narrativa intersticial (Faedrich, 2015 , p. 46)

É natural que uma história real contada, separada pelo lapso do tempo e do espaço, sempre, por mais minuciosa que seja, possa sofrer inúmeros apagamentos, discrepâncias, falhas e várias versões, dependendo do ponto de vista e do sujeito que a narra. Contraditória, levemente exagerada e quase sempre parcial, a atribuição da ficção à narrativa é sua suplementação necessária.

Foucault chama a atenção para o fato de que também a memória é uma forma de relato, um modo de elaborar a experiência. Experiências são subjetivas e diversas. Mas o registro dessa memória tem como objetivo demonstrar que o fundamento da história é a intencionalidade social. Segundo ele, a história, como nos é passada, é, possivelmente, o

resultado da tentativa de se impor ao futuro uma determinada imagem da sociedade. Por isso, até na nossa história "oficial" não se pode falar de um documento-verdade (Santos, 2000, p. 48).

O que sempre me interessou na autoficção é, de fato, a possibilidade de o ator-criador tornar-se um sujeito mais participativo e interessado nos espetáculos *artistas* que elaboro. Minha experiência com atores/alunos periféricos me motivava a fazer do teatro uma arma de luta e denúncia das injustiças sociais, um porta voz de suas demandas coletivas. Entendo que nem todos que usam esse conceito têm a mesma motivação, mas suas variantes e contextos me contemplam no sentido de que, hoje, a autoficção e a criação textual e cênica exclusivamente desenvolvida pelos atuantes se constituem como o método mais usado por mim como diretora. Embora, invariavelmente, eu precise fazer um acabamento nos textos, tento respeitar ao máximo suas narrativas, inclusive a forma de contá-las, uma vez que outros intérpretes podem se tornar os porta-vozes dessas histórias.

Assim, também lanço mão do conceito de Eugênio Barba sobre dramaturgia do ator. Abro um enorme parêntese para fazer a ligação do diretor italiano com a autoficção, que, embora não seja utilizada por ele e seu grupo, através de suas práticas de criação de marcação, eu chego às minhas.

Quero demonstrar⁶² como a energia criativa desempenhada nas criações das marcações cênicas, que partem da *dramaturgia do ator*, podem ser potentes e ricas quando partem do universo particular do atuante (e sempre partem). Sua escrita corporal também é um material autoficcional, no meu entendimento. Com texto e marcação totalmente criados pelos intérpretes, poucas coisas cabem ao encenador, uma espécie de primeiro espectador, um espectador privilegiado, que tem o poder de conduzir, mas que delega quase toda a criação do espetáculo ao elenco. Eu defendo a importância de uma criação cada vez mais autônoma do ator, com poucas intervenções da direção, que faz apenas o papel de copiloto.

No meu caso, especificamente, eu me vejo como uma diretora pedagoga, ensinando os métodos, mas não determinando os caminhos nem fazendo as escolhas, por ser o olhar de fora. Busco delegar a criação exclusivamente ao intérprete. No livro *Teatro Sem Diretor* (2012), Jurij Alschitz cunha o conceito de *diretor pedagogo*, com o qual me identifico

⁶² No capítulo quatro, faço minuciosas descrições de como aplico o conceito de *dramaturgia do ator*, desenvolvido inicialmente por Barba, através de um experimento prático em sala de ensaio.

totalmente. O autor desmistifica a figura da direção e afirma que, apesar de existirem há mais de cem anos, poucos conseguiram usufruir das potencialidades verdadeiras de um encenador/professor: Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Anatoli Vassiliev e umas poucas dezenas de grandes mestres. Antes de tudo, para ser um diretor-pedagogo, é necessário estar disposto a ensinar, solucionar problemas, deixando de apenas criar produtos (peças) e transformando sua sala de ensaios em um laboratório experimental.

Ele representará um profissional responsável pela qualidade dos atores no teatro. O diretor pedagogo equilibrará a situação interna da companhia, ele se ocupará de fazer crescer a maestria pessoal dos atores e se preocupará com a criatividade e o humor da companhia, garantirá a sua "nutrição" de modo apropriado.

(...)

Quero destacar o fato de que os atores confiam mais no pedagogo do que no diretor encenador. Sentem-se mais livres, sem intenções ou fadiga para alcançar um resultado. Com o diretor pedagogo o ator experimenta mais, tenta, avalia diversas variantes de solução cênica. Os ensaios com ele lembram uma pesquisa criativa (Alschitz, 2012, p. 98-99).

Creio também que, por ser professora de artes cênicas, eu me interesse mais pelos processos do que pelos resultados. Ter um grupo produtivo é bom, mas é melhor se tivermos uma pesquisa de linguagem, algo para se agarrar. Ao invés de “ter uma fábrica de espetáculos”, ter um espaço de reflexão, autoconhecimento e laboratório cênico.

Eugênio Barba não se autodenomina um diretor pedagogo, mas ele deixa fluir essa criação autônoma e com poucas interferências da direção, considerando seu grupo um teatro laboratório:

Com o ODIN, nasce uma outra tradição de teatro laboratório: um ambiente que se concentra não só nos fundamentos da aprendizagem, da técnica e do comportamento cênico do ator, mas que transforma o ensemble, O grupo no centro de cultura teatral das mais variadas atividades. Não se limita a preparar e apresentar espetáculos, mas dar início ao que hoje já é muito natural: atividades de pedagogia, pesquisa sociológicas, seminários teóricos, intervenções nas escolas, produção de filmes (antes que o vídeo se tornasse um instrumento fácil e barato). Uma maneira completamente diferente de conceber atividade e a política de um teatro (Barba, 2010b, p.63-64).

Segundo Barba, na *dramaturgia do ator*, o atuante contribui não apenas interpretando um texto e uma personagem, mas criando uma composição corporal que tem valor em si mesma. Uma *dramaturgia do ator* eficiente contribui de maneira orgânica, narrativa e evocativa no espetáculo, sendo uma criação autônoma do indivíduo e artista (Barba, 2010)

Muitos acreditam que o trabalho do ator é construído para justificar a psicologia da personagem que interpreta. Entretanto, segundo Barba, essa visão é de um teatro cujo objetivo

final é a *mise-en-scène*. Na sua visão, o ator deve criar sua personagem a partir de ações físicas e vocais que, de fato, estimulem uma presença cênica. O *teatro que dança* é essa dramaturgia orgânica baseada unicamente na biografia do ator e nas suas necessidades. Trata-se de um material repetível e partiturado, que, em geral, conta uma história que parte de uma memória, uma lembrança, uma história, uma música particular, algo que está em suas raízes. Barba usa esse material amalgamando e utilizando diferentes elementos, despertando pensamentos, conjecturas e dúvidas nos espectadores, pois une essa dramaturgia orgânica à dramaturgia textual, seja ela criada por um dramaturgo, pelo grupo ou adaptada por ele mesmo - não importa. A história "contada" pelo ator, muitas vezes, nunca revelada, mas está no seu corpo, incorporada à sua marcação cênica.

Essa é a maneira que vi o mestre trabalhando em dois laboratórios práticos dos quais participei. Mas a forma como eu uso essa técnica é um pouco diferente. Tive que criar meus próprios métodos, adaptando meus meios e meus desejos. Não posso assegurar que o que aprendi na prática realizada nos laboratórios seja exatamente a técnica que ele usa no *Odin Teatret*, com seus atores, mas certamente é uma técnica que venho aperfeiçoando a partir do meu entendimento.

Tanto no meu grupo, quanto na escola, utilizo a autoficção na criação textual, bem como a dramaturgia do ator, principalmente através de músicas, para elaborar a dramaturgia orgânica, que também chamo de "partitura". Mas sempre uso de artimanhas contemporâneas: troco as autorias dos intérpretes, crio ambiguidades, deixo a realidade e a ficção se interpenetrarem, elaboro outros finais, revelando o jogo teatral muitas vezes. No último espetáculo deste estudo, costuro várias histórias autoficcionalis, dando um acabamento para que ela não seja um corte-colagem aleatório, mas tenha uma condução única, com personagens reais e ficcionais se misturando.

Segundo Josette Féral (2015):

Optar por falar da relação com o real no teatro pode parecer problemático, já que supõe a existência de um real concebido como entidade autônoma, cognoscível e representável. Ora, a reflexão filosófica atual tende a mostrar que o real só pode ser resultado de uma observação problemática, pois é sempre produzido, sendo ele próprio resultado de uma representação, para não dizer um simulacro (Ferral, 2015 p. 95).

Ou seja, na obra de autoficção não pode haver uma recusa do sistema de representação, como na performance. Ao contrário, há uma teatralidade a ser trabalhada e assume-se o ritual.

Efetivamente, assume-se o desaparecimento da realidade, para adentrar num universo ficcional, que, no entanto, ultrapassa o espaço puramente fantasioso. Isso ocorre porque há o relato/representação de uma experiência real, com o ator ocupando o lugar do enredo, do texto, havendo uma polifonia entre ator e personagem, duas vozes se sobrepondo. Se esse real existe mesmo fora do palco, a mediação do espectador vai justificá-lo, modificá-lo, enfim, tirar a situação da zona de discurso para uma transformação interna ou social.

Meu desejo é, sem dúvida, trabalhar nessa zona intermediária entre o real e a representação, na sensibilização do ator e do público, criando estratégias perceptivas e críticas que possam gerar importância e experiência individual. A realidade já não é mais uma construção coletiva da sociedade, mas sim uma experiência individual. Ainda assim, na sua particularidade, ela carrega aspectos fundamentais que afetam a todos.

3.2 - A cena interativa e a plateia que quer “brincar”

Percebo que a plateia do século XXI, assim como os atores anseiam por um processo mais interativo e uma apresentação mais participativa nos espetáculos. Eu mesma, como espectadora, me deslumbro todas as vezes que, em um espetáculo ou performance, sinto que faço parte, contribuindo ou não, sendo ou não essencial na representação. A própria mudança social que a internet trouxe a partir da década de 1990 tem criado um espectador que deseja interagir. Como encenadora, investigo a cada dia as múltiplas formas através das quais uma cena interativa pode atravessar o espetáculo. Desde que surgiram os smartphones acessíveis, uso indiscriminadamente aplicativos, redes sociais e tecnologias teatrais para trazer a plateia para dentro dos espetáculos e, literalmente, tornar o público contemplativo cada vez mais participativo. Muitos artifícios do teatro pós-dramático convidam o público para uma “experiência dramática”, mas essa palavra "interatividade", hoje, é exaustivamente usada nos contextos de tecnologias da informação. Portanto, gostaria de estabelecer em quais contextos este termo atravessa a minha reflexão. Vejamos:

Considerarei e constatei, ao longo de vários processos, que, para quem realiza o trabalho artístico, as novas tecnologias revolucionaram nossa maneira de criação, facilitando muito a comunicação, a troca de experiências, a maneira de fruir e conhecer diversos trabalhos, inclusive colaborando nas pesquisas e na tecnologia levada para a cena. Isso acontece tanto na escola, como no grupo de teatro: ferramentas tecnológicas como as redes sociais, por exemplo, são sedutoras, eficazes e muito práticas para diversos propósitos. Claro que, hoje, com o celular proibido na escola por força de lei e com as inúmeras críticas que recebe por distanciar as pessoas, a internet e as redes sociais são as vilãs do momento. Entretanto, para os jovens de hoje, elas são uma das únicas formas de interação interessante. As redes sociais não servem apenas para a troca de informações com os estudantes, atores, equipes incorporadas aos espetáculos, mas, de certa forma, também fazem com que eu estabeleça um vínculo maior com as pessoas envolvidas, extrapolando a relação cotidiana entre docente/diretora e discentes/atores, sendo, muitas vezes, a base metodológica da criação dentro da escola e do grupo de teatro, aumentando significativamente a confiança e a afetividade, que são os principais pilares do trabalho.

O tempo nas redes sociais é maior do que aqueles 100 minutos semanais que tínhamos presencialmente na escola ou das 3 horas destinadas aos ensaios. As armadilhas disso são que

muitos que celebram o potencial transformador das redes de comunicação se “esquecem das formas opressivas de trabalho humano” (Crary, 2014), nos fazendo viver nesse acesso perpétuo, no qual os dias de trabalho e os dias de descanso não se alternam mais. Ocorre que essa “facilidade” foi o que permitiu que eu concluísse a pesquisa de mestrado em 2017 e que permite, hoje, que eu toque vários projetos ao mesmo tempo, atentando-me para fatores transformadores e importantes. Por exemplo, algumas estratégias de criação coletiva com o grupo só acontecem graças às novas tecnologias super interativas.

Entretanto, não é apenas se utilizando das redes sociais ou das tecnologias advindas com a era digital que podemos construir uma cena interativa. Muito pelo contrário, percebo como estratégias arcaicas podem assumir um espaço potente de integração ator-público. Defendo, pois, essa cena “interativa” como um teatro com vasto poder transformador, diferente de um espetáculo meramente contemplativo. Pretendo aqui ilustrar este pensamento, traçando um perfil do espectador de teatro no século XXI, exemplificando com espetáculos que desenvolvi fora da escola e de outros grupos consagrados contemporâneos, que recorrem a diversas estratégias de interação, considerando os aspectos já pacificados e experimentados por Boal no *Teatro do Oprimido*, assim como aqueles que ainda estão em desenvolvimento por mim. Além disso, gostaria de sistematizar algumas estratégias interativas, levando em consideração os seguintes fatores que atravessam a “cena experimental”, termo em que, nesse contexto, ressignifico para “um teatro que provoca experiências”: a) a contribuição do espectador e os fatores de risco; b) o espaço ou o modo de utilização do espaço; c) a dramaturgia e as formas como trabalho as dramaturgias.

3.2.1 - A contribuição do espectador e os fatores de risco

Começando pela plateia que “quer brincar” e pela notória contribuição do espectador em qualquer espetáculo de teatro, já entendemos que o teatro pós-dramático, geralmente, apresenta um convite à interação. Claro que toda experiência ao vivo sempre vai requerer um certo grau de envolvimento e já sabemos que a cisão entre plateia e atuentes foi algo criado recentemente, pois nos primórdios, nas origens das dramatizações, todos contribuía no espetáculo, estando essas figuras misturadas. O teatro é uma arte interativa por excelência. A comunicação valoriza a relação interdependente do indivíduo com o seu meio e com os seus

pares. Em cada comportamento individual, este é afetado pelo comportamento de outras pessoas. Entretanto, a comunicação vai muito além das trocas verbais, se considerarmos que todo comportamento humano pode gerar comunicação. Logo, a comunicação não é apenas um conjunto de ações para com outra pessoa, mas também uma ação criada entre elas. Um indivíduo não comunica, ele se integra na comunicação ou passa a fazer parte dela.

Sempre devemos levar em conta um contexto: físico, temporal e, principalmente, o social. A palavra teatro já pressupõe a ideia de visão. Nele, é indispensável que o público veja algo, no caso, a cena, os atores, que são o que define a especificidade do teatro. Já que privilegia o diálogo, o teatro tem o público como parte fundamental para o acontecimento do espetáculo. Segundo Sábato Magaldi (1998), na sua obra *Iniciação ao Teatro*, o perfil do teatro pode ser traçado pela natureza e pelo comportamento do público: ele é fator determinante da vitória ou derrota de determinada tendência e, sem seu apoio, pode haver uma abolição do fenômeno cênico. Segundo a visão de José Luis Ribeiro, “é uma arte híbrida que acumulou durante milênios uma sabedoria cultural assentada na expressividade humana. No século da comunicação de massa, ele preserva a aura que lhe é conferida pelo *hic et nunc* a da presença carnal do ator”. (Ribeiro, 1993). O ato teatral em si jamais se repete diante da variabilidade de possibilidades do ser humano. Podemos considerar que a mera presença do ator diante do público já caracteriza o jogo teatral como interativo, porque haverá uma complexa troca de mensagens através dos signos estabelecidos, que são enviados no fenômeno da apresentação e provocam respostas na plateia e vice-versa.

Entretanto, embora o público sempre vá interagir com a apresentação teatral, expressando-se externa ou internamente, cada vez mais, sua reação mediata ou imediata é solicitada, contribuindo assim na mensagem que se quer transmitir, podendo, inclusive, modificá-la de acordo com o processo interativo estabelecido.

O teatro não mais constitui meio de comunicação de massa. Torna-se cada vez mais ridículo negar obstinadamente esse fato e mais urgente refletir sobre ele. Diante da pressão exercida pelo estímulo das duas forças conjuradas, a da velocidade e a da superficialidade, o discurso teatral aproxima-se delas e se emancipa da literalidade. Ao mesmo tempo, com relação a sua função na cultura em geral, tanto teatro quanto a literatura lidam com texturas que dependem em grande medida de uma liberação de energia de fantasias ativas, que na civilização do consumo passivo de imagens e informações se tornam mais fracas (Lehmann, 2007, p. 17).

Tanto o teatro quanto a literatura não são organizados primordialmente com imagens, mas através de signos. Cabe à plateia desvendar esses signos e realizar sua função de coparticipante do espetáculo. Antigamente, além de entreter, o teatro tinha a missão de informar. Hoje, também pode congrega a competência de provocar uma experiência com uma intenção não protocolar. Explico: podemos dizer que existe um “protocolo” de intenções a ser seguido entre o público e o espetáculo. São manifestações relacionadas ao que se espera do espectador logo que ele chega à casa de espetáculos: o aplauso, o sorriso de apaziguamento, gritos de incentivo, a vaia, a gargalhada, as emoções abertamente despertadas e até o silêncio quando as cortinas são abertas. São manifestações protocolares, ou seja, já esperadas. Ocorre que o teatro contemporâneo, mais precisamente de vanguarda, resgata a ancestral ação interativa do fazer teatral, ampliando o papel de participação do público - este agora pode interferir, conduzir ou até mesmo alterar o espetáculo.

Segundo Flávio Sanctum (2012), no *Teatro Fórum*, o poder do ator é socializado com a plateia, não havendo monólogos, mas sim o diálogo permanente entre espetáculo-espectador. “Indo além, pode se dizer que no teatro de Boal não existem espectadores passivos que contemplam uma obra de arte, mas sim espect-atores - aqueles que estão na expectativa de entrar em cena e agir”, (Sanctum, 2012). Esta é apenas uma das modalidades de ação interativa no teatro.

Embora boa parte dos meios de entretenimento de hoje se diga interativa, a maioria é apenas reativa: os videogames, os *reality shows*, jogos de internet, filmes com vários finais, apenas requerem uma resposta do espectador/jogador, mas sempre dentro dos parâmetros e regras estabelecidas pelos produtores dos programas. O que seria então uma verdadeira interatividade? Na minha visão, é provocar uma experiência, partindo do pressuposto que experiências sempre serão exclusivas. Os dois elementos devem influenciar-se mutuamente na construção da narrativa, por exemplo. Embora usada de forma descabida e, muitas vezes, equivocada, a palavra *interatividade* nasce pela invasão das novas tecnologias, como já explicitamos antes. Crianças, desde a mais tenra idade, são incentivadas/condicionadas a essa participação.

Dessa forma, caracteriza-se o público digital do novo teatro que clama por interatividade e que, ao receber essas experiências, suscita-se uma nova percepção de auto-experiência e autopercepção. Como afirma Lehmann:

Assim, um teatro que não mais é simplesmente algo "a ser assistido", mas situação social, escapa a uma descrição objetiva porque representa para cada um dos participantes uma experiência que não conflui com a experiência dos outros. Ocorre uma virada do ato artístico em direção ao observador, o qual se depara com sua própria presença e ao mesmo tempo vê forçado a travar uma contenda virtual com o criador do processo teatral: o que se espera dele? (Lehmann, 2007, p.173).

É nessa situação social que o espectador percebe que a experiência também vai depender dele, da sua forma de lidar com a obra apresentada e todos os fatores apresentados que lhe convidam ao diálogo.

A experiência não tem uma utilidade, ela não serve para outra coisa além dela mesma, é o que acontece e o que nos acomete no acontecimento de um ato que dura no tempo. A experiência é totalmente inútil, ela vale por si só, assim como a alegria. Não é à toa que a alegria foi repelida pelas grandes narrativas do passado. Um herói não podia ser alegre, sua seriedade era valor instrumental para modelos identitários (Ribeiro, 2020, p. 34).

Seguindo a célebre frase de Larrosa, “nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara” (Larrosa, 2002) , talvez, hoje em dia, o espaço do teatro seja um dos poucos lugares onde experiências reais possam ser vividas e compartilhadas. Isso ocorre porque há uma conjunção de corpos que se juntam, produzindo experiência, memória, invenção e afetos.

Segundo Barba, “o espetáculo não é um mundo que existe igual para todos; é uma realidade que cada espectador experimenta individualmente na tentativa de penetrá-la e de apropriar-se dela” (Barba, 2010), a finalidade do teatro é atingir os sentidos e a memória do espectador. Para ele, o espectador forma sua própria dramaturgia, desde que o espetáculo consiga operar em níveis de atenção distintos, invocando atmosferas emotivas e intelectuais.

Eu não queria que o espectador decifrasse um espetáculo do Odin para descobrir o sentido de um hipotético autor (O escritor? O diretor? O ator?). Eu criava as condições para que, através delas, ele pudesse *se interrogar sobre o sentido*. O sentido verdadeiro sempre é pessoal e intransferível. Para alguns espectadores o teatro é essencial exatamente porque ele não lhes apresenta soluções e desenhos reconhecíveis, mas nós (Ibidem, p. 257-258)

Assim como Barba, eu também busco criar espetáculos que possam suscitar no espectador uma vontade de explorar a peça como se desvendasse um mistério. Trabalhar as marcações de maneira não-realista, utilizando-se da *dramaturgia do ator* em um sofisticado emaranhado com fusões de histórias, tem me dado ótimos resultados com uma plateia que vem buscar experiências exclusivas. Embora existam muitos processos e diversas formas de

Imagem 30 - Cena de interatividade com a plateia no espetáculo Manual de Sobrevivência ao Patriarcado - interatividade com a platéia através de jogos cênicos (Maratona do Patriarcado)

Atrizes: Karol Costa e Débora Brasil - 2021 - espaço eMGI



Imagem 31 - As atrizes Cris Simões, Débora Brasil e Karol Costa na cena do espetáculo Manual de Sobrevivência ao Patriarcado



Fonte - Acervo pessoal da autora

Imagem 32 - Cena de interatividade com a plateia no espetáculo Manual de Sobrevivência ao Patriarcado



Fonte - Acervo pessoal da autora

quebrar os paradigmas do teatro e torná-lo cada vez mais “experimental”, vou discorrer acerca de três artifícios muito usados por mim e por uma diversidade de grupos que seguem essa mesma prerrogativa: o jogo, o compartilhamento de experiências e o improviso.

O primeiro artifício é pensar a ação teatral como um jogo. E, de fato, eu utilizo muitos jogos de teatro nessa grande festa. Faço convites para o jogar e, logo ao adentrar o espaço de encenação, o público já entende que sua contribuição será necessária no desenrolar da performance, como jogador. Esses convites podem ser feitos abertamente ou sutilmente. Em *Manual de Sobrevivência ao Patriarcado* (2021), espetáculo do Gene Insanno sob minha direção, três atrizes buscavam o público fora do espaço e dividiam a plateia entre homens, mulheres e pessoas que não gostariam de definir seu gênero. Após separar as pessoas, as atrizes explicavam que se tratava de uma peça interativa e que a plateia estava convidada a participar. Aqueles que aceitavam o convite eram convidados o tempo todo para jogar. O primeiro jogo, por exemplo, era uma espécie de maratona dos sexos. Algumas pessoas eram convidadas a partirem do mesmo ponto e darem um passo à frente toda vez que se identificassem com uma situação ou pergunta lida por uma atriz ou se sua resposta fosse “SIM”. Geralmente, um "macho alfa" ganhava a corrida, pois as perguntas giravam em torno de situações fatídicas de uma sociedade patriarcal.

Outros jogos se sucediam ao longo de toda essa peça e de várias outras dentro do grupo. Procuo, em cada espetáculo, construir, pelo menos, um momento de interação direta, sempre em formato de jogo ou games, onde só participa quem realmente deseja. Como eu crio os jogos? De onde eles surgem? Geralmente, dos ensaios. Muitas vezes, são jogos que, durante a construção da peça, após serem feitos com os próprios atores, eu percebo que podem ser coletivizados com a plateia. Em *Toda Margem tem um Centro ou opressões diárias que nos atravessam* (2024), por exemplo, pedi ao elenco que criasse uma cena na qual o público pudesse jogar junto. Em uma das cenas, descrita mais à frente na descrição da montagem que faço no capítulo 4, o público é convocado a compor uma cena de alistamento militar, respondendo “se quer ou não servir?”. Eles podem responder livremente e, em seguida, a depender da resposta, são orientados pelo “sargento” sobre o que fazer, seguindo o espetáculo com essa reflexão.

Outro artifício interativo muito utilizado por mim é o compartilhamento de experiências. A partir dele, convida-se a plateia para prestar seu depoimento ou ouvir uma

confissão. Nos dois lugares, a interação é primordial, porque tanto no lugar de escuta quanto no lugar de fala, trata-se de uma experiência exclusiva, embora possa ser feita pública ou discretamente. Na verdade, esse é um dos meus artifícios prediletos. Creio que, desde 2008, na peça-performance *Pizza Família* (2008), venho trabalhando esse lugar de tomada de depoimentos e articulação de confissões de diversas formas. Na peça, por exemplo, eu contava histórias reais de abuso infantil, mas, depois da apresentação, várias pessoas ficavam para me contar dos abusos que sofreram. A partir daí eu vi como esse espaço cênico poderia ser de compartilhamento “real”, numa via de mão dupla, caso a plateia topasse.

Imagem 33 - Aluna atriz compartilhando histórias “ao pé do ouvido” do público na primeira cena do espetáculo *Sou Rio – Estou na Rocinha.*/ UE Des. Oscar Tenório/ Gávea/RJ



Fonte - Acervo pessoal da autora

Em *Cena Real... é tudo Verdade* (2014), os atores traziam fotos que marcaram suas vidas no teatro e que os conectassem à arte de alguma forma. Eles trocavam as autorias e "contavam" para o público a história daquela foto. Enquanto um ator contava no microfone, para todos do teatro, sobre uma foto escolhida aleatoriamente pelo próprio público, outros três confidenciaram, em sussurro, as histórias de outras fotos, também escolhidas pelo público, em diferentes partes da plateia. Naquele espaço de confissão, a plateia, às vezes, perguntava coisas e recebia uma informação que outra parte da plateia não tinha acesso. Já em *Sou Rio - Estou na Rocinha* (2017), os alunos me escreveram histórias reais da comunidade que tinham acontecido em suas famílias e naquela favela especificamente. Cada um deles, em um total de quase 20 estudantes, contava, ao mesmo tempo, todas as histórias ao pé do ouvido de alguém do público, como se fosse um prólogo do espetáculo. Enfim, são muitas as experiências nas quais essa estratégia de confissão é utilizada, tanto na escola como no Gene Insanno. Em geral, uso matéria do real: fotos, depoimentos, objetos reais que fizeram parte do fato, desenhos e documentos para justificar essa "confissão".

O último artifício, que considero um dos mais usados, inclusive em espetáculos bem populares, é o improviso com a plateia. O espectador ganha muito espaço em peças nas quais o ator abre um espaço para observar, ser observado e abrir um diálogo sincero. Aqui, o público não só participa, mas constrói a cena junto, sendo generoso e projetando no trabalho suas expectativas e frustrações. Na peça *Di-Van na Comunidade* (2021), também dirigida por mim, o performer Leonardo Gall interpreta vários personagens e manipula um boneco geminado: o Dr. Odranoel, seu alter-ego. A peça é dividida em duas partes, apresentando uma dramaturgia totalmente aberta, principalmente, quando o doutor, finalmente, entra no consultório "psicanartístico" e convida "pacientes" da plateia para se sentar no divã e falar sobre diversos problemas pessoais e comunitários. De posse do microfone, eles fazem o espetáculo, recebendo apenas algumas exclamações e respondendo às perguntas do dr. Odranoel, que improvisa o tempo todo.

Como não somos sujeitos passivos, mas vivemos numa realidade múltipla, na qual influenciamos e somos influenciados, o teatro improvisacional pode mudar completamente dependendo da experiência e consciência do atuante. É necessária a capacidade de encontrar soluções de problemas no ato, pois não há possibilidade de arranjo prévio. O improviso está sempre ligado a elementos do jogo e as características dos jogadores no momento.

*Imagem 34 – Cenas de interatividade com a plateia através do compartilhamento de histórias no espetáculo *Cena Real... É tudo verdade*, com as atrizes Carol Salles, Mari Bridi, Fernanda Hart e o ator Leonardo Gall*



Jogar um jogo; predispor-se a solucionar um problema sem qualquer preconceito quanto a maneira de solucioná-lo; permitir que tudo no ambiente (animado ou inanimado) trabalhe para você na solução do problema; não é a cena, é o caminho para a cena; uma função predominante do intuitivo; entrar no jogo traz para as pessoas de qualquer tipo a oportunidade de aprender teatro; é "tocar de ouvido"; é processo, em oposição a resultado; nada de invenção ou originalidade ou idealização; uma forma quando entendida, possível para qualquer grupo de qualquer idade; colocar um objeto em movimento entre jogadores como um jogo; solução de problemas em conjunto; a habilidade para permitir que o problema de atuação emergja da cena; um momento nas vidas das pessoas sem que seja necessário um enredo ou estória para comunicação; uma forma de arte; transformação... processo vivo (Koudela in Spolin, 2010, p.22).

Assim, nas improvisações sempre temos uma articulação para solução de problemas no processo da experiência. Dentro do ato, experiências passadas combinadas com experiências do presente transformam-se numa nova experiência, num processo de recriação.

Segundo Vera Achatkin, pesquisadora da metodologia de improvisação teatral de Keith Johnstone⁶³ desde 1988, a estrutura do trabalho de improviso tem três fundamentos básicos: a aceitação de ideias, as relações de poder/status e a habilidade narrativa. O improviso é uma ponte ideal de comunicação entre atores e espectadores, potencializando toda a relação. Infelizmente, a espontaneidade, fonte primeira da criatividade e da fantasia, está cada dia mais abafada, principalmente, pelo sistema educacional a que somos submetidos. Entretanto, na improvisação, o ator deve ter a escuta de si, do outro e do ambiente circundante. No improviso, a disposição para prestar atenção vê-se ampliada tanto no palco como na plateia, de modo que cada palavra, gesto ou movimento pode ser aproveitado:

(...) o improviso, trabalha o imponderável, expõe fraquezas, ilumina os acertos e relativiza fracassos. Numa sociedade altamente competitiva, em que somos instados a buscar perfeição, extrapolar metas estabelecidas, agirmos de forma proativa, lutarmos por um lugar ao sol ou pela manutenção daquilo que já conquistamos, vamos, cada vez mais, sem que percebamos, deteriorando nossa capacidade de ver e escutar os apelos que nos são feitos a cada momento. Vamos destruindo nossas ideias antes mesmo de elaborá-las. Criticamos antes mesmo de termos algo concreto a criticar e como consequências inevitáveis temos, com o passar do tempo, a imobilidade e o forte sentimento de impotência e fracasso, que acabam por nos trazer resultados bastante desastrosos (Achatkin, 20015, p. 200).

⁶³ Criador do Teatro-Esporte, nos anos 1960. A técnica é caracterizada por um encontro criativo entre atores e público, onde os atores se transformam em jogadores e entram em um palco que se torna um campo de jogo. O Teatro-Esporte é um teatro de pura improvisação, baseado na habilidade do ator em lidar com o inesperado, pois não há texto, marca de direção ou qualquer outra proteção. O público é quem define os temas do jogo a serem encenados com exercícios de improvisação por dois times de atores. Keith Johnstone é considerado um dos maiores nomes do improviso mundial.

Imagem 35 – Cenas de interatividade com a plateia através do improviso na peça *Di-Van na Comunidade*, com o ator/performer Leonardo Gall - 2023 - Parque Madureira/RJ e São Vicente de Paula/ Araruama



Fonte - Acervo pessoal da autora

Nosso cérebro está sempre se projetando para encontrar soluções possíveis e enquadramentos a partir dos estímulos recebidos.

3.2.2 - O espaço ou modo de utilização desse espaço

Outro aspecto do teatro pós-dramático, no qual a interatividade se desenvolve deliberadamente, é a relação estética com o espaço. Lehmann desenvolve todo um capítulo sobre o espaço, onde elenca experiências teatrais de vanguarda e suas conexões com o espaço. Em seu texto, ele disserta sobre montagens que contam com uma separação explícita entre o palco/espaço de encenação e a plateia, passando por espaços interativos ou integrados e, ainda, espaços heterogêneos. Afirma: “O espaço pós dramático já não 'serve' ao drama e tampouco a uma atualização politizante, mas antes de tudo a uma experiência essencialmente imagético-espacial.” (Lehmann, 2007).

De fato, o espaço pode ser muito relevante no teatro interativo. Muitos grupos ficaram famosos por subverter esse espaço cênico, tais como o *Living Theatre* e o *Squat Theatre*. No Brasil, destacam-se as experiências do grupo *Teatro da Vertigem*⁶⁴, assim como da *Armazém Companhia de Teatro* e sua icônica montagem de *Alice através do espelho*⁶⁵. Segundo Boal, o espaço estético é a área onde se desenvolve ação dramática, sendo uma criação dos espectadores. Portanto, a separação palco-plateia é uma ficção que pode ser subvertida, e, a meu ver, deve ser subvertida, como todo bom teatro de vanguarda.

A *molduragem e montagem cênica*, termos cunhados por Lehmann, descrevem a relação diferenciada que a cena pós-dramática tem com os cenários e espaços de encenação, mas são os chamados *espaços temporais* (p.277), *espaços de conflito* (p.279), *espaço de exceção* (p.280), *teatro específico ao local/site specific* (p.281) e *espaços heterogêneos* (p.282), que são, a meu ver, aqueles que mais provocam maior interatividade com o público. Importante ressaltar que essas são denominações de Lehmann, mas existem uma variedade de outras interações da obra teatral com o espaço, inclusive inúmeras combinações entre elas que têm a intenção de provocar e subverter experiências e quebrar paradigmas. Isso porque tais

⁶⁴ O grupo Teatro da Vertigem é de São Paulo e tem um trabalho voltado para site specific. Saiba mais em: <https://www.teatrodavertigem.com.br/>.

⁶⁵ Saiba mais sobre o espetáculo *Alice através do espelho*, da Armazém Cia de Teatro, em <https://www.armazemciadeteatro.com.br/>

propostas são marcadas por espaços de imagem e ação que incorporam o local e a perspectiva do espectador, tornando impossível uma distância contemplativa. O espaço se torna coparticipante, podendo ou não que lhe seja atribuído uma significação definitiva. Isso dependerá evidentemente da sustentação da proposta.

Fazendo apenas um parêntese sobre o *site specific*, é importante diferenciá-lo do que hoje está muito em voga e é conhecido como *teatro imersivo*. No primeiro, o teatro procura uma arquitetura ou localidade fora do edifício convencional, no qual a cena cria uma relação subjetiva de interdependência, segundo Lehmann:

Teatro específico ao local significa que o próprio 'local' se mostra sobre uma nova luz: quando um galpão de fábrica, uma central elétrica ou um ferro velho se torna espaço de encenação, passa a ser visto por um novo olhar, 'estético'.

(...)

Assim, o que é posto em cena pelo teatro específico ao local é um seguimento da comunidade de atores-espectadores. Todos eles são convidados a um lugar que todos são estrangeiros no universo de uma fábrica, de uma central elétrica, de uma oficina de montagem. Atores e espectadores vivenciam a mesma experiência no cotidiano de um espaço descomunal, de umidade desconfortável, talvez de uma decadência na qual se identifica os vestígios da produtividade da história (Ibidem, p.281-282).

A interatividade aumenta significativamente quando há ressignificação desse espaço. E o mais interessante é que atores e plateia se tornam cúmplices de uma experiência comum.

Já no *teatro imersivo*, há uma apropriação de um espaço não convencional para a representação, mas esse se relaciona mais profundamente com o contexto da peça e herda as especificidades desse espaço; na verdade, sem ele, o contexto do espetáculo até mesmo pode perder o sentido. Uma coisa é quando você ressignifica um ambiente para que ele, à mercê da *mise-en-scène*, transforme-se aos olhos do espectador em qualquer espaço - mais conhecido em festivais de teatro como teatro de “espaço alternativo”. Isso abre uma possibilidade de distribuição mais democrática do público em relação aos conteúdos da cena, podendo até ter implicações políticas. Mas outra coisa é, de fato, a peça provocar uma imersão de vivência, assumindo o ambiente como parte indivisível e amplamente influente da peça, como, por exemplo, espetáculos que se passam em casas, apartamentos, ônibus, metrô, entre outros lugares que são o próprio cenário, dentro do contexto da peça.

No *teatro imersivo*, as barreiras entre atores e espectadores são tênues. Eles ocupam

o mesmo lugar no espaço e podem participar ativamente da construção narrativa, pois ali conseguem enxergar a si próprios na obra e são encorajados a explorar o cenário. Aqui no Brasil, embora Zé Celso e o Teatro Oficina⁶⁶ sejam vanguardistas no assunto desde 1960, com peças de caráter contestador, o teatro imersivo é uma tendência com forte impacto na indústria do entretenimento e talvez seja uma resposta à cultura digital.

Digo que o espaço estético é uma criação dos espectadores. Por que? Os seres humanos se relacionam com o mundo, em permanência, de forma binária, percebendo o mundo e respondendo aos estímulos que recebe: diante da variação de intensidade da luz, o diafragma do olho aumenta ou diminui, o corpo se retrai ou se expande segundo frio ou calor; da mesma maneira, a uma pergunta que nos fazem, imaginamos resposta — mesmo silêncio é ação. Estamos em permanente diálogo com o mundo exterior, recebendo estímulos e produzindo ações.

(...) Quando se torna espectador, o ser humano suspende, por algum tempo, sua necessidade de agir, de ação. Para onde vai essa energia que continua existindo? Vai para o lugar onde está o objeto de sua atenção, seja pessoa ou coisa: em torno dele cria-se o ESPAÇO ESTÉTICO. Quando muitas pessoas olham na mesma direção, mais intenso é esse espaço (Boal, 1996, p. 101)

Até que ponto o espaço pode contribuir não apenas para a participação da plateia, mas para uma reflexão dentro de um teatro *artista*?

No meu ponto de vista, o espaço pode ser decisivo em muitos aspectos. O espaço estético tem propriedades especiais, além de dicotomizante e plástico, é mágico. Sua precisão passa a significar uma região inacessível que, ao ser adentrada, significa transgressão. E tal transgressão, quando o espectador quebra paradigmas, vira uma experiência “encantatória”.

O *teatro imersivo* aborda estratégias para que os espectadores se sintam dentro da obra, acompanhando toda a trama. Para qualquer lado que olhem, tudo é cenário. Ele trabalha no sentido de acentuar a sensação não só da visão, como do olfato, do tato, da audição. A trama pode ter ou não o tempo do espectador. Grupos como o *Teatro da Vertigem* e *Núcleo Teatro de Imersão*⁶⁷, trabalham muito essa relação imersiva do espectador nas cenas, propondo abertamente experiências com o espaço que vão muito além da história que é apresentada.

⁶⁶ O Teatro Oficina Uzyna Uzona é a sede da companhia de teatro homônima de São Paulo e, liderada por José Celso Martinez Corrêa, o "Zé Celso", é uma das maiores e uma das mais longevas companhias de teatro em atividade permanente do Brasil. Saiba mais: <https://teatroficina.com/>.

⁶⁷ NÚCLEO de Imersão Companhia de Teatro - Companhia Teatral. *Teatro Imersivo Comentado* (ADRIANA CÂMARA). YouTube. 11 jun. 2021. Disponível em: https://youtu.be/-djn9FY37WY?si=Z_K8-RpVvjGXyx3N. Acesso em 04 nov. 2024.

3.2.3 - A dramaturgia e as formas como trabalho as dramaturgias

Finalizando, posso dizer que a dramaturgia é uma das estratégias nevrálgicas em cenas que desejam uma plateia ativa-interativa. Embora o teatro pós-dramático, aparentemente, não dê muito valor ao papel do texto, há de se reconhecer que, entre o texto e a cena, a relação não precisa ser harmônica e nem determinante dentro do espetáculo. Minha máxima no grupo é: "o texto é apenas um pretexto para uma encenação", mas, verdadeiramente, não é bem assim. Creio, paradoxalmente, que uma boa história, contada de uma maneira autêntica, compõe 70 % de uma boa peça. Saber amarrar as tramas e envolver a plateia em um texto ou roteiro que, ludicamente, "convidam" a plateia é saber escrever as regras do jogo que estamos dispostos a oferecer.

Levando em consideração que o teatro de hoje não encara mais o processo teatral como obra acabada, mas como acontecimento, o espaço do drama amplia-se com a imaginação, sons, gestos, imagens e músicas. A imagem é retocada pelas palavras e vice e versa.

Segundo Lehmann, o teatro é pensado tacitamente como teatro do drama. Incluem-se entre seus fatores teóricos conscientes a imitação e a ação, existindo uma concomitância quase que automática de ambos. O teatro dramático está subordinado ao texto. Mas, desde os anos 1970, entrou em cena um discurso teatral novo e multiforme, designado teatro pós-dramático. Nele, as linguagens formais desenvolvidas a partir das vanguardas históricas tornaram-se um arsenal de gestos expressivos, que servem a uma comunicação social, de ampla difusão diante das novas tecnologias (Lehmann, 2017). Assim, o teatro pós-dramático ajusta seu curso, deixando de ser puramente a construção de uma ilusão. Podemos encontrar como suas características e traços estilísticos: a fragmentação da narrativa, a heterogeneidade de estilos, elementos hiper naturalistas, grotescos e *new* expressionistas, ambiguidade, celebração da arte como ficção, celebração do teatro como processo, descontinuidade, não textualidade, pluralismo, diversidade de códigos, subversão, multi-localização, perversão, o ator como tema da figura principal, de formação, a performance como terceiro elemento entre o drama e o teatro, a rejeição da interpretação. Embora as práticas das artes cênicas sempre pressuponham uma dimensão cerimonial, entre outros, o pós-dramático é um teatro de estados e composições cênicas dinâmicas.

Quero salientar aqui que, quando estou tratando do texto, neste contexto de interatividade, não quero que confundam com os artifícios da construção da dramaturgia de

autoficção, abordados acima, a partir dos quais a dramaturgia é pensada e construída para fins diversos, embora complementares dentro da cena. A autoficção pode conter elementos de dramaturgia aberta e roteiro improvisado, mas quase sempre é uma dramaturgia fechada, já elaborada previamente pelos atores e direção. Quando proponho que a plateia também jogue comigo, em termos textuais, eu sempre penso em artifícios como a *dramaturgia aberta* e o *roteiro improvisado*. Vou configurar assim, porque os considero conceitos diversos ou, pelo menos, diversificados como os utilizo.

A palavra dramaturgia está sempre ligada à execução de ações. O meu maior interesse na "dramaturgia fechada" é enriquecer sua simultaneidade, possibilitando emergir na cena um encadeamento completo de ações, que pressupõe várias ações dramáticas. Segundo Barba, "construir uma síntese de várias vistas" significa que a visão que a personagem nos dá oferece múltiplas facetas, revelando-se como indivíduo complexo, feito de contradições e ambiguidades. O espectador, percebendo esses diferentes aspectos de uma mesma personalidade/cena, é provocado a adentrar na densidade cênica, criando um efeito de estranhamento, despertando o seu interesse, sua curiosidade, e até seu julgamento crítico. De acordo com Féral,

O que tais observações querem ressaltar é que o prazer do espectador raramente vem do fato único de compreender. *Anne Ubersfeld* mostrou muito bem como o prazer que se aposta do espectador é sem dúvida o de reconhecer, mas é igualmente o de descobrir. Os espectadores que nós somos não gostam que nos indique explicitamente. O sentido que tal ação, tal gesto, tal personagem devam ter. Não gostamos que o trabalho de análise e interpretação seja feito em nosso lugar. Nosso prazer vem, antes de mais nada, de uma certa busca, de um percurso que a cena nos permite realizar, durante o qual traça as grandes linhas, mas não o faz por nós. As cenas esboçam, portanto, os caminhos e apontam algumas direções, porém não deixa que nos aventuremos por eles sozinhos. Nesse percurso efetuado solitariamente pelo espectador que reside um dos prazeres do teatro (Féral, 2015, p.265).

Assim, o exaustivo trabalho de *dramaturgia orgânica do ator*, desenvolvido por Barba e muito aplicado por mim em montagens dentro do Gene Insanno, vem atender perfeitamente essa construção codificada, que busca provocar uma "experiência" quando falamos de textos construídos para a cena.

O texto, quando propõe uma interatividade, quase sempre deve aceitar lacunas a serem preenchidas pelo interlocutor, no caso, o espectador. É aqui que quero esmiuçar um pouco o conceito de *dramaturgia aberta* versus *roteiro improvisado* (cena improvisacional); ambas

com um propósito de interatividade.

Considero que uma dramaturgia é aberta quando ela é desejava a interferência do público. Assim, como afirma Márcio Nascimento Menezes:

A abertura do processo à participação do público é o eixo do desenvolvimento da dramaturgia aberta, especialmente na apresentação. Não estando esta possibilidade de abertura, restrita ao discurso e a ideia de abertura, ou apenas sendo um convite no início da apresentação. Essa proposta à participação do público funciona como norte para elaboração de todos os elementos cênicos (Menezes, 2010, p.13-14).

A possibilidade hoje do teatro assumir-se como processo, carrega a perspectiva da experiência, trazendo para o espetáculo uma dinâmica popular, reivindicando para a plateia seu lugar de cocriadora. Entretanto, segundo Menezes - e eu me identifico com sua opinião -, existe um texto escrito na dramaturgia aberta que faz parte da linha de composição da dramaturgia aberta. Esse, geralmente elaborado a partir de construção junto com os atuantes, é livremente interpretado, discutido e apropriado. Seu objetivo primordial é a busca de interlocução com a plateia.

Na prática, a dramaturgia aberta segue um texto com início, meio e fim, mas propõe articulações com o público. A elaboração, desde os primeiros ensaios, considera o campo de probabilidades, em que, no ato da apresentação, a principal e definitiva variável nesse campo é definir o tipo de relacionamento e qual a profundidade da participação desse público. Segundo Menezes, a obra é "aberta", como é aberto um debate: a solução esperada e auspiciada, mas deve brotar com ajuda consciente do público (Menezes, 2010)

Tanto o espetáculo quanto o público são produtos sociais, sendo impossível dissociá-los da sociedade em que estão inseridos. A plateia sempre será heterogênea em suas preferências, referências, conhecimentos e até mesmo sua verdadeira vontade de contribuir para a cena. Menezes sublinha que, para compreender a participação, precisamos entender a área de atuação e a área de observação. Apesar de apostarmos na flexibilidade dessas áreas, ainda ficaríamos sob o controle da decisão do espectador, que escolhe participar ativamente ou não do jogo.

O espetáculo propõe dispositivos que oferecem aberturas que sinalizam para participação, tanto livre quanto induzida. Vale apontar o objetivo de estimular a transposição do papel de plateia observadora para um papel de plateia que quer jogar. Não dizemos com isso que ela perdeu o papel de observadora, apenas foram acrescentadas outras qualidades a esse papel, podendo desempenhar um papel mais ativo. Não dizemos também que só se

tem abertura se o espectador participar. Bem como, às vezes, ele participa e não há abertura.

(...)

O que acontece é que os dispositivos de ruptura, se mal elaborados e conduzidos, podem tirar a liberdade de conduta e escolha do público. No caso da Dramaturgia Aberta, quase sempre, oferecemos as portas que só serão abertas e ultrapassadas com o consentimento destes (Ibidem, p. 65-66).

Ainda que a proposta e os dispositivos da dramaturgia aberta estejam sendo bem desempenhados, não é qualquer participação emitida pelo espectador que vai colher resultados esperados. Mesmo que a abertura ocorra de maneira bem-sucedida, o espectador pode escolher permanecer no seu papel de observador, o que é muito fácil de acontecer, pois os paradigmas que conhecemos são aqueles que não nos permitem interferências nas obras de arte ou manifestações artísticas. Desde cedo, somos condicionados para entendermos de que lado do jogo estamos - quem atua e quem assiste.

Diferentemente do que já articulamos acima sobre *improviso*, com a contribuição da plateia, o roteiro está mais conectado ao ator que ao público, já que nesse caso não há um texto, mas uma temática a ser desenvolvida. A palavra roteiro “aterra” o sentido do improviso, que pressupõe algo sem ensaio prévio, sem preparação.

Julgo que ambos são relevantes artifícios de interatividade com a plateia. O *roteiro improvisado* tem alguma premeditação, porque pode conter ações, pontos de chegada e pontos de partida, que são conduzidos pelo próprio atuante. Este, por sua vez, precisa de estudo e grande aprofundamento técnico para organizar, durante a cena, os elementos estudados previamente. Baseado em suas vivências, memórias e estímulos do aqui e agora, o desempenho dependerá, sobretudo, da escuta atenta do intérprete durante a cena.

A *dramaturgia aberta* já pressupõe dispositivos prévios de interatividade. Ela já está posta. A principal diferença é que seu texto não é decorado, mas entendido e articulado pelo intérprete. E a encenação pode conter elementos que convidam o espectador para o jogo. Vejo que a *dramaturgia aberta* demarca, de certa forma, as fronteiras do improviso, porque, apesar da variedade e da liberdade conferida ao público, que aqui é interlocutor, ela expõe os pontos de interlocução, aponta o foco a ser discutido e já prevê seus desdobramentos. Sua principal diferença para uma dramaturgia fechada é que ela parte da dramaturgia como acontecimento cênico, em detrimento da compreensão restrita ao texto escrito, na qual há uma cisão entre o texto escrito e o múltiplo desenvolvimento dos elementos cênicos. E sua principal diferença em relação ao *improviso* é que ela tem metas e rédeas a cumprir dentro do evento cênico,

como a performance.

Identifico ainda diferenças no tempo em que são criadas/executadas. Na *dramaturgia aberta*, essa criação das regras se dá antes e o convite à participação tem uma finalidade em si. A plateia vai participar de uma forma complementar, podendo contribuir com as questões trazidas pelo autor ou intérprete, mas quase sempre é um jogo já previamente estabelecido e combinado. Ele vai acontecer. Já no *roteiro improvisado*, fluxos de pensamentos e movimentos, convocados por uma temática/poética, que são processos do presente, podem ou não se repetir, podem ou não acontecer no espetáculo, embora no percurso de criação sejam previsíveis. Mas ele sempre vai depender da predisposição do atuante para dar o pontapé inicial no jogo. O próprio diretor, quando se trata de um trabalho de equipe, pode deixar que o intérprete decida livremente se há um momento propício para articular o roteiro improvisado e como ele vai fazer isso.

Geralmente, improvisa-se para gerar reações, ações físicas, partituras, relações, conflitos e textos. Ambos dependem da interatividade da plateia e colocam o intérprete e o espetáculo na zona de risco, pois a cena interativa é permeável e promove o trânsito livre entre atravessamentos e afetos. Embora também acredite que exista uma dramaturgia criada a partir do improviso e pelo improviso, gosto de pensar que o improviso com o público é um artifício, uma maneira de contribuição da plateia na cena. No caso da *dramaturgia aberta*, ela é uma maneira do intérprete/encenador/coletivo dispor ou executar um texto/roteiro. Essa interatividade é, de certa forma, mais controlada; a participação do público é mediada e costumo até mesmo denominá-la como uma "*fake-performance*". Tal termo, que utilizo dentro das minhas salas de ensaio, pode causar certa polêmica, mas, embora eu identifique vários elementos da performance na *dramaturgia aberta*, sempre consigo prever onde a cena vai dar, inclusive sua duração. Combino com os intérpretes e a equipe técnica "até onde vamos", acordando, inclusive, as "deixas" técnicas e simulando as variáveis. Isso é o que tornaria, de fato, mais complexo uma verdadeira performance ou cena de total improviso, ou seja, dependem das circunstâncias do momento e da predisposição do intérprete, que, embora tenha todo o roteiro improvisado estudado, lança mão, a seu critério, *utilizar ou não* essas premissas e artimanhas previamente combinadas - algo impensável numa *dramaturgia aberta*, por exemplo.

Os modos de fazer variam tanto quanto os artistas da cena forem capazes de inventar e

criar, sendo particulares de cada obra, de cada criador de seu contexto. Aqui, apresento apenas reflexões de meus laboratórios e práticas, principalmente para distinguir com meus atores quando estou me referindo a um ou a outro conceito. No entanto, estou longe de ser uma especialista; faço apenas reflexões sobre tais conceitos.

Embora para muitos pesquisadores esses temas sejam movediços, interpenetrados ou sem qualquer distinção entre ambos, faço um esforço para diferenciá-los por causa da minha própria prática. Como diretora, professora e pesquisadora, percebo uma sutil diferença entre esses lugares, porque muitas vezes criei cenas de *dramaturgia aberta*, bem como produzi *roteiros improvisados*. Sei que o improviso pode acontecer numa dramaturgia aberta ou fechada, e que nem sempre pressupõe uma interlocução direta com o público. Pode haver improviso em um monólogo de uma dramaturgia completamente fechada, por exemplo. Então, ainda é possível combinações diversas entre as formas de participação do público, com o entrelaçamento total de todos esses aspectos.

Até aqui, podemos ver como essas propostas de interatividade se aproximam da linguagem da performance. A criação de uma interatividade “controlada”, uma “*fake-performance*”, “uma participação mediada”, é relevante e contribui para a reflexão de um teatro *artista*? Penso sempre que sim, porque não depende dos meios que utilizamos para articular as propostas cênicas, mas sim das temáticas às quais essas técnicas se submetem e se aliam. Ao contrário da performance em si, que sempre terá um *leitmotiv* e que é atravessada por questões de ordem política, o teatro pós-dramático também aplica uma articulação polifônica na trama dramaturgica, e que pode ser usada para mero entretenimento. Mas é inegável que esses traços, com certeza, aproximam a experiência dos criadores à obra criada. Quando o texto deixa de ser fiado apenas na construção das personagens e passa a ser também tramado por espectadores, em conjunto com intérpretes, que são as personas enunciadoras do discurso, ou seja, por sujeitos representativos do corpo social. Esse artifício causa um engajamento do sujeito criador e do sujeito receptor, e, sem dúvida, é uma proposta política, uma linguagem estética ideológica e uma pedagogia para a formação tanto do artista quanto do espectador.

Vale lembrar aqui que Boal desenvolve, dentro do *Teatro do Oprimido*, a construção dramaturgica com viés político totalmente engajado. Por exemplo, o *Teatro Fórum* já citado anteriormente, no qual o espectador, após assistir uma dramaturgia quase sempre fechada

(podendo ou não ser polifônica e coletiva), tem a possibilidade, através do improviso, de inserir uma nova dramaturgia à trama, somando com os atuantes e encarnando um papel, relacionando-se em pé de igualdade com todos da peça. Nesse caso, o fenômeno teatral acontece em sua totalidade, através de uma nova abordagem, com efeito transformador, socializando uma produção que foi compartilhada por todos seus criadores e tem como objetivo uma reflexão política emancipatória.

Considero que o artifício da interatividade interfere na maneira como o público entende o espetáculo e muda sua opinião sobre determinado assunto. Sua cognição é desafiada no “fazer” e não apenas no observar. Se considerarmos que um espetáculo interativo se aproxima da performance, uma vez que a reação da plateia é sempre imprevisível, podemos entender que as cenas interativas também possuem um caráter de evento único e, portanto, uma experiência sempre particular e exclusiva, o que torna mais interessante ainda os espetáculos que propõem esses momentos de interação, seja através das diversas formas de contribuição do espectador, da interação com o espaço ou das articulações das dramaturgias.

*Imagem 36– Cenas de interatividade com a plateia através da performance *Pizza Família - roteiro improvisado e dramaturgia aberta**

2008 - festival da FETAERJ - PRÊMIO PASCHOALINO - Performer: ANILIA FRANCISCA



Fonte - Acervo pessoal da autora

3.3 - O *multifoco* e a dramaturgia do espectador

Embora o conceito do *multifoco* possa parecer estranho em um primeiro momento, trata-se de um vocabulário utilizado por mim, especificamente em práticas dentro do meu grupo. No entanto, a sua ideia é tão comum hoje no teatro contemporâneo que poderia dizer que diversas montagens da cena atual se utilizam desse recurso de maneira bem variada. Entretanto, sua definição, em artigos, textos acadêmicos e livros, ora é nebulosa, ora é muito diversificada. Como o próprio termo sugere: *multifoco* refere-se a muitos focos ou muitos pontos de vista sobre uma mesma cena. Uma vez que direcionamos nossa atenção para um estímulo ou atividade específica, é necessário sustentar essa atenção ao longo do tempo. O foco é alcançado como resultado da combinação entre atenção e concentração. Seria então o multifoco uma palavra-paradigma? É possível ter atenção e concentração em duas ou três coisas simultaneamente? Embora nem todas as pessoas tenham ou desejem trabalhar essa habilidade, reconheço que ela é cada dia mais requisitada em nossas vidas modernas. O ser humano tem sido "treinado" para o multifoco, não apenas pela rotina massacrante de trabalho 24/7 (Craig, 2014), mas por fatores políticos, ambientais, tecnológicos, sociais, que tem alterado o próprio fator psicológico e físico da humanidade.

O modo de percepção se desloca: a percepção simultânea e multi focal substitui a linear sucessiva; uma percepção ao mesmo tempo mais superficial e mais abrangente tomou o lugar da percepção centrada, profunda, cujo paradigma era a leitura do texto literário. A leitura lenta, assim como o teatro pormenorizado e vagaroso, perde seu status em face da circulação mais lucrativa de imagens em movimento (Lehmann, 2007, 17).

Entendo o espaço das artes cênicas como um local privilegiado. Pois, diferentemente da televisão, dos vídeos nos smartphones ou de obras de artes visuais, ele pode ser compreendido como um todo. Seu mecanismo de percepção é amplo. Confere liberdade para a reflexão e de leitura, oferecendo-a justamente porque não implica que o olhar do espectador seja submetido ao "olho" da câmera cinematográfica. Procuro uma conceituação que se adeque às premissas que venho experimentando com o *multifoco*, onde lanço mão de multilinguagens para ilustrar cenas, geralmente não realistas, e que acontecem, muitas vezes, simultaneamente, causando incômodos, provocando escolhas no espectador, a quem cabe decidir individualmente onde manter o seu "foco".

Com isso, dá-se ao espectador a opção de se deixar conduzir pelo “direcionamento do olhar” ou se desviar e observar um detalhe externo ao foco. No final de contas, é o espectador que correaliza os cortes e decide como vai manter sua atenção.

Por que optar por uma cena multifoco? A estratégia multifocal obriga a “empurrar para mais longe os limites físicos e verbais de uma cena” (Féral, 2015). As cenas simultâneas possibilitam que a narrativa deixe de ser unívoca e obtenha outros significados, de modo que as histórias apresentadas possam, através da composição e da sobreposição, determinar os rumos da dramaturgia, que pode até se apresentar de forma fragmentada, cortada em fatias, mas em fatias inteligentes ou inteligíveis para se tornarem um mistério a ser desvendado. Então, o espectador é desafiado a compor a própria dramaturgia, que será uma dramaturgia exclusiva, ampliada, dialética.

Lehmann afirma que “o espaço teatral pós-dramático estimula conexões perceptivas imprevisíveis. Ele pretende ser mais lido e fantasiado do que registrado e arquivado como informação; ele visa construir uma nova arte de assistir, a visão como construção livre e ativa, como articulação rizomática” (Lehmann, 2007, p. 276).

Em geral, no teatro atual, as artes multimídias têm feito boa parte desses procedimentos. É uma forma estética que marca a modernidade da representação. Entretanto, o multifoco não se restringe apenas à divisão com uma cena em vídeo: o espaço cênico pode ser dividido também por outras cenas, outras formas de arte (como uma performance, uma dança, um jogo com o público etc.). Enfim, toda sorte de manifestações multiartísticas é bem-vinda, pois, nessa proposta, todas as formas estéticas são aceitas. Entretanto, quero ressaltar aqui que os artifícios das mídias, cada vez mais sedutoras e mais inseridas em nosso cotidiano, ganham um papel muito relevante nas encenações que utilizam o multifoco como estratégia de linguagem.

Novamente, Lehmann destaca que, “na civilização midiática pós-moderna, a imagem representa um meio extraordinariamente poderoso, mas informativo do que a música, consumido mais rapidamente do que a escrita” (Ibidem, p. 365).

Visto da ótica do espectador, o texto articulado no espetáculo é uma “ancoragem semântica” que geralmente dá sentido à peça. As dramaturgias mais espetaculares (menos realistas), com caráter mais textual ou de origem corporal (cênica), tendem a facilitar uma “desancoragem” e o aparecimento de uma zona de fruição mais profunda ou, pelo menos,

muito mais personalizada, como creio seja uma cena com um formato interpenetrante, múltipla. Isso porque o espectador de hoje está treinado em *multi-telas* e vê muito naturalmente essa combinação do audiovisual/imagens projetadas com o teatro.

O palco precisa se assemelhar ao mundo exterior para articular alguma experiência. Nesse sentido, podem ser consideradas como um reflexo da percepção midiática fragmentada a sobreposição e a recorrente interrupção abrupta das cenas e das ações. Assim como, no cotidiano, aprendemos com a televisão e o vídeo a nos contentar com um mínimo de continuidade e unidade, a seguidamente mudar o foco da atenção entre o momento de ação na tela da TV e a realidade do dia-a-dia (ou uma outra emissora), também no novo teatro, seja no caso do Wooster Group, de Jan Lauwers ou dos grupos 't Barre Land e Baktruppen, os atores alternam contatos (aparentemente privados com representação, níveis de realidade diversos com universos de imagem. Quando o objeto é um texto clássico da literatura dramática como de preferência no Wooster Group: O'Neill, Wilder, Miller, Eliot, Tchekhov), destaca-se ainda mais, pelo contraste, o efeito zap, similaridade com a troca de canais (Ibidem, p. 365).

Lehmann descreve acima experimentações pós-dramáticas que se utilizam de cortes abruptos e articulações de mídias em peças, e, de fato, essa aproximação com tais recursos é natural, a partir do momento em que nossa vida é recheada deles. Teatro e vida só se conectam se o primeiro deriva do segundo. Nas experimentações do encenador alemão Erwin Piscator, a imagem audiovisual foi entendida como uma espécie de documento articulado à cena com o intuito de comprovar a veracidade histórica dos fatos narrados ou dramatizados pelos atores. Esse uso se apoiava na crescente credibilidade dada às imagens audiovisuais, desde 1895, quando os irmãos Lumière apresentaram ao mundo o Cinematógrafo, um aparelho capaz de projetar curtas-metragens de eventos e locais públicos. Esse momento emblemático marcou o início oficial da sétima arte, e as primeiras projeções públicas rapidamente conquistaram a imaginação do público. Como registro confiável e comprovável, qualificação que, em nossos dias, ainda persiste “no comércio nebuloso entre arte e verdade” (Sontag, 2004). Tal transformação, preconizada no teatro documentário, inaugura, de certa maneira, esse teatro de imagens, teatro ambiental, teatro tecnológico. E caracteriza algumas estéticas que marcaram e continuam marcando as montagens do século XXI. Segundo Féral, várias pesquisas no campo das ciências cognitivas mostram, com apoio de análises, que o teatro de imagens instituiu, efetivamente, uma nova sensibilidade no espectador.⁶⁸

⁶⁸ Segundo Ferral (2015), as pesquisas de Chantal Hébert; I. Perelli-Contos (eds.); Nuit Blanche e Jocelyne Lupien;

No multifoco, percebemos que as técnicas, sejam quais forem as formas de aplicação, procuram um diálogo direto com os sentidos dos espectadores. Isso ocorre porque o espaço dado à videoarte, às artes plásticas e às performances desenvolve com maior êxito a *polissensorialidade*⁶⁹ da cena, como lugar de estímulos sensoriais diversos que o corpo percebe. A visão única cede lugar a uma diversidade de pontos de fuga, inclusive a própria visão vai cedendo lugar aos outros sentidos na fruição da obra teatral, já que as antigas leis da perspectiva foram sendo abandonadas das cenas, ao longo dos anos.

É uma questão saber se os recursos de multimídia, na medida em que representam técnicas de ilusionismo, assinala uma ruptura definitiva na história do teatro ou se a simultaneidade possibilitada com isso e a incerteza sobre o status da realidade do que é representado, ou seja, mostrado como ilusão, significam apenas uma nova modalidade do maquinário da ilusão que o teatro já conhecia. Em parcialmente, pode se constatar que o teatro sempre foi também técnica e tecnologia.

(...)

Praticamente desde seu início, o teatro oferecia maquinaria cênica, truques de luzes e bastidores, transformações mágicas. A tecnologia da construção de imagens em perspectiva e os efeitos de luz desempenham um grande papel na tradição do teatro (Lehmann, 2017, p. 374).

Creio que a dúvida de Lehmann em 2007, atualmente, está pacificada. Hoje, ao entrarmos nos teatros, até os mais simples de cidades no interior do país, já nos deparamos com aparelhos como projetores, computadores, microfones, televisões e internet, bem popularizados e à disposição para diversos usos nos espetáculos. Não são mais recursos inacessíveis. Isso é um reflexo da modernidade, que, embora não despotencialize o poder da palavra ao vivo, dita pela boca de um intérprete, certamente a ressignifica.

O espaço visual foi, desse modo, transformado num lugar rizomático (na acepção de Michel Serres), onde as redes de sensações se originam, onde o espectador deixa-se impregnar pelos objetos submetidos ao seu olhar. Tal modo de percepção, em que o menor detalhe se torna importante, em que o espaço não é mais nenhum portador de sentido único de um texto, nem mimético do real, origina-se de uma estrutura *difusa*, na qual o espectador viaja de uma sensação para outra, modificando a percepção que tem de um espaço em mudança frequente senão permanente (quando usa as novas tecnologias). (...) O espaço obriga o espectador ajustar-se sem cessar, a modificar suas perspectivas, a passar das sensações para as percepções e depois as estruturas cognitivas, para desmontar rapidamente as ligações estabelecidas a fim de substituí-las por outras que administram as variações do espaço e dos outros objetos colocados diante dele. O espectador se acha portanto remetido ao subjetivo (Féral, 2015, p. 288)

O *multifoco* provoca o caos, por meio de um mergulho em uma nova ordem visual. Representa adentrar em inúmeros mundos perceptivos diferentes cujo significante sobrepuja o

⁶⁹ Féral apud Cf, J. Lupien. (2015, p. 287)

significado. O que menos importa é o que o diretor, o elenco ou a peça quiseram dizer com “tudo isso”, mas o que o espectador entendeu ou como construiu sua dramaturgia a partir do que ele viu. Essa se torna então uma experiência que, se for repetida, inclusive pelo *mesmo espectador*, pode ter outra dinâmica de entendimento, porque tanto a “urdidura” como as diversas micro decisões tomadas pelo espectador, que pode decidir em uma segunda vez sentar-se em outro local, olhar a cena B ao invés da cena A, ou não olhar para nenhuma delas e apenas escutar o barulho da sala, vão transformar o sentido do espetáculo multifocado.

Barba tem uma visão distinta sobre a dramaturgia do espectador, mas que, a meu ver, corrobora e muito com a aplicação do conceito de *multifoco* trabalhado por mim em cena. Ele considera que a dramaturgia do espectador pode ser construída na percepção de uma única cena acontecendo no espaço, só que essa mesma cena traz mensagens diferentes, histórias simultâneas, contadas pelo mesmo corpo e pelo mesmo ator, originadas de fontes diferentes: a dramaturgia fechada do espetáculo e a dramaturgia orgânica do intérprete. “Eugenio Barba recorda, em princípio, que a palavra texto antes de designar o texto falado ou escrito, impresso ou manuscrito, significa *urdidura*. Nesse sentido, não existe espetáculo sem texto, nem mesmo texto informativo do qual falava Schechner” (Ibidem). *Urdidura*, nesse sentido, é tramar, imaginar, fantasiar, tecer, conspirar, mas, como fios de uma costura, também fazer parte de algo maior. Barba crê numa pluralidade de dramaturgias, sendo que cada uma delas exerce um papel fundamental dentro de um espetáculo.

A dramaturgia do espectador, segundo Barba, é uma *dramaturgia evocativa*, uma ressonância experimentada no seu íntimo, que provoca uma mudança de estado, uma transformação. A experimentação dela é facilitada com as articulações feitas entre a dramaturgia do ator e a dramaturgia do espetáculo. Barba divide o texto dramático em dois componentes: *texto do texto* e *texto da cena*. O *texto do texto* é o elemento rígido, criado em processo ou não, mas orientado, programado. Tem certa previsibilidade e é responsável pelo desenrolar da intriga, da trama. O *texto da cena*, construído simultaneamente ao outro, é fluído, elaborado exclusivamente pelo ator⁷⁰, que cria as ações, as partituras e a interpretação da sua personagem. Há uma inserção da criatividade do atuante orientado pela visão do encenador. A articulação dessas duas dá origem à dramaturgia do espectador.

⁷⁰ O conceito de *dramaturgia orgânica do ator* já foi articulado acima. Vale lembrar que toda a pesquisa de Barba se baseia na articulação dessas diversas dramaturgias: do ator, do diretor, do espetáculo e do espectador (Barba, 2010).

Imagem 37 – Cenas com multifoco através da simultaneidade de dança e vídeo no espetáculo *Cena Real... É tudo verdade*, com as atrizes: Carol Salles, Mari Bridi, Fernanda Hari e o ator Leonardo Gall (na projeção Poliana Pinheiro) - México /2015



Fonte - Acervo pessoal da autora

É válido lembrar que Barba propõe uma crítica à perspectiva da indústria cultural estabelecida nos núcleos mais avançados, nos centros culturais mais importantes da Europa. Ele pertence a uma geração de teatro de vanguarda e, apesar de seu teatro não ser considerado politicamente engajado, como o de Boal⁷¹, por exemplo, sua luta é para criar espécies de “ilhas”, “aldeias”, onde exista uma preservação da identidade do ator e das tradições de cada grupo. Essas estão em primeiro plano, lutando contra um produto pasteurizado, consumido pela massa e que pressupõe também um público pasteurizado. Isso se agrava em sistemas como o de teatro europeu, nos quais, como centro do capitalismo, o ator é completamente distanciado do processo criativo genuíno, funcionário de uma cia. teatral, como um operário assalariado, sofrendo o mesmo processo de alienação do seu público, ambos manipulados por um sistema que provoca a perda de sua identidade e de sua raiz. Nesse sentido, o diretor italiano luta pela preservação de um teatro de grupo de resistência e pesquisa, relacionado a um tipo de teatro revolucionário, que exige um novo aparelho conceitual e uma nova forma de pensar. Não propõe uma solução geral, mas uma maneira de viver e reviver o teatro. Por isso, muitas vezes suas teorias são marginalizadas e taxadas, de forma pejorativa, de “teatro alternativo”.

Quis destacar esse breve lembrete de trajetória por considerar profundamente revolucionária e desafiadora a abordagem de criação autônoma conferida ao ator-criador do ODIN, bem como a maneira respeitosa com que a criação e a imaginação da plateia são tratadas em espetáculos que os convidam a uma experiência fértil e transformadora, indo muito além do mero entretenimento. Muito semelhante ao tratamento que Boal confere aos seus elencos e seus espect-atores, que literalmente são convidados para “jogar junto” e estar no mesmo barco.

Dentro do multifoco, identifico essa democracia artística instaurada, a partir da qual a simultaneidade entre os diferentes acontecimentos compõe uma narrativa que se articula segundo as regras do espaço (não do tempo), mas também de uma estética dialética, emancipatória que permite que um modo subliminar inconsciente opere em cada pessoa do público. Essa dramaturgia também tem uma designação, nomeada por Barba (2010) como *dramaturgia dinâmica*. Esta se conecta com o espetáculo através do ritmo, da qualidade de

⁷¹ Importante ressaltar que Barba e Boal são contemporâneos: o primeiro nasceu em 1936 e o segundo em 1931.

energia, através das associações que poderiam despertar. Ela opera dentro da cabeça do espectador, estabelecendo cruzamentos e conexões imprevistas. Para os mestres pedagogos, o invisível não é algo a se descobrir para compreender melhor a realidade, mas “alguma coisa a se recriar na cena de forma a dar ao artifício teatral um eficaz poder de vida” (Barba, 1991).

O conceito de *simultaneidade*, também desenvolvido por Barba em *Queimar a casa*, é muito próximo do que trabalho com o *multifoco*. Resguardando nossas particularidades de condução, reconheço que o resultado que alcançamos é o mesmo:

Diversas linhas de ação procediam paralelamente. Às vezes uma delas estava explicitamente em primeiro plano, e as outras ficavam no fundo. Outras vezes, era o espectador que escolhia qual linha privilegiar e quais linhas deixar nos bastidores de sua atenção.

Alternância entre uma hierarquia pré-estabelecida e uma hierarquia livre, entre ação principal e ação secundária, era um dos ritmos sobre os quais eu me concentrava em todas as cenas. Era uma dança em que, algumas vezes, o autor da montagem - o diretor - se preocupava em guiar a atenção do espectador; outras vezes o espectador ficava livre para decidir que montagem fazer com os ritmos que a sua atenção escolhia (Barba, 2010, p.154-155)

Finalizando o *multifoco cênico*, dentro da minha prática como encenadora, penso que é esse conjunto de dinâmicas que busca contribuir também para um espetáculo *artista*, visto que se caracteriza por não apresentar uma mesma perspectiva para todos, mas, tal qual o próprio mundo, é desigual e heterogênea. Então, vamos ampliar ainda mais essas possibilidades? Cada espectador ou ator experimenta individualmente aquela obra de arte aberta, multifocada, heterogênea e que escorrega para um mundo que é só seu. E, quando isso acontece, o espetáculo *não só sussurra um segredo, um presságio ou uma interrogação*, mas também evoca uma outra realidade. Não é uma aparência, *mas uma aparição que visita sua cidade interior* (Barba, 2015). Trata-se definitivamente de uma experiência que comporta um salto de consciência e uma conseqüente mudança de estado. Clichê ou não, a máxima de que só mudamos o mundo quando mudamos as pessoas é um jargão do meu trabalho na arte, porque, neste momento, ele só faz sentido porque creio verdadeiramente nela.

CAPÍTULO 4 - A PARTILHA DE SABRES - REGISTRO, SISTEMATIZAÇÃO E

METODOLOGIA

MEU GENE INSANNO

*Eu tenho um Gene Insanno
Gravado no meu DNA
Que me obriga a criar
e amar a arte obsessivamente...*

*Eu tenho um Gene Insanno
Que suporta todas as dores
Que vive todos os amores
Que o teatro proporcionar!*

*Isso me torna louco, pirado
Geneticamente modificado
Sensível, instável, mal falado, curioso...
... não compreendido,
obcecado,
Inteiro, partido
desvairado!....*

*E como GENE, não sai de mim
Está no núcleo, está contido
Como doença hereditária
Que nasceu junto comigo*

*E me faz lutar pela arte
Sem medo enfrentar quase tudo
Os palcos, os editais, a FUNARTE
Os produtores, a Rouanet, o mundo!
Não importa de quê eu viva
Por que o TEATRO vai estar em mim
Como uma tragédia já batida
Que se conhece o seu fim...*

*...Se eu for médico, analista, policial
tosadora, marketeiro, professor,
cozinheiro, cerimonialista, soldado, professor
Advogado, contabilista, dançarino, pesquisador...
Comerciante, técnico, economista, escritor...
...não importa! Não importa: meu gene está contaminado
E na pele foi lançado, como tatuagem colorida
E ficará em mim por toda a vida
mostrando sempre o que tenho de melhor...*

*Este segredo, esta alma de artista
E todas as lágrimas saídas da essência
Não são sonhos de adolescência
São de fato minha verdadeira conquista!*

*O tempo pode passar e o mundo ficar cruel
O foco da vida mudar e eu descobrir outro céu
Mas parte da minha alma ficou no tablado
E no coração meu insanno pedaços
dos velhos e antigos amigos.
E por amor visto essa camisa*

*De drama e comédia estampada
"Uma vez insanno, sempre insanno"
Da vida real ou vida sonhada
Levando sempre comigo as lembranças
Unidas ou desconstruídas
Dessa experiência marcante e que não volta
Mas que foi singularmente amada...*

(Silveira, 2013)

Começo com esta minha poesia, escrita em 2013, mais de onze anos atrás, já mostrando essa relação intensa e profunda com o grupo de teatro que fundei, conseguindo de verdade agora perceber ironicamente que esta tese *também é uma autoficção*. É um modelo reescrito e reinventado das minhas próprias experiências, também uma sujeita oprimida, um ser humano com questões e dissidências que diversas vezes são controversas.

Aqui quero resgatar as premissas e hipóteses dessa pesquisa e como os objetivos foram se concretizando ao longo do fim do percurso - que era uma montagem final. Em 2023, já com parte do grupo trabalhando intensamente em Araruama/RJ e vindo todos os fins de semana para trabalhar no Ponto de Cultura, com uma carga horária 24x7, sem pausas e uma

Imagem 38 - Momento da imersão que antecedeu a entrada dos novos integrantes e no qual onde o grupo reflete e repensa sua prática. Foram três dias de encontro apenas com os membros efetivos da Cia. Na foto, estão Karol Costa, Ágatha Hillary, Natália Branco, Anilia Francisca e Barbara Moraes. // Local: espaço eMGI. Julho de 2023.



filha praticamente bebê, tinha as palavras do mestre Eugênio Barba, ditas no último encontro prático, ressoando na mente: “é o trabalho que une as pessoas⁷²” (Informação verbal). Só que a equipe na cidade era bem reduzida e ninguém ali vivia exclusivamente de teatro. Todos que trabalhavam atualmente no grupo tinham a atividade como "hobby", e encaravam o fazer teatral com um viés totalmente diferente do meu e do meu companheiro. Nesse sentido, eu vi a necessidade em julho de 2023, em realizar uma audição na cidade, para receber novos integrantes e conseguir ter mais material humano, tanto para atores como para técnicos. Mesmo que os novos integrantes também não fossem profissionais, eu teria mais opções de *stands-in* e técnicos que pudessem auxiliar nas peças de repertório e as novas peças que surgiriam.

Fiz uma chamada pública, sem muita divulgação, mas postada nas redes sociais por uns sete dias e esperava assimilar no grupo mais dois ou três integrantes permanentes, já que no momento contávamos com sete pessoas ativas: eu, meu companheiro Leonardo Gall, Debora Brasil, Cristiane Simões, Natália Branco, Ágatha Hillary e Sávio Medeiros. Havia outros colaboradores, como Nino Simões (marido da Cristiane), Karol Costa (uma arte educadora da cidade que já trabalhou como atriz e produz um cineclube no local), entre outros amigos que ajudavam nos eventos. Ainda assim, estava sem um músico, porque um dos atores que tocava violão nos dois infantis de repertório tinha acabado de deixar o grupo. Esse fato me motivou ainda mais a buscar novos integrantes e oxigenar essa relação com as pessoas que já trabalhavam juntas desde 2018.

Achei que receberia pouco retorno, mas tive aproximadamente 12 inscrições. Queria fazer uma espécie de imersão, de uma semana, durante as férias de julho, onde reuniria o grupo antigo com os aspirantes a membros, e, na ocasião, proporia jogos com meus métodos de criação, leituras e alguns exercícios para que os integrantes se conhecessem melhor, já visando a minha montagem da tese. Aproveitei a ocasião para colher depoimentos de ex-membros, falando sobre o grupo e suas experiências. No dia marcado, apareceram 6 pessoas: André Monge, Carolina Domenici, Carolina Dias, Gabriel Moisés (Dante), Marcelo Ouriques e Pedro Daumas.

⁷² Fala de Eugenio Barba, na residência artística *Como pensar através de ações*, produzida pela Cia. Yinspiração, em Brasília, entre os dias 06 e 11 de dezembro.

Imagem 39 -Convocação para audição dos novos integrantes, postada nas redes sociais da Cia.
@geneinsanno // @emgeneinsanno / junho 2023

GENE INSANNO COMPANHIA DE TEATRO

PROCURA

ATORES E ATRIZES

para integrar o grupo e participar de peças novas e substituir elenco nas peças de repertório

os interessados em ingressar no grupo deverão participar da **IMERSÃO INSANNA** entre os dias 25 e 29 de julho de 2023 - das 15h às 18h

eMGI - espaço Multicultural Gene Insanno: R. Cel. Doring, n. 71 - Salina Branca - Centro - Araruama

REQUISITOS INDISPENSÁVEIS:

- 1 - participar os 05 dias do processo seletivo
- 2 - morar na cidade ou imediações
- 3 - ser maior de 18 anos
- 4 - disponibilidade de ensaios e viagens

QUALIDADES BEM FAVORÁVEIS:

- 1 - tocar algum instrumento, cantar ou dançar
- 2 - ter alguma experiência com artes cênicas
- 3 - ter DRT
- 4 - topar fazer os tramos com ou sem dinheiro
- 5 - ensaiar e apresentar fins de semana

ROLOU DÚVIDA? MANDA UM WHATSAPP (21) 986488486 ANILIA FRANCISCA

AMAR TEATRO MAIS QUE TODAS AS COISAS!

FAÇA A INSCRIÇÃO PRÉVIA EM: <https://forms.gle/dj3bgifkvtkyZyB6>

www.geneinsanno.com // @geneinsanno

Eu não conhecia nenhuma dessas pessoas, exceto a Carol Domenici, que curiosamente foi uma colega de adolescência que ia a todos os nossos espetáculos há vinte anos, mas que estava todo esse tempo sem vê-la.

A imersão foi excelente, tanto para o grupo novo, como para os aspirantes - tivemos uma rara oportunidade de repensar nossa prática e de nos conhecer melhor. Tanto foi assim, que decidimos incorporar os seis aspirantes no grupo, imaginando que uma seleção natural se daria com o decorrer do tempo.

Fizemos as substituições nas peças de repertório, e já estava imaginando o espetáculo da minha tese, que ainda não tinha nome, mas que já previa sua riqueza, pela grande variedade de vidas e momentos ali compartilhados naquela semana de imersão.

Nesse momento, ainda não tinha feito a qualificação, marcada para setembro de 2023. Então, nesses parâmetros, eu tinha pensado o cronograma de desenvolvimento para a realização dos objetivos da seguinte forma:

1 - Após a qualificação, fazer encontros semanais até o fim de 2023 com todos os membros a fim de criar uma equipe mais linear e coesa, tendo em vista que para alguns dos novos integrantes esse era o primeiro contato com o teatro;

2 - Em paralelo, mostrar textos já produzidos com os alunos em 2022 e que deram origem à peça *Guerras minhas... guerras sua... guerras nossas...* e outros textos produzidos por meus alunos da Rocinha, no primeiro semestre de 2024, a partir da poesia da Carmen Moreno, acerca do tema “uma guerra interna”.

3 - Fechar a criação de dramaturgia em janeiro de 2024, com escolha do elenco e início dos ensaios em fevereiro.

Ocorre que, apesar de todos se mostrarem interessados, nem sempre eu podia contar com a mesma equipe nos dias de encontro, o que me fez retroceder muitas vezes. Eu só comecei de fato a criação dramaturgica junto ao grupo no final de janeiro e início de fevereiro. Eu sabia que precisaria de pelo menos três meses com vários encontros semanais para levantar esta peça. Então, minha previsão final era maio de 2024.

Sentia muita necessidade de registrar o processo e fazia isso no meu “diário de bordo”, um caderno de anotações, no qual eu colocava os exercícios previamente pesquisados e que me serviam no momento da criação, anotava as impressões e a lista dos atuantes presentes em

Imagem 40 - Certificado de conclusão da residência artística com 98 horas/aula, realizada em Brasília em 2017, com Eugênio Barba e Júlia Varley, membros do Odin Teatret, da Dinamarca. Foi a segunda residência que participei com Barba. A primeira foi em 2014, na Itália.



Fonte - Acervo pessoal da autora

cada ensaio. Eu também filmei muitos encontros e fotografei vários exercícios e momentos de criação.

Em algum momento, eu sabia que precisaria aplicar entre eles uma pesquisa prévia. Mas, no decorrer do processo, optei por uma metodologia de levantamento de dados mais subjetiva: fazia diversas perguntas e pedia que eles registrassem as respostas em seus cadernos de ensaio (solicitei que cada um tivesse um) e compartilhassem com a equipe, se assim o desejassem. Esse método é usado por Barba em vários processos, e ele reproduz alguns trechos de cadernos de ensaios dos atores no livro *Queimar a Casa*.

Algumas perguntas eram diretamente ligadas ao processo de criação. Outras diziam respeito a postura diante do grupo e as necessidades individuais de cada um. Em alguns exercícios de entrosamento da equipe, solicitei que eles revelassem algumas respostas para os demais.

Exemplo de perguntas prévias, que eram respondidas nos cadernos de ensaio:

- a) *Por que eu faço teatro?*
- b) *O que eu posso fazer nesse momento dentro do Gene Insanno para agregar valor financeiro ou intelectual para a companhia?*
- c) *Uma coisa que eu gostaria muito de fazer no Gene Insanno é _____*

Imagem 41 - Fotos de exercícios teatrais do período da imersão - JULHO 2023. Local: Ponto de Cultura eMGI. Nas fotos: André Monge, Carol Domenici, Carolina Dias, Dante Gabriel, Marcelo Ouriques, Pedro Daumas, Leonardo Gall, Cris Simões, Karol Costa, Sávio Medeiros e Ágatha Hillary



d) A minha primeira lembrança de teatro?

e) A coisa mais importante que aconteceu dentro do teatro para mim?

f) Conte 3 momentos que foram importantes na sua vida e mudaram sua trajetória?

Solicitei os cadernos no fim do processo, para análise de resultados e comparação dos dados do percurso. Meu plano de trabalho da pesquisa prática foi baseado nas metodologias do Barba e Boal utilizadas nas últimas montagens, mas aperfeiçoadas, adaptadas à minha forma de condução criativa.

Os encontros eram uma vez por semana a partir da imersão: julho até dezembro. Considero essa etapa como de pré-montagem, pois estávamos em um processo de conhecimento entre direção e equipe, em treinos nos quais eu, por diversas vezes, incluía minhas técnicas de criação, explicando os conceitos da pesquisa, meu vocabulário específico e as histórias e processos anteriores que iriam compor as bases da nova peça.

Importante ressaltar que, entre dezembro de 2023 e janeiro de 2024, fomos contemplados pela Lei Paulo Gustavo, de Apoio ao Audiovisual, no edital LPG 001 do município de Araruama, e ganhamos recursos federais para custear parte da peça e dos ensaios. Entretanto, essa verba só saiu efetivamente em maio, o que atrasou muito o cronograma inicial, pois já contávamos com parte da verba para a confecção do cenário. Assim a peça de fato estreou em junho de 2024, ficando três fins de semana em cartaz, totalizando seis apresentações no eMGI - espaço Multicultural Gene Insanno.

Durante a pequena temporada, passei questionários para a plateia com dez perguntas sobre a encenação e recolhi 86 respostas. Cerca de 15 dias após a temporada, também passei um questionário para os 11 artistas e técnicos envolvidos no processo, sendo que apenas uma pessoa não respondeu, totalizando 10 respostas. Mais 12 pessoas da plateia me responderam após a temporada, em virtude de um festival de teatro no qual nos apresentamos. Ao todo recolhi 98 pesquisas de pessoas que voluntariamente assistiram e deram suas opiniões acerca dos conceitos investigados. Como se tratava de dois questionários distintos – um destinado ao público e outro aos técnicos/atores –, confrontarei ambos mais à frente, analisando e argumentando com base nas respostas obtidas. Além disso, incluirei minhas considerações enquanto direção, de modo a delinear a conclusão deste trabalho

Imagem 42: Confraternização pós imersão, onde "velhos" e "novos" INSANNOS traçam os cronogramas para compor novo espetáculo e substituição de peças de repertório. Nas fotos: André Monge, Carol Domenice, Carolina Dias, Dante Gabriel, Marcelo Ouriques, Pedro Daumas, Leonardo Gall, Cris Simões, Karol Costa, Sávio Medeiros e Ágatha Hillary, Debora Brasil, Anilia Francisca, Barbara Moraes. Local: eMGI.



Fonte: Acervo pessoal da autora

4.1 - O processo de criação ... ou opressões diárias que nos atravessam

*Ter pacto dá trabalho:
 Você tem que reunir, negociar, combinar.
 Aqui neste espaço não podemos falar como é difícil fazer teatro.
 Se para você for difícil, faça outra coisa⁷³.*

Imagem 43 – Flyer virtual da peça *Toda margem tem um centro ou opressões diárias que nos atravessam*



Fonte - Acervo da Gene Insanno. Arte criado por Pedro Daumas.

Comecei meu caderno de ensaio em 8 de outubro de 2023. Estavam presentes onze membros dos atuais doze. Eu apresentei a proposta e expliquei que a peça iria se basear em dois outros espetáculos: *Guerras minhas... guerras suas... guerras nossas...* e *Procuramos Independência!*, ambas montadas no fim de 2022 e que eu acreditava que ainda possuíam

⁷³ Ibidem.

muitas nuances a serem aproveitadas que, pela falta de oportunidade e tempo, foram pouco exploradas na ocasião. Aproveitei também para explicar aos novos membros sobre esta peça estar fazendo parte da culminância do meu doutorado em Artes da Cena e sobre os três pilares mais importantes da pesquisa - conceitos e métodos de criação bem peculiares, ainda em desenvolvimento - e que iriam permear todo o trabalho:

1 - O ator autor e compositor que contribui com a dramaturgia e toda a criação das cenas em parceria com a direção (autoficção);

2 - A cena em multifoco, com intenção de ser uma proposta híbrida e que propunha, além de formas de ver coisas simultaneamente, a oportunidade de o espectador escolher como ver, ouvir ou fruir o espetáculo;

3 - O teatro interativo cuja plateia pode ser convidada a interagir e participar da experiência cênica.

Expliquei ainda que nem todos os presentes poderiam participar da peça, tendo em vista que um número muito grande de atores exigiria um tempo muito maior de produção e ensaios. Além do edital com prazo determinado a ser cumprido, também estava trabalhando com prazo do doutorado, que me exigia, após a montagem, um exercício reflexivo de tudo o que se sucedeu. Mas que todos os presentes que viessem aos encontros com regularidade poderiam participar da criação dramaturgica.

Nesse primeiro encontro para a peça, passei os áudios do espetáculo *Guerras minhas... guerras suas... guerras nossas...*, mas apenas a primeira parte, para que os atores que nunca tinha assistido tal espetáculo pudessem se imbuir e se inteirar dos problemas da comunidade da Rocinha/RJ.

Logo após, solicitei que os mesmos se dividissem em grupo e contassem com o corpo alguma das histórias ouvidas em cinco fotos. As fotos criadas se assemelhavam muito as imagens propostas pelos alunos no espetáculo de 2022. Logo percebi que aqueles intérpretes também eram periféricos, que tinham passado por problemas semelhantes ou reconheciam aquelas narrativas de forma muito familiar. Essa semelhança estava em seus corpos, que traziam praticamente as mesmas imagens. Vivências que se atravessavam e combinavam.

Definimos que, nas férias de janeiro, aumentaríamos o número de encontros, para que eu pudesse conhecê-los melhor como equipe e já propor jogos para construir uma dramaturgia coletiva, em colaboração, através do levantamento das histórias que eles me

trouxessem. Todos os integrantes mostraram interesse em participar desses encontros e toparam a experiência. Sempre acreditei que a seleção natural ajuda muito a descobrir os reais interessados e as pessoas que, de fato, gostariam de integrar o elenco.

Minha ideia inicial era compor um elenco com 3 ou 4 atores, pois entendia que produzir com atores não profissionais complexifica a construção do cronograma, uma vez que eles não têm todo o tempo disponível para o projeto, além de demandar um tempo extra, trazendo exercícios, conceitos, jogos de “formação de grupos” e diversos treinos coletivos de “escuta e percepção”.

Solicitei que todos que fizessem sistematicamente, durante o processo, o registro no caderno de ensaio que poderia vir a ser solicitado para a pesquisa depois.

Nos encontros seguintes, fui trazendo muitos exercícios que já fazem parte do meu arsenal de treino: de *Viewpoints*, *Teatro do Oprimido* e alguns que eu mesma fui criando ao longo desses 28 anos de direção.

Em outubro eu já tinha um nome para peça: *Toda Margem Tem um Centro ou opressões diárias que nos atravessam*⁷⁴. E ter um nome é um fator norteador. Porque a partir dele as propostas surgem, as respostas ressoam. O nome foi inspirado em um cartaz, visto na universidade (UFRJ), de um curso gratuito para pessoas que estavam na "margem", na periferia. Naquele momento me deu um estalo: toda margem, por mais "marginalizada" que seja, tem um centro; ou toda história secundária também tem seu protagonismo; todo ser marginal ainda é o protagonista da sua própria história ou da sua própria vida.

Logo no início do processo, solicitei o mesmo exercício da peça *Procuramos Independência!*, ou seja, eles criassem, individualmente, uma lista de coisas que lhes oprimisse ou que considerassem uma violação de independência. Logo que apresentada, essa lista de opressões virou dramaturgia imediata da peça, um dos primeiros escritos dos atores que integrou a dramaturgia. Fizemos alguns exercícios físicos com ela:

Um jogo bem simples, mas adaptado do livro *Treinamento para Sempre* (ALSCHIITZ, 2017), no qual divididos em grupos de três, cada um poderia pedir algo aos demais, que deveriam cumprir imediatamente, sem questionar e em silêncio, exceto se o pedido

⁷⁴ O espetáculo pode ser conferido na íntegra em: GENE Insanno. *Toda Margem Tem um Centro – ou opressões diárias que nos atravessam*. YouTube. 14 jul. 2024. Disponível em: <https://youtu.be/WBZ1wQmeY84?si=ZFNcNrOAYLyrB9aO>.

envolvesse fala. Vou destacar alguns pedidos:

- *Natália Branco. Pediu um abraço demorado;*

- *Dante Gabriel pediu que lhes contassem as melhores e piores coisas que já lhes aconteceu no teatro;*

- *Ágatha Hillary pediu que lhes contassem um trauma;*

Nesse momento, eu ainda não estava entrando diretamente em jogos de autoficção em si, pois esse não era ainda um exercício de criação textual, mas gostaria de destacar que os participantes já ansiavam por contar e ouvir as histórias uns dos outros. Eles mesmos conduziram essa primeira "contação". Destaco o abraço também como uma forma corporal de escuta e de acolhimento da escuta.

Após ouvir as histórias dos colegas, Ágatha Hillary disse que achava justo ela também contar uma vivência traumática dela. Percebi que ela queria muito compartilhar aquilo, pois o seu pedido aos colegas era uma forma de dizer “*por favor, eu quero que me escutem... preciso contar meu trauma*”. A atriz confessou que tinha sido abusada quando criança. Saliento que Ágatha é nossa integrante mais jovem, tem 18 anos, sendo ainda praticamente uma adolescente. Entretanto, como está trabalhando no grupo desde os 15, eu já a considero uma veterana e, às vezes, esqueço que ela tem praticamente a mesma idade dos meus alunos na escola.

Era importante ouvir aquilo, porque, apesar de estar conosco há três anos, ela nunca tinha revelado aquela violação. E escutar, em processo, uma opressão que é muito comum para nós mulheres, me remeteu a minha própria história e como diversas vezes temos que silenciar para tocar a vida e sobreviver. Estar ali para ouvir foi muito significativo e, mais tarde, quero retomar esse assunto, porque ele retomará quando eu falar das escolhas das histórias do texto.

Imagem 44 - Fotos de algumas das histórias contadas pelos atores/alunos, em exercício de criação de textos autoficcionais / dezembro 2023.

Nas fotos: Leonardo Gall, Ágatha Hillary, Dante Gabriel, Carol Dominici, Sávio Medeiros



Fonte: Acervo pessoal da autora

4.1.1 - Propostas para textos de *AUTOFICÇÃO*

Sempre utilizo vários métodos e técnicas para trabalhar coisas específicas de cada momento em uma montagem cênica - aquelas já conhecidas dos grandes mestres que me inspiram, mas posso dizer que, seguramente, adaptei todas à nossa realidade: pessoas com pouco ou nenhum tempo, trabalhando voluntariamente e sem receber, alunos que faziam a matéria como “obrigatória na grade”, aulas de 50 minutos, com muito barulho externo e quase nenhum trabalho vindo de casa, enfim, um trabalho com iniciantes, não atores e que, de fato, não tinham ainda um “grupo” coeso e formado na mesma “escola” ou, por vezes, em escola nenhuma.

Aqui, vou descrever alguns dos jogos propostos ao longo dos dois meses de criação textual, ou seja, propostas para um texto coletivo de *autoficção*, destacando alguns momentos que julgo importantes para o entendimento da nossa construção dramatúrgica final:

a) Relaxamento conduzido, imaginando-se em uma situação vivida e na qual tenha se sentido “à margem” ou discriminado, destoante das pessoas do seu convívio. Identifique o porquê. Depois, divididos em duplas, os atores deveriam contar essa situação reciprocamente. Escolham uma das histórias, compartilhando com o corpo para o resto dos membros do grupo.

b) Andando pelo espaço os atores falam suas opressões já listadas. Divididos em duplas, aleatoriamente, contam para o parceiro o episódio que retratou essa opressão. Depois, o grupo se divide em quatro. Cada dupla escolhe a melhor história que vai contar aos colegas, sem revelar a autoria. Por sua vez, os quatro agora escolhem a melhor história para ser encenada pelo grupão. Com um controle remoto na mão, o verdadeiro dono da história tem o poder de comandar como ela será contada, ele deve falar: **PAUSA**, todos ficam imóveis; **RÁPIDO**, encenam a história mais rápido; **DEVAGAR**, encenam vagorosamente; **VOLUME**, os atores devem aumentar ou diminuir o tom da conversa.

c) Após analisar e trazer para o jogo aproximadamente 80 redações sobre as “guerras internas” dos alunos, pedi que cada ator as olhasse rapidamente e escolhesse quatro entre elas. Depois deveriam escolher uma. Divididos em dois grupos, agora eles tinham a missão de escolher a *melhor*⁷⁵ história dentre as previamente escolhidas individualmente. Trago para eles o conceito de *composição* de Viewpoints (Bogart & Landau, 2017, p. 25, 33, 163 e 177) e

⁷⁵ Melhor, no sentido de “mais encenável”, ou a que mais lhe atravessassem.

Imagem 45 - Fotos das primeiras provocações de criação dramática em janeiro de 2024



crio as balizas que os dois grupões devem seguir. Na cena criada pelo grupo, destaco as

Fonte - Acervo pessoal da autora

balizas da composição:

- Alguém deve 'pegar' algo
- Alguém deve curvar-se
- A cena deve ter um beijo
- Alguém deve sair correndo

- Introduzir na cena seis momentos do *texto fonte* (conceituo *texto fonte*, como frases escritas na redação original dos alunos) que devem ser ditas na composição.

d) Estudo das redações dos alunos: os atores levavam as redações para casa e deviam trazer cinco perguntas respondidas baseadas no *texto fonte*:

- 1 - De quem é essa história? Nome da pessoa?
- 2 - Quantos anos o autor tem? Se ele não mencionar no texto, dê uma idade para ele:
- 3 - O que essa pessoa é?... (Estudante, jovem, morador da Rocinha...)
- 4 - Cite cinco coisas que eu sei, porque o texto me conta:
- 5 - Cinco coisas que eu sinto, mas que não são ditas no texto:

*** Aqui, aparece a história de Luísa, pela primeira vez, do Cauã e do Ryan os três são alunos da Oscar Tenório;**

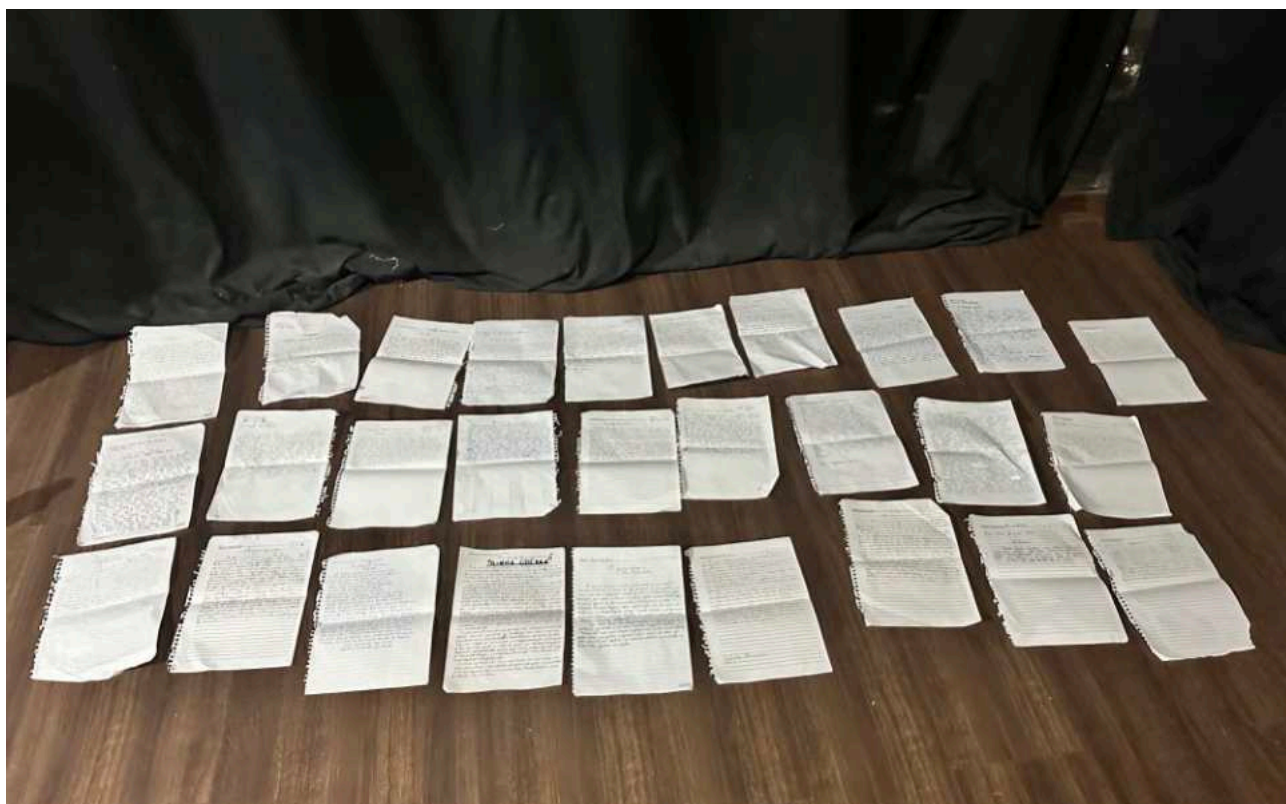
e) Apresento a poesia de Carmen Moreno, *A Guerra Começa Comigo*, e peço que o grupo comente o texto em seguida e que, cada um, produza um texto inspirado na poesia, respondendo: “que guerras você lutou, luta ou ainda precisa lutar?”. Eles trazem os textos no encontro seguinte e fazem a leitura para o grupo.

*** Nesse encontro, aparecem várias histórias norteadoras: a história da vitória contra o câncer da Débora e a descoberta do autismo da sua filha única; um texto inicial do Dante no qual ele narra a dificuldade de se entender adulto e ser cobrado por isso; a história do Leonardo, que conta que, quando era criança, seu padrinho rico pediu a sua mãe para adotá-lo; a história do Sávio e o príncipe Sherazade; e, novamente, a história do abuso da Ágatha.**

f) Todos em roda. Os atores devem contar três fatos que aconteceram nesse período⁷⁶ e que julgam que as outras pessoas ainda não sabem. Também devem contar um apelido de infância e dizer o porquê eram chamados assim. Logo após todos escutarem as histórias e os apelidos, devem trocar de lugar com alguém da roda, mas, antes, recontar um dos fatos narrados e chamar a pessoa pelo apelido.

⁷⁶ Importante ressaltar que esse exercício aconteceu após o recesso de fim de ano, em janeiro de 2024.

Imagem 46 - Exercícios de autoficção em fevereiro de 2014 - Nas fotos: algumas redações dos alunos da Rocinha sendo trabalhadas e retrabalhadas pelos atores do Gene Insanno. Carol Domenici, Débora Brasil, Leonardo Gall, Ágatha Hillary, Dante Gabriel.



Fonte - Acervo pessoal da autora

***Aqui surgem os nomes de alguns personagens do texto dramático final: Dante tinha o apelido de Trakinas, Carol Domenici de Pretinha, Débora de Bóba.**

g) Desenhar alguém muito importante na sua vida e apresentar-se por essa pessoa. Quem é você a partir dessa pessoa?

h) Fazer um desenho de um momento marcante da sua vida que você jamais esquecerá, pode ser um momento bom ou ruim, mas um momento que nunca foi registrado por uma foto e que, hoje, você gostaria de eternizá-lo em uma imagem, recontando essa história.

*** Esse exercício entrou na íntegra no espetáculo. Nenhum dos desenhos é substituído ou alterado e todos são recontados pelos colegas, através de uma troca de desenhos. Darei detalhes mais a frente quando explico a composição da dramaturgia final.**

i) Padrão de chão, história de vida. Eles recriam sua história de vida através de uma topografia, um padrão de chão, usando os planos, inserindo começo, meio e fim. Cada um deve destacar os fatos mais importantes e apresentar sua partitura, silenciosamente. Essa partitura é reproduzida com o corpo e cada membro que assistiu conta o que percebeu, verbalizando a história do outro. Depois, o participante repete a partitura enquanto fala de si próprio, sem atuar, ou explicar as coisas, apenas verbaliza no fluxo de consciência, a partir do improviso/partitura corporal apresentada anteriormente.

***Aqui aparece a história do Sherazade e do Calígula, que, na verdade, é a história do Sávio, que possui transtorno de múltiplas personalidades e passou vários anos em hospícios sendo tratado com choques elétricos.**

Basicamente todo o texto autoficcional foi criado a partir dessas oito provocações que são trabalhadas, retrabalhadas e aprimoradas nos ensaios. Antes do tratamento final do texto, eu solicito que os outros atores possam trabalhar em cima dos textos originais dos colegas, assim como ele retrabalharam os textos dos alunos e deles mesmos. A reescrita realizada pelos atores geralmente segue o mesmo padrão que eu utilizei em outras montagens: solicito que a história seja contada em 15 ou 20 frases, que cada frase contenha pelo menos um verbo e que essas personagens sejam delimitadas. Dependendo de quem escreve, peço que o texto seja *em primeira* ou *terceira pessoa*. Pedi à Ágatha (a história do abuso), ao Dante (a dificuldade de crescer), a Carol Domenici (o machismo em família) e ao Sávio (a história do transtorno de múltiplas personalidades) que rescrevessem *dessa forma* o primeiro texto apresentado, mas

apresentando "fatos" encenáveis, por exemplo, fatos que aconteceram com personagens, opressões reais, e não apenas sentimentos de opressão sem qualquer fato real

Pedi que o texto da história do padrinho do Leonardo fosse reescrito de forma dramática pela Débora, em um diálogo entre o padrinho, a mãe e o filho, no caso, o Leonardo, e que a história da Débora fosse reescrita pelo Leonardo. Sabia que o texto final seria a colagem de várias histórias que se atravessavam, entretanto, gostaria de ter uma história condutora básica, com personagens ficcionais que bebiam e transitavam por essas histórias reais. Mas eu ainda não estava encontrando conexões ou uma única história que pudesse ser a condutora das outras.

Em paralelo a toda essa construção, trabalhava improvisos de *Teatro do Oprimido* e composições de *Viewpoints* em cima das narrativas trazidas. Nas composições, eu adicionava balizas, como, por exemplo, um gesto repetido 15 vezes, uma conversa muito rápida, uma conversa lenta, um choro sustentado, um riso por 15 segundos, seis linhas do texto fonte. Num desses improvisos, solicito que eles falem de um lugar, ou seja, delimitem um “onde”, e eles me trazem uma cena em um ônibus. Imediatamente me lembrei do espetáculo montado em 2018, com a parte mais velha dessa equipe chamado: *Gene Fou Cabaret - quantos crimes você cometeria se estivesse sendo filmado?*, uma experiência de cabaré com quase todas as coisas que atravessam a minha atual pesquisa: a interatividade com o público, o multifoco e as histórias reais. Lembro então da história autoficcional da atriz Cris Simões nessa peça, na qual ela contava em seis fotos e um pouco mais de dez frases a Chacina de Vigário Geral⁷⁷, que aconteceu quando ela era moradora da comunidade, há 30 anos. Também me lembro do *Último Carro (2002)*, espetáculo de João das Neves, última prática de montagem que realizei na UNIRIO, ainda graduanda em Interpretação Teatral (hoje o curso se chama atuação cênica), com direção da Profa. Dra. Michelle Cabral (UFMA), na época, graduanda de Direção Teatral, também da UNIRIO, propiciamente minha banca da qualificação 30 dias

⁷⁷ Chacina de Vigário Geral aconteceu em 29 de agosto de 1993 e foi um massacre ocorrido na favela de Vigário Geral, localizada na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. Ocorreu na madrugada do dia 29 de agosto de 1993, quando a favela foi invadida por um grupo de extermínio formado por cerca de 36 homens encapuzados e armados, que arrombaram casas e executaram 21 moradores. A chacina de Vigário Geral foi uma das maiores ocorridas no Estado do Rio de Janeiro. (...) De 51 acusados, só um continuava preso: o ex-PM Sirlei Alves Teixeira. (...) O caso da Chacina de Vigário Geral de 1993 chegou a ser julgado na Organização dos Estados Americanos (OEA) como crime contra os direitos humanos. (CHACINA Vigário Geral. In: *Wikipedia Foundation*. 2007. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Chacina_de_Vig%C3%A1rio_Geral. Acesso em 14 jul. 2024).

Imagem 47 – Primeiras provocações dramáticas em janeiro e fevereiro de 2024



Fonte - Acervo pessoal da autora

antes. E todos esses fatos entrelaçados me levaram a “história base” da peça.

Nesse mesmo dia, eu mando uma mensagem para Cris Simões e peço que ela me envie a história da chacina mais detalhada e por escrito, da forma como ela se lembrava. Destaco que a Cris, embora sinalizasse querer participar da peça como atriz, por ser enfermeira, ia sempre de maneira muito esporádica nessa fase, o que de certa forma a afastou dessa criação textual coletivizada. Abaixo, faço o resumo, com *minhas palavras*, do texto que ela me enviou e que tinha, aproximadamente, uma lauda:

"Conta que, quando tinha 15 anos (década de 1990), começou a trabalhar numa fábrica de costuras como aprendiz. Para isso, tinha que pegar todos os dias, às cinco da manhã, o trem na estação de Vigário Geral e saltar na Central do Brasil, onde de lá seguia para o seu emprego. Pegando todos os dias o mesmo trem, no mesmo horário, encontrava, geralmente, as mesmas pessoas, e essas pessoas findaram, no decorrer de um ano, muito amigas e combinavam vários eventos: aniversários surpresas, lanches, e até um chá de bebê, para uma passageira da turma que ficara grávida. Conta que essa turma se tornou muito unida e que já compartilhavam histórias e "protegiam-se" como uma família. Após um ano de viagens, acontece na comunidade em que ela vive a "famosa chacina de Vigário Geral", onde várias pessoas inocentes são assassinadas por policiais militares. Narra que a sua casa quase foi invadida pelo grupo de extermínio, mas que ela e sua mãe conseguiram fazer barricadas na porta afim de impedir que eles entrassem. No dia seguinte, ela segue seu caminho para estação de trem para ir para o trabalho. No caminho vê vários cadáveres, mas como isso é "normal" na favela ela prossegue. Percebe nesse dia o trem vazio e no trabalho através da televisão descobre que vários amigos, inclusive um grande amigo da "turma do trem" tinha sido assassinado na chacina. Finaliza relatando que seu patrão não a deixou voltar para casa e sua mãe não deixou que ela fosse aos enterros."

A partir da história da Cris, fizemos vários improvisos em trem e ônibus. Embora os atuantes ainda não tivessem acesso aquela história, eu começava a resgatar personagens das histórias reais, trazendo-os para dentro desse comboio. Aproximadamente no início de fevereiro de 2024, eu já tinha a estrutura da peça, mas não a dramaturgia final. Cris retoma a vinda aos ensaios e, finalmente, lê sua história aos participantes. Eles já identificam muitas situações que foram feitas a partir dos improvisos e já sabem que é essa história vai servir de

Imagem 48 - Exercício de autoficção com a atriz Cris Simões em fevereiro de 2014



Fonte - Acervo pessoal da autora

pano de fundo para as outras que apareceram.

Depois do tratamento final dado pelos atores (ressalto que nem sempre foi o ator-autor que reescreveu, mas às vezes um parceiro de cena), agora só precisava saber quantas pessoas iriam compor o elenco (número de atores), para que eu pudesse amarrar as histórias com as

personagens. Claro que poderiam ter vários personagens, e que um ator poderia fazer mais de um papel, só que na prática eu deveria pensar nas transições de cena, precisava saber quantos artistas eu poderia contar no espetáculo. Eu joguei essa decisão para eles, lembrando que agora teríamos mais dias de encontros, pelo menos, quatro por semana, e, como eu precisaria escrever sobre esse processo, contava com a colaboração deles na pesquisa. Nesse primeiro momento, eu dei como prazo final para estreia: início de maio/2024.

Embora todos os membros, em diversos momentos distintos, participassem da construção da dramaturgia, apenas sete se mostraram interessados em continuar como atores da peça. Era justamente os sete que tinham mais frequência nos encontros, com exceção do Pedro, que chegou somente nos ensaios de fevereiro e da Débora que foi a quase todos, mas pediu para executar outra função dentro da montagem. Já Cris, que participou com menos frequência dessa criação inicial, pediu para compor o elenco, mas alertou que não conseguiria estar em todos os ensaios, porque o trabalho no hospital como técnica de enfermagem exigia muitos plantões fixos. Confesso que fiquei muito apreensiva, porque considerava sete atuantes um número muito maior do que eu esperava. Seriam sete vidas para conjugar, sendo que quatro deles eram pessoas que nunca tinham montado uma peça antes com o Gene Insanno. Apesar dos encontros semanais e de trabalhar muito a pesquisa, ainda havia muita coisa para passar para os "novos insannos". Mas o desafio estava lançado e eu não poderia e nem gostaria de vetar a participação de ninguém, porque entendia que uma das nuances do trabalho era poder também trabalhar com *atores amadores*, para testar se as técnicas poderiam ser usadas com qualquer um. Parafraseando Copeau: “O ideal seria que, durante sua carreira, o artista, por maior que fosse, jamais cessasse de ser um amador, se atribuirmos a essa palavra toda a sua plenitude: aquele que ama”

Ciente agora do número de atuantes, comecei a ficcionalizar as autobiografias. A história da Cris, sobre a “família do trem”, seria o fio condutor, a partir da qual todos os personagens que integram esse trem, trariam as histórias reais - ora com as autorias trocadas, ora não, em momentos que a realidade “fura” a ficção e traz outras narrativas periféricas, mas que poderiam ser de qualquer um ali. O trem que atravessa o subúrbio e baixada, vai “margeando” essa cidade leva e traz as histórias de autoficção que saem do puramente ficcional para encontrar um lastro de realidade no vivido, inclusive para os próprios espectadores.

Imagem 49 - Fotos dos exercícios de autoficção com Carol Domenice, Leonardo Gall, Ágatha Hillary, Sávio Medeiros, Dante Gabriel em fevereiro/março de 2024



Fonte - Acervo pessoal da autora

As personagens criadas foram:

- 1 - A estudante grávida
- 2 - A jovem trabalhadora
- 3 - O maluquinho do trem
- 4 - O vendedor de balas
- 5 - A senhora evangélica
- 6 - O professor de arte
- 7 - O entregador blogueiro

Cada uma dessas personagens trazia as histórias que foram escolhidas dentre as tantas estudadas e improvisadas dos alunos da Rocinha e dos atores do Gene Insanno. Considero que o texto final possui pelo menos quatro dramaturgias: uma dramaturgia principal e fechada, que é o texto central e condutor, guiado pelas personagens acima; uma dramaturgia paralela, que é uma dramaturgia aberta, onde os atores não decoraram o texto, mas apenas "entenderam" as histórias que deveriam ser contadas e reproduzem a cada apresentação conforme se dá o sorteio do que é representado no momento; uma dramaturgia improvisacional, que pode ou não acontecer e que, de fato, depende do jogo estabelecido por cada ator e por cada um da plateia; e uma "dramaturgia do espectador", que é uma construção única, pois vai depender do local onde ele está sentado, que histórias chegam até ele naquele dia específico de montagem, como ele quer fruir aquele espetáculo e que conexões ele faz a partir dos fragmentos que ele absorve, seria então, um teatro exclusivo para cada espectador.

Parece evidente que a mesma história tenha significados bem diferentes para cada uma das pessoas que a acessam. Afinal, cada pessoa carrega vivências, experiências, estudos e sensações distintas. No entanto, para Barba, seu trabalho com as marcações cênicas, através das partituras e subpartituras, faz com que seus espetáculos sempre carreguem o mistério de uma história contada com o corpo e uma história que é falada - que ele chama de "dramaturgia orgânica". Essa maneira de criação acessa níveis de consciência no espectador que provoca rachaduras de entendimento, possibilitando a criação de outras histórias mentais, muitas vezes sem a tutela dos artistas que estão entregando aquela mensagem. No fim temos marcações não realistas, belíssimas, que evocam uma narrativa polissêmica e que de fato vai

Imagem 50: Fotos dos primeiros ensaios da peça - experimento com adereços /fevereiro 2024.

Nas fotos: Carol Domenice, Leonardo Gall, Ágatha Hillary, Sávio Medeiros, Dante Gabriel, Pedro Dumas, Cris Simões



Fonte - Acervo pessoal da autora

levar a diversos significados. Isso geralmente produz no nível mental, uma explosão no entendimento unívoco do público.

Essa investigação corporal do Barba que *também* executo em quase todos os meus espetáculos, também se desdobra em mim através da simultaneidade e do *multifoco*. Cada espectador que assiste à peça, sai com uma narrativa diferente, porque, além da partitura orgânica do ator, muitas histórias ao mesmo tempo são contadas - inacessíveis para todos da plateia e acessíveis apenas para alguns. Essa dramaturgia fragmentada, confusa, era indispensável para dar ao trabalho o valor de uma colaboração em profundidade e exigia uma atenção redobrada do público, encorajando o crescimento de lógicas e contextos individuais autônomos. Barba e eu desejamos uma dramaturgia do espectador que seja exclusiva:

Eles tinham que enfrentar, com sua ingenuidade, indiferença e ceticismo, uma rajada de situações contrastantes, de alusões e contrasensos, de conjuntos de imagens e significados que arranhavam-se entre si.

Tinha que resolver, em primeira pessoa, o enigma de um espetáculo-esfinge que estava prestes a devorar suas energias até o tédio. O espetáculo queria acender a memória dos espectadores e acariciar uma ferida naquela parte deles que vivia em exílio. O espectador tinha o direito de ser ninado pelos vários subterfúgios do entretenimento, pelo prazer dos sentidos e pelos estímulos do intelecto, pelo imediatismo emocional e por uma estética refinada. Mas o essencial era a transfiguração de um espetáculo efêmero num vírus que criava raízes em sua carne provocando uma ótica bastante particular: aquela do olhar invertido, voltado para dentro (Barba, 2010, p. 254)

Qual o diretor que não deseja seu espetáculo eternizado na memória do espectador? É claro que eu desejo. E, como Barba afirma acima, um espetáculo pode ser um enigma a ser descoberto, ou *nunca* ser descoberto, porque é sobre *provocar o público* para que ele possa identificar-se em um *nível mais profundo com a obra*.

O teatro é eterno na sua efemeridade. Cada um no recinto sairá com uma percepção, pois não existe unanimidades. É impossível controlar esses fatores, e, se não posso vencê-los, digamos que criei uma forma de me unir a eles e investigar meios de tornar cada vez mais particulares os entendimentos sobre o espetáculo. Assim, de posse de aproximadamente 20 histórias reais e *algumas inventadas*, teço essa imbricada dramaturgia que aspira o desejo de também ser uma única história, para cada um;

Abaixo farei um resumo das *principais* histórias reais que integram o texto final da peça:

1 - *Luísa tem 13 anos e a moradora da Rocinha. Descobre que está grávida e tem a difícil*

tarrafa de comunicar para sua mãe que a cria sozinha e está grávida de seis meses. A mãe e ela concordam que o melhor é que ela faça um aborto. A mãe dá uma droga abortiva para filha. Luísa narra como foi esse aborto: a dor, a hemorragia que não cessava, obrigando-a ser levada para o hospital. Lá ela fica três dias internada, quase morre, mas expulsa o feto. Conta que antes da alta fez uma última ultrassonografia em que consegue ver apenas alguns pedaços placenta.

2- Dante Gabriel faz 18 anos e o pai o leva para se alistar. O pai é militar tem o desejo que o filho também siga a mesma carreira. Ele explica como nunca quis de fato fazer isso, e conta com detalhes como foi o dia desse alistamento: o pai o leva muito feliz até a base naval. O coração do rapaz está aos pulos, ele não deseja cumprir o combinado, entretanto tem muito medo de desapontar pai. Chegando lá, o oficial pergunta se ele quer servir, e nervosamente ele diz que não. Ao entrar no carro o pai pergunta como foi e ele diz a verdade. A partir desse dia o pai fica dois anos sem falar com ele. O rapaz se distancia de casa, começa usar drogas, cada vez vê a relação com seu pai se tornar mais distante, lamenta o fato diante serem melhores amigos e agora serem estranhos que vivem na mesma casa.

3 - Juan Dellano (Sávio Medeiros) é um ator em ascensão, faz teatro e testes para novelas. Em paralelo a isso vive um grande amor com uma mulher casada. Um dia esta mulher termina com ele por telefone, atordoado ele sai do ensaio às pressas, de moto, e ao passar em frente a um sanatório, sofre um grave acidente e passa meses no hospital. Ao sair do hospital entra numa depressão profunda e se tranca no quarto por dois anos. Nesse tempo fica obcecado pela mulher, escutando a trilha sonora do romance Sheherazade. Ao sair do quarto, assume a personalidade de um príncipe persa, chamado Sherazade, que é excêntrico, sedutor e destemido. Após alguns anos, outra personalidade aparece, essa se chama Calígula, essa é cruel, violenta e estrategista. É internado em vários hospícios, toma fortes medicações e choques elétricos. Numa de suas altas, em casa, atende um telefonema em que uma pessoa desconhecida denuncia a morte do seu irmão mais próximo. É o primeiro a encontrar o corpo do irmão morto por overdose. Conta que ficou sete anos vivendo a vida dessas duas personas, mas nesse dia, com o gatilho da morte do irmão, elas o deixaram para sempre. Finaliza o relato sem saber se o que aconteceu com ele foi "macumba", transtorno de dupla personalidade ou uso excessivo de drogas.

4 - Leonardo conta que, quando era criança, seus pais viviam numa situação de grande vulnerabilidade. Mas que ele tinha um padrinho muito rico e que mantinha uma convivência constante com ele. Um dia seu padrinho vai à casa de sua mãe e oferece para adotá-lo. Sua mãe reconhecendo que talvez seu filho pudesse ter melhores oportunidades pergunta para ele se ele deseja morar com seu padrinho. O menino revolta-se, pois sabe que seu padrinho ao invés de tirá-lo de sua família, poderia auxiliar de outras formas: permitindo que eles morassem gratuitamente na casa que eles alugavam do próprio padrinho, ou oferecendo uma cesta básica, ou ainda oferecendo emprego para o seu pai que estava desempregado, ou até mesmo fazendo uma poupança para ajudá-lo com seus estudos. Entretanto ele percebeu que o seu padrinho não queria mesmo ajudar sua família e sim comprar um filho.

5 - *Bóba recebe a notícia que está livre do câncer depois de 10 anos de medicação. Isso a deixou muito feliz, mas, pouco depois, recebe um diagnóstico tardio de que sua única filha, que tinha constantes problemas emocionais e nunca teve qualquer laudo, é autista. Isso a faz pensar e repensar a relação com essa filha que vivia entre sombras e conflitos durante 20 anos. Conta que como uma fênix que morre e renasce das cinzas todos os dias, também deseja que sua filha também descubra sua fênix interior.*

6 - *Cauã mora na Rocinha, mas não se dá conta da violência de onde mora, até que um dia presencia uma guerra entre policiais e bandidos. Transita no meio dos tiros e “caveirões”, mortos e armas pesadas e passa muitos dias sem poder sair de casa e com medo de que sua casa seja invadida ou algum familiar morra. Vivencia na pele tudo aquilo que ele assiste na televisão e mais temia, mas acreditava que nunca iria nunca acontecer.*

Finalizando, peço ao Leonardo para que resgate a cena em que ele narra que tomou o tiro, da peça "Procuramos Independência!". E mostro para os demais atores como é a construção dramática orgânica do ator, proposta por Barba, composta por partituras corporais através de músicas e textos autoficcionais. Essa história, sobre a bala perdida, que ele conta na peça "Procuramos Independência"⁷⁸, é retomada na íntegra, com o texto e as marcações; Todas as histórias acima atravessam a história da Cris sobre a chacina de Vigário Geral, que se torna a história condutora. Ao todo são oito histórias principais.

São nove o número de histórias que compõe a narrativa aberta: sete de cada ator, mais a do Sávio⁷⁹ e uma minha. Essas histórias aparecem em uma cena específica em que cada um

⁷⁸ Já narrada aqui nesta tese, no relato de experiência sobre este espetáculo (Cap. 2.2 - Procuramos Independência!)

⁷⁹ Embora o Sávio inicialmente compusesse o elenco principal, ele encontra diversas dificuldades nos ensaios. Ele tem um problema muito grave de memória e um déficit de atenção enorme. Ele tem 64 anos e uma história de abusos e opressões muito graves. Ciente de todas as dificuldades, ele pede para sair do “elenco”, mas não da peça, porque está sofrendo com a pressão dos colegas e do tempo escasso. Inicialmente, não faço ideia de como colocá-lo no espetáculo, mas confio no “caos da criação” e peço que ele continue frequentando os ensaios. Uma parte de mim o quer na peça: sua história é fantástica, sendo verdadeira ou falsa, é uma narrativa muito teatral. Além disso, ele se mostra um ator intenso e disciplinado. Mas outra parte de mim quer ele fora da peça: suas dificuldades atrapalham muito o desenvolvimento e eu percebo que gasto o dobro de tempo com ele, e, no dia seguinte, ele não lembra de nada. Reconheço meu fracasso em lidar com essa situação, porque, de fato, era algo inusitado na minha trajetória como diretora e eu estava em um processo com prazo determinado, sem tempo para investigar soluções. Aceitei sua saída provisória e convoquei outro membro do grupo, que tinha ficado inicialmente fora do elenco: André Monge. Este, entretanto, em menos de um mês de ensaios, tem um problema na articulação do joelho e sai do espetáculo. Sem opções dentro do grupo, convidei um professor de teatro do Ponto de Cultura, que também é professor de filosofia e psicanalista para assumir o papel. Seu nome é Fábio Blanc e ele fica fascinado pela personagem, aceitando o desafio. Foi uma feliz escolha, porque ele toma as rédeas da peça faltando pouco mais de um mês para a estreia. Contribuí com suas histórias e com partituras corporais, tornando-se também ator criador do espetáculo.

dos atores pega um desenho⁸⁰ que é colocado aleatoriamente no chão e conta essa história ao "pé do ouvido" dos espectadores mais próximos. Os desenhos iniciais foram refeitos com aquarela e plastificados pelos próprios integrantes, dando uma unidade. Estes viraram adreços cênicos guardados na mochila do Entregados Blogueiro, que os disponibiliza na hora da "contação".

Vou resumi a história de cada desenho, que na peça, possui um título, como um quadro em um museu. Estas dramaturgias não são decoradas, mas entendidas e devem ser recontadas em um minuto e meio, simultaneamente, para três ou quatro pessoas da plateia, segredando para aquele pequeno público. Nem todos nesse momento são contemplados, embora fosse livre ao público deslocar-se para ouvir a história. Eu considero essa parte como uma *dramaturgia aberta*, bem como a lista de opressões que podem variar a cada apresentação.

ÁGATHA (desenho uma mesa disposta para refeição, com várias palavras no tampo) - Conta que sua família faz longas refeições juntos. E que na mesa discutem assuntos muito polêmicos. Graças a essas conversas ela torna-se uma pessoa mais aberta para questões controversas e conseguiu mudar muitas vezes as opiniões retrógradas de seus pais. Inclusive, sobre o tema do aborto para meninas e mulheres violentadas.

LEONARDO - (desenho de um homem numa ilha e um coqueiro pequeno) - Conta que uma vez foi sozinho para Ilha Grande. Foi para se purificar e parar de fumar cigarro. Fica lá um mês e em uma das trilhas encontra um coqueiro do seu tamanho. Nesse dia, sente-se pleno, bebe e toma banho com a água do coco e fica purificado como nunca em sua vida.

CAROL (uma mulher grávida em uma praia) - conta que quando estava grávida de oito meses do seu único filho foi para a praia. Lá chegando as ondas estavam muito bravas, altas, inclusive provocando algumas pequenas piscinas. Caminhando na beira do mar, sente seu filho pulando junto com as ondas de maneira muito forte dentro da sua barriga. Nesse dia percebe como eles estão conectados e são um só.

PEDRO (uma pessoa de costas, diante de um ser divino) - conta que a primeira vez que foi num festival de teatro, participou de um ritual de batismo. Que apesar de ter passado a

⁸⁰ O desenho criado em exercício, descrito acima, onde cada ator eterniza um momento seu numa imagem e conta aos demais.

Imagem 51- Desenhos que compõe a narrativa aberta do espetáculo



Fonte - Acervo pessoal da autora

sua vida inteira dentro de uma igreja evangélica, nunca tinha sentido uma verdadeira conexão com o divino, mas nesse dia, diante desse ser mítico “HAGA”, sente finalmente essa conexão.

SÁVIO (uma pessoa caindo de um prédio e um cigarro caindo ao lado) - quando ele tinha 13 anos, foi fumar um baseado na janela de uma colega da escola. Ela morava no terceiro andar. Repentinamente o baseado cai de suas mãos e ele tenta resgatar, cai do prédio quebra duas costelas e tem traumatismo craniano. Passa alguns anos numa cama de hospital até se recuperar totalmente.

CRISTIANE (um casal, coração, cerveja, cruz vermelha, pequenos desenhos de carnaval) - conta que trabalhava no barracão de uma escola de samba e conhece um homem do qual acaba tendo uma filha. Ela começa fazer um curso de técnico de enfermagem, mas percebe que este homem muito ciumento jamais a deixaria exercer o ofício. Numa das muitas brigas e agressões por ciúmes, quase é assassinada, e por causa disso, foge com sua filha para outra cidade. Lá finalmente encontra outro amor que é seu marido até hoje e começa exercer a profissão que escolheu.

Imagem 52 - Desenhos que compõe a narrativa aberta do espetáculo



Fonte - Acervo pessoal da autora

FÁBIO (uma mandala multicolorida) - após uma crise em seu relacionamento, vai caminhar à noite sozinho na praia. Olhando para o mar e meditando, começa a ver a imagem de uma mandala gigante sobre as águas. É um momento sobrenatural extremamente importante em sua vida, pois ele encontra ali a paz interior que buscava.

DANTE (*uma casa, três meninos, dois pandeiros e um violão*) - *quando era criança, recebe a visita de seus avós que trazem presentes. Dão um violão para seu irmão mais velho e um pandeiro para seu primo. Mas não deram nada para ele. Ele frustrado, pede ao avô um instrumento também. Dias depois os avós de trazem um pandeiro de criança, de festa infantil. Diante disso e se sente inferiorizado.*

ANILIA (*um palco, atores representando, uma plateia lotada e uma pessoa chorando na cabine de luz*) - *conta que com 17 anos estreia seu primeiro espetáculo como diretora. Que nesse dia, tinha preparado um texto, que seria um prólogo da peça, antes das cortinas abrirem. Nunca tinha ensaiado tal cena com os atores que esperam ansiosos o início do espetáculo. No microfone ao vivo ela narra esse texto que é uma mistura da sua vida real e alguns fatos imaginados. É seu primeiro exercício de autoficção. Na cabine chora ao perceber como isso lhe emociona e é capaz de emocionar a todos ali.*

Percebo que este fato descrito acima foi *meu primeiro exercício de autoficção, quando estou refletindo sobre o espetáculo já montado*. Há 28 anos atrás não sabia o que era autoficção, e ignorava que na minha primeira peça como encenadora e dramaturga, eu já trazia essa possibilidade. Nem todas as coisas que acontecem no processo de montagem de um espetáculo são percebidas no momento que estão sendo criadas, muitas coisas, só após.

Essas são apenas algumas das histórias que foram previamente combinadas executadas no espetáculo. Muitas outras atravessam esse momento, as próprias frases de opressão, tem histórias reais compondo sua estrutura. Claro que muitas das histórias contadas no processo não puderam integrar a dramaturgia final, mas isso não significa que essas histórias não estão presentes. Estão ali, só que não de forma literal. Atravessam esse lugar como fantasmas e como almas que estruturam e compõem todo o resto.

Mas não há trabalho criativo sem desperdício. E não há desperdício sem a boa qualidade daquilo que se desperdiça. A proporção entre aquilo que é produzido e aquilo que, no final, será utilizado, deve se inspirar na desproporção entre o sêmen - que na natureza é desperdiçado - e uma única célula fecundadora, que consegue gerar um indivíduo do reino animal ou vegetal.

(...)

Extraír o difícil do difícil é a atitude que caracteriza um processo artístico. Dessa atitude dependem os momentos de obscuridade, esforço, intuição, desorientação, desconforto, re-reorientação e solução inesperada. Isso também vale para a complexidade do resultado (Barba, 2010 p. 135).

Muitas histórias eram boas e, de fato, algumas foram cortadas até com o texto na versão final. É muito difícil abrir mão de um trabalho criativo, ainda mais quando este envolve confidências importantes.

Retomo nesse momento, a história do abuso sexual da Ágatha, por exemplo. Ela me atravessava, porque tive uma história semelhante. Aos 46 anos, ainda não conseguia contar essa história para outras pessoas, muito mais difícil seria expô-la numa peça de teatro. Em 2008, criei uma performance chamada *Pizza Família*, onde trazia casos de abusos infantis reais, enquanto construía uma pizza gigante de 3 metros e meio de diâmetro. Essa performance solo teve seu rascunho criado ainda dentro da faculdade de Artes Cênicas, na matéria de Interpretação VI, ministrada pela professora Sylvia Heller. Transformei em espetáculo alguns anos depois, entretanto, nunca consegui colocar a minha história real dentro dessa performance, trabalhava apenas as histórias reais de outras pessoas. Era tocante como uma menina de 17 anos conseguia lidar com aquilo e desejava expurgar este trauma através de uma manifestação artística. Mas, para mim, ainda é muito difícil abordar esse tema, não sabia como fazê-lo, sem expor demasiadamente a autoria e ficar autêntico e sincero. Fizemos muitas improvisações, pedi que ela reescrevesse a história, eu mesma a reescrevi, mas esse assunto explorado tantas vezes, me causava desconforto por não conseguir, talvez, lutar por essa narrativa e ser *artista* dessa causa que ainda me machuca. “Trabalhar cansa, mas não é só isso, às vezes machuca. Mas sadismo e masoquismo não servem no trabalho teatral” (Barba, 2010)

A história de Sávio Medeiros era tão extravagante, que não parecia real. Pessoalmente eu nunca tinha conhecido alguém com transtorno de personalidades múltiplas e não sou uma especialista no assunto. O resto do elenco duvidava muito do que tinha sido contado e achava que essa história era uma invenção do Sávio. Se aquela história foi verdadeira ou não, também não me cabia julgamentos, mas tinha consistência e linearidade, ele sempre contava igual e sempre se referia as mesmas pessoas e lugares. Claro que poderia ser um surto psicótico, e ter exageros na sua contação, mas era extremamente sedutora como história. Além disso, a internação compulsória pelos hospícios e a inadequação do próprio ator Sávio já eram uma prova viva que aquela pessoa tinha sido extremamente oprimida e sofria com as agressões mundanas. Seus gatilhos de surto poderiam voltar a qualquer momento, porque essas patologias são incuráveis, mas a falta de um diagnóstico preciso não invalida a situação

intangível pela qual ele disse passar - se metade do contado fosse verdade, já seria muita coisa. Era uma ótima história. Eu não precisava necessariamente acreditar nela, só precisava trabalhar o que me foi dito e considerar a narrativa como real (pelo menos real no seu delírio).

Teatralmente, na minha visão, é a melhor história, e durante os improvisos de construção textual apareceram formas geniais de interpretá-la: eram simulações de conflitos entre as três figuras, com três intérpretes e cenas de espelhamento com movimentos idênticos, que ficavam muito bonitas. O codinome do Sávio, na peça, era Juan Dellano. Este sofria com pelo menos duas personalidades distintas, Calígula e Príncipe Sherazade. Era óbvio que nos momentos de surto, três atores deveriam interpretar a mesma personagem, no caso, Fábio Blanc, Ágatha Hillary e Dante Gabriel, fazendo uma tríade.

O príncipe Sherazade era apresentado como o “maluquinho do trem”. Sua história era contada em quatro cenas fragmentadas pelo texto, mostrando aos espectadores essa patologia curiosa e algumas das desventuras do “príncipe”: o presente, que se dava nos momentos de cena com “a turma do trem”; o passado mostrando como “se deu o gatilho” da fragmentação da personalidade em Sherazade e Calígula; e o futuro, quando finalmente, outro gatilho acontece, fazendo com que as personalidades surgidas abandonem Juan Dellano.

Como diretora eu tive que fazer as escolhas textuais. Se foram as melhores, ainda não sei, e nunca saberei. Mas eram certamente aquelas que me instigavam. Eu precisava ser leal com os meus atores-autores, mas também precisava ser leal comigo mesma e com as minhas necessidades e questões “insanas”. Ser leal com a minha busca e fiel ao meu propósito de criar condições para que esses artistas encontrassem um sentido pessoal para estarem na peça, mas também para que o público pudesse construir narrativas únicas e extraíssem experiências válidas naquele momento. Durante uma hora e vinte minutos, entregariam suas vidas a mim, deixando-me conduzi-los por essa viagem artística.

4.1.2 - Propostas para o *multifoco* e para as cenas *interativas*

De certa forma, também construo as propostas interativas e todas as inserções do *multifoco* junto com os atuantes. Algumas ideias vêm de outras peças que já tivemos no grupo, enquanto outras, de vários espetáculos que nos atravessaram também como espectadores. Depois de criada a dramaturgia, precisava decidir como seria a encenação: a disposição da plateia, da luz, como seria o cenário. Sem esses elementos básicos, não teria

como propor cenas de interatividade/imersão ou cenas multifocadas.

Como a história guia seria a história do trem, decidi que faria a “plateia em formato de rio”⁸¹, com o espaço englobando atores e espectadores, e, ao mesmo tempo, os separando. O cenário de um trem, onde a disposição é exatamente essa, provocaria a sensação que eu desejava. O trem tinha 8 metros de comprimento por 3,5 de largura e foi construído exatamente para nosso espaço, no eMGI. Ainda não tinha o cenário, mas já preparava as marcações cênicas imaginando essa disposição.

Os espetáculos do ODIN, quando em turnê geralmente buscavam um lugar amplo, não um edifício teatral convencional, mas algo que pudesse se instalar o espaço-rio e provocar a particular relação entre atores e espectadores, incitando-os a uma "aventura":

Entrando no espaço do espetáculo, o espectador era colocado de frente para outros espectadores. Ele se dava conta de que veria, mas de que também seria visto. Durante o espetáculo, muitas vezes, as reações de um ou mais espectadores eram tão particulares que chamavam atenção dos outros espectadores, desviando-as dos atores (Barba, 2010, p. 86).

Isso, além de provocar a plateia no sentido de que eles adentrariam num espaço “conhecido”, ao mesmo tempo insólito, provocaria uma conexão mais contundente e iteratividade com esse espaço. Barba também defende que a distância máxima entre um ator e um espectador não pode passar de nove metros, porque proximidade e intimidade são elementos diferenciais.

Este espaço também favorece muito as experiências de *multifoco*. De certa forma, é um espaço que os obriga a escolher fisicamente, forçando-os a se virar para um lado ou para o outro.

(...) espectadores que ficavam frente a frente e cujo campo visual não podia abraçar todo o comprimento do “rio” que estava entre eles. Sua atenção navegava sobre uma *corrente de ações* que o olhar não conseguiria captar por inteiro. Se um espectador se concentrava no que acontecia à sua esquerda, não podia focar no que acontecia a pouco centímetros dele ou seguir ação que acontecia no fundo, a direita. A continuidade de ações que pertenciam a situações diferentes impunha ao espectador um processo de seleção que muitas vezes não levava em consideração o que o diretor estava propondo como central (Ibidem, p. 87).

E tudo bem também o espectador olhar aquilo que não fosse a “cena principal”, porque de fato, tanto eu como Barba desejávamos que o espectador a todo momento decidisse a

⁸¹ Plateia em formato de rio: quando espectador fica na frente do espectador e os atores interpretam no meio. A plateia em formato de rio é muito comum nos espetáculos do Odin. Barba discorre mais sobre ele no capítulo “Dramaturgia do Espaço”, do livro *Queimar a Casa* (Barba, 2010, p. 84-90).

“hierarquia dos acontecimentos”. O espectador deveria escolher e fazer uma montagem própria, escolhendo uma ou outra cena para enquadrar, seguindo alguma cena ou ignorando outra.

O espaço rio me ajudava potência alisar a ordem e elusiva do espetáculo, a ambivalência de seus estímulos sensoriais e a dramaturgia do espectador com sua percepção seletiva. A vantagem dessa organização espacial era a descontinuidade, mas ela me obrigava a lutar para que o espectador, eventualmente, não ficasse com a impressão de descontinuidade.

(...)

Quando eu usava cena "entre as duas margens", o espectador nos primeiros minutos, tinha a tendência de observar o espetáculo como se ele fosse frontal. Mas rapidamente ele se dava conta de que algo estava acontecendo fora do seu campo de visão. A partir daquele momento ele começava escolher. Via que podia dirigir ao espetáculo um olhar independente, que bagunçava a hierarquia entre as cenas principais e cenas secundárias. Se ele voltasse a ver o espetáculo, fazia outras escolhas, e veria um espetáculo diferente. A partitura do espetáculo era a mesma, mas o que o espectador via era diferente (Ibidem, p. 88-89).

Imagem 53 - Atores ensaiando no “espaço-rio” em abril/maio de 2024. Foto coletiva com balizas para dentro do trem. Usando o sistema da cena. Na foto: Ágatha Hillary, Sávio Medeiros, Cris Simões, Carol Domenice, Pedro Daumas, Dante Gabriel e Leonardo Gall



Fonte - Acervo pessoal da autora

Destaco que o *espaço-rio* também é muito frequente em peças do grupo Oficina (SP). A icônica montagem *Os Sertões* e muitas outras dessa Cia têm essa mesma disposição cênica. Muitas, inclusive, contam com a projeção, também para facilitar a visão do público, embora, na maioria das vezes eu vi, eram filmagens em plano aberto.

Os riscos desse tipo de disposição cênica, evidentemente, são muitos. Essa “impressão de descontinuidade” tinha que ser processada a todo momento e era necessário que eu pudesse trabalhar bem as transições, e deveria criar uma continuidade com figurinos, adereços.

Para finalizar a criação dramaturgia ficava faltando a inserção da proposta híbrida, que era essencial para a pesquisa de Multifoco, já que eu também pretendia usar cenas filmadas simultaneamente. Então pedi que os atores improvisassem uma cena usando algum artifício do celular: um app, a câmera de vídeo, foto, ou áudio. Nessa composição eu já comecei a inserir os aspectos de várias coisas acontecendo ao mesmo tempo, desafiando os atores nas composições apresentadas, balizas mais multifocadas:

- A. Improvisem uma festa de um chá de bebê que acontece dentro de um trem.
- B. Improvisem uma viagem coletiva de trem e em algum momento todos falam suas opressões individuais ao mesmo tempo para a platéia.
- C. Todos estão dentro de um trem e várias das cenas simultâneas já criadas devem acontecer, sempre levando em consideração o barulho e o movimento do trem que não pode parar, nunca pára.

Isso sem dúvida obrigava os atores a abrirem mão da relação mimética da cena, e aspectos não realistas deveriam transitar por essa cena realista sem nenhum tipo de filtro. Além disso obrigava que os atores fizessem cenas simultâneas, multifocadas.

As propostas das cenas interativas também surgiram dentro do ensaio com a colaboração do elenco no processo. Começarei abaixo a listar algumas provocações feitas ao longo do levante das cenas da peça, que tinham como objetivo buscar os principais pilares da pesquisa: *o multifoco* e a *interatividade* com o público. Muitas proposições eram feitas como aquecimento, antes das marcações das cenas, depois de jogos de aquecimento:

- A. Criem uma cena usando algum artifício do celular: um app, a câmera de vídeo, ou fotos, ou gravador de voz – multifoco;
- B. Improvisem uma cena que o público precise ajudar os atores a se

vestirem ou montarem o cenário – interatividade;

C. Uma cena na qual o público possa escolher os personagens o que vocês vão interpretar - interatividade;

D. Uma cena na qual o público possa escolher o final ou mudar os rumos da história - interatividade;

E. Pedi que eles recontassem várias vezes a história do desenho que fizeram, trocando as autorias. Esse texto nunca é decorado. Mudo o tempo da contação - um minuto, dois minutos – multifoco;

F. Peço que individualmente cada um dos atores do processo escolhesse uma das histórias autoficcionais e trouxessem a mesma história contada de forma performática, usando aqui os princípios da performance⁸² - multifoco e interatividade.

G. Em cenas já montadas da peça, dou desafios para duplas: Dupla 1 - fazer com que os espectadores decidam entre uma coisa e outra; Dupla 2 - recepcionar e organizar e reorganizar os espectadores no espaço (em granelô); Dupla 3 - fazer com que os espectadores produzam algo – multifoco e interatividade;

H. Improvisação usando as redações reais dos alunos da Rocinha (cerca de 80 textos) como material de cena e cenários – multifoco.

Tais provocações geraram muitas cenas com as características multifocais. Algumas foram incorporadas à cena. Entretanto, utilizo o artifício do audiovisual como uma das principais ferramentas do *multifoco*. Eu já tinha decidido que algumas cenas seriam as mesmas, só que contemplando outras formas de se olhar para ela. Por exemplo, um olhar cinematográfico, trabalhando os planos de cinema e projetados simultaneamente⁸³ em um telão paralelo a cena ao vivo. O público que estava em frente a cena poderia optar por vê-la ao vivo, ou projetada. Os que se sentariam mais distantes poderiam ver a filmagem ou apenas

⁸² Nesse momento, ainda na fase da construção da dramaturgia, os atores puderam estudar um pouco sobre performance e trouxeram cada um uma apresentação para o resto do grupo, onde uma história específica é contada. Débora derrete giz de cera com um secador de cabelos em uma caixa de sapatos (derretendo os passageiros do trem), Ágatha tira a roupa e pede que a enrolem com fita durex, inclusive sua boca. Leonardo escolhe a história do Dante e cria o momento da peça que o público é chamado, misteriosamente por números e, depois, descobre-se que é a fila do alistamento militar. Enfim, as histórias aqui já são criadas junto com algumas das cenas que comporão o final do espetáculo.

⁸³ Ensaiei para que o Pedro (o entregador blogueiro) explorasse os planos detalhe, o close, o plano médio.

ouvir a cena, em uma outra forma de percepção do espetáculo. Na filmagem fiz questão de trabalhar os planos cinematográficos e não apenas o plano aberto da cena.

O personagem do *Entregador Blogueiro* tinha uma câmera realmente conectada que fazia transmissão ao vivo dentro da peça. Essas transmissões eram projetadas em um telão, que fazia o fundo do cenário do trem. A proposta inicial era filmar apenas as cenas que ficavam fora do *espaço-rio*. Explico: existe um recuo, uma espécie de coxia em nosso cenário, que, abrindo as cortinas, criam um espaço à parte. Esse espaço deve ter uns dois metros e meio de largura por uns três de profundidade, no máximo. Eu o chamo de “buraco”. Ele fica fora do trem, e, para algumas cenas, eu optei por usar este local. As cenas da menina grávida com a mãe (Luísa, interpretada pela Ágatha), que é uma história de uma das alunas da Rocinha, a cena do padrinho do Leonardo que quer adotá-lo, a cena final da personagem, da *Pretinha*, que é o diálogo que antecede a Chacina de Vigário Geral. Essas cenas, por acontecerem no “buraco”, seriam vistas apenas por alguns espectadores - os que estavam sentados na frente dele. A solução para isso era filmar as cenas e projetar no telão, simultaneamente. Assim o *multifoco* também foi trabalhado em algumas das cenas que aconteciam fora do trem.

Outro aspecto de interatividade que utilizamos, o artifício do *roteiro improvisado*, surgiu através de uma dificuldade. Abro aqui um parêntese para relatar alguns atravessamentos:

Tivemos o desafio da substituição duas vezes da personagem do *Príncipe Sherazade*. Sávio Medeiros que participou de toda a construção textual inicialmente, tinha sérios problemas para decorar textos e marcações cênicas. Ele queria muito fazer a peça, mas, em março, chorando muito, pediu para ser substituído. Eu me comovi com a situação, mas percebi a notória dificuldade. Não sei se isso se dava a sua idade avançada, ou algum dano cerebral que pôde ter ocorrido pelo excesso de choques e medicações que era obrigado a tomar nos hospícios. Mas era um dano neurológico e real, que ele me omitiu a princípio. Por isso, perdemos muito tempo, pois tinha que voltar diversas vezes a mesma cena, que, obviamente, eu já tinha marcado exaustivamente no ensaio anterior. Aceitei sua saída, mas estava imaginando uma forma de inseri-lo na peça, já que ele é um excelente improvisador e possui certa experiência.

O roteiro improvisado surgiu para suprir essa demanda: como eu tinha prometido ao

Sávio que ele entraria na peça, elaborei uma cena de improviso. Depois que a história do Sherazade apresenta sua conclusão dentro da peça, o ator Fabio Blanc pergunta para plateia: *“Eu não sou maluco, vocês acreditam em mim?”*.

Essa é a deixa para que o próprio Sávio, como elemento surpresa, se levanta do meio do público e inesperadamente dialoga com o ator que lhe interpreta. O roteiro improvisado é mais ou menos assim:

- *“Não, eu não acredito. Porque você é uma farsa. Eu sou Juan Dellano, eu sou príncipe Sherazade, eu sou Calígula. E essa é a minha história, de Sávio Medeiros”*.

É um ponto alto do espetáculo, em que a plateia fica realmente na dúvida se aquela pessoa “surtou” na plateia e começa a tomar para si, a história ali interpretada. Nessa hora, todos do elenco “saem das personagens” e começam a acalmar o Sávio, que aos gritos diz que não é maluco, e que nós (aquele elenco) estávamos distorcendo e inventando fatos da história verdadeira. Quando Fábio retruca: mas é tudo teatro, a gente recontou sua história, mas você tem que entender que também é uma ficção.

Creio que essa cena, uma das últimas a ser criada e talvez uma das mais interessantes, tem diversas camadas de autoficção e está imersa no metateatro de maneira avassaladora. É muito divertido ver a plateia se assustando e duvidando se aquilo foi ensaiado, se estava previsto ou se é um acontecimento aleatório, tão real como a vida que nos acontece.

Como essa cena tem apenas um roteiro e não um texto escrito previamente decorado ou com marcações fixas, considero-a mais solta que o roteiro dos desenhos contados, porque tem espaço para coisas não combinadas. Fábio e Sávio têm que de fato improvisar a cada apresentação, e confesso que adoro esse caráter totalmente livre que especialmente essa cena contém. Qualquer coisa de fato pode acontecer. Em uma das apresentações, Sávio rasgou sua camisa, pintou-se de batom. Em outra, ele caiu no chão e um espectador jogou água na cara dele. Eu assisto tudo com curiosidade e prazer. Naquele momento, também sou plateia. Secretamente, imagino que ele “de fato” possa estar surtando. E, se isso acontecesse novamente, o que faríamos? O que os outros atores fariam? Sei que isso provavelmente não vai acontecer, porque ele se diz “curado” e tivemos longas conversas a respeito disso, como tudo aconteceria. Considero que foi um ganho potencial, e pude contemplar o Sávio e seu eloquente desejo de tomar parte da peça também como atuante, sendo fiel totalmente à direção.

Imagem 54 - Foto do *roteiro* improvisado, quando Sávio Medeiros entra em cena e alega não “ser maluco”, tomando para si os créditos da história – Maios de 2024.



Fonte - Acervo pessoal da autora

4.1.3 - Propostas e desafios para as marcações cênicas

O que é um diretor? Em alguns contextos, ele é a pessoa que cuida da representação crítico-estética de um texto; em outras, é aquele que idealiza, que compõem um espetáculo partindo do nada. Em certos casos, é um artista que busca uma imagem própria do teatro, realizando em diferentes espetáculos com colaboradores que variam a cada vez; em outras, é um bom profissional capaz de harmonizar os elementos heterogêneos do espetáculo.

(...) Hoje, considero o diretor um especialista da realidade subatômica do teatro, um homem ou uma mulher que experimenta as várias formas de subverter as relações óbvias entre os diversos componentes de um espetáculo (Ibidem, p. 22).

Com quatro ensaios por semana (sexta, sábado, domingo e segunda) e elenco já decidido, finalizei a dramaturgia e um pouco antes de meados de fevereiro começamos nossos ensaios. Meu elenco inicial tinha o Sávio, fazendo ele próprio, algo que relutei a princípio,

mas alguns atuantes quiseram representar a própria história: Leonardo quis fazer a história do tiro, Dante a história do alistamento do conflito com o pai. Leonardo também fazia o personagem do seu padrinho, na sua própria história. Exemplo clássico, no teatro fórum de Boal, era que o oprimido, ao recontar teatralmente sua história era o que melhor fazia o opressor, isso se deve justamente, porque o oprimido “sentiu na pele”, toda a conjuntura da opressão apresentada.

Nesse sentido, comecei construindo as cenas com basicamente dois sistemas, baseados em métodos do Barba e Boal, mas totalmente revisitados e adaptados por mim:

a) sistema da cena-foto - *Teatro-imagem* (BOAL, 1999) -, onde, através de balizas pré-determinadas, eu peço que os participantes construam a cena através de “fotos”.⁸⁴ Os atores escolhem em que frase do texto/cena a “foto” estará e cada um que compõe a cena deve estar imbuído de um estado (este deve ficar muito evidente, principalmente no corpo). Que estado é esse? Peço que as frases escolhidas sempre tenham um verbo de ação - as personagens devem estar fazendo alguma coisa. Eu determino as balizas e sempre tenho um objetivo específico, dependendo da cena. Exemplo de balizas: um dos atores quebra para plateia; todos devem fazer o mesmo corpo; devem usar plano baixo, ou alto, ou médio; são obrigados a usar um adereço cênico; precisam ressignificar seus adereços cênicos; entre outros. Dependendo do tamanho da cena, determino o número de fotos: 5, 10, 15, 18. Não é uma decisão aleatória, geralmente conto três a quatro frases para cada foto. As balizas geram desafios para os atores que criam sozinhos as fotos e me mostram depois. Comecei a criar os meus próprios obstáculos para que conseguíssemos obter resultados mais criativos. Queria que as fotos pudessem expressar teatralidade, que estivessem fora do lugar comum, por isso a “quebra para a plateia” (quando os atores encaram o público), e, para se ter variações interessantes, os atores devem mudar de planos, ou estar em locais diferentes a cada foto, pois são essas mudanças que provocam o deslocamento. Os atores podem fazer essas fotos em duplas, trios ou o elenco todo, dependendo de quantos personagens estão em cada cena. Faço a interligação das fotos junto com o elenco, após fotografá-las de fato com meu celular. Considero essa

⁸⁴ Inspirado no *Teatro Imagem*, de Boal, mas ressignificado pela prof. dra. Ana Acchar. Essa era uma técnica ensinada pela professora em suas aulas para construção de cenas autônomas. Trago aqui uma memória desse exercício, feito nas aulas de Interpretação V, na Unirio. Pelo lapso temporal, afinal se passaram mais de 20 anos, é possível que parte da técnica ou sua percepção tenha se perdido. É provável também que minhas adaptações possam ter distorcido ou recriado essa técnica, mas o fato é que a uso constantemente nas criações de cenas dentro do grupo ou com alunos. Considero uma das técnicas principais do ator-criador.



Fonte - Acervo pessoal da autora

Imagem 55 : Algumas fotos da história da Luisa (estudante grávida) / ABRIL/MAIO 2024.
Teatro Imagem / cena-foto - Nas fotos: Carol Domenice e Ágatha Hillary.



forma de marcação muito eficiente e dinâmica, além de proporcionar aos atores uma autonomia de criação esplêndida. Todas as cenas coletivas do trem foram criadas a partir dessa proposta. E algumas das cenas em dupla também: como da Luísa e sua mãe grávida, do padrinho que quer “comprar” um filho, e a cena final da Pretinha e sua mãe às vésperas da Chacina.

Está aí um dos preceitos de *ator-criador*, que venho desenvolvendo no Gene Insanno. O ator acaba se tornando totalmente responsável pela criação da sua movimentação/marcação cênica. Claro que, em se tratando de atores inexperientes, era frequente a utilização de movimentações cotidianas e algumas até meio clichês. Mas deixei-os criar livremente, interferindo minimamente e fazendo apenas o papel de propositora dos desafios que eles tinham que sanar até chegar ao final de toda a criação.

- Onde está o verbo dessa foto?
- Será realmente esse o verbo mais importante dessa cena?
- Quem são esses personagens?
- Por que eles se deslocam assim?
- Eles podem se deslocar de outra forma? Menos cotidiana?
- O que acontece se vocês mudarem a sequência das fotos?

As balizas que eu estabelecia para os atores ajudavam muito a criar uma atmosfera mais “teatralizada” da cena. Por exemplo: solicitei que, em algumas fotos, todos olhassem na mesma direção, ou fizessem o mesmo gesto, mas com estados diferentes; ou que todos ressignificassem os adereços de suas personagens; ou ainda que ilustrassem locais específicos: comunidade, zonas de conflito ou cenas de um trem.



Acervo pessoal da autora

Imagem 57 : Algumas fotos da história da Chacina, jovem pedindo à mãe para ir ao baile (estória do Cris Simões) / ABRIL/MAIO 2024. Nas fotos: Cris Simões e Carol Domenici



Imagem 58 : Fotos das cenas coletivas, criadas pelo próprio elenco, com balizas. Sistema da cena - foto ABRIL/MAIO 2024. Nas fotos: Ágatha Hillary, Sávio Medeiros, André Monge, Cris Simões, Carol Domenice, Pedro Daumas, Dante Gabriel e Leonardo Gall



b) O sistema que chamo aqui de “*o teatro que dança*” (BARBA, 2010b), na verdade, é uma denominação dada por outros alunos e discípulos de Barba para descrever a criação de cenas através da “*dramaturgia do ator*”⁸⁵. Dou uma temática a qual o ator deve desenvolver sua subpartitura. Sempre trabalho com música, por considerar mais fácil, mas o Barba experimenta diversas fontes. No último laboratório que eu fiz com ele, ele propôs que essas subpartituras fossem feitas de imagens, cenas da vida pessoal do ator, fotos, fontes e temáticas diversas. É possível que, hoje, ele tenha evoluído para outras propostas, já que sua pesquisa continua se desenvolvendo a todo vapor. Ainda não experimentei outras fontes, até porque a música sempre me parece o viés mais simples. A técnica segue uma fórmula: começo solicitando que escolham uma música que geralmente gira em torno da temática que permeia toda a atmosfera da cena. Eu dou palavras-chave para nortear a temática. Exemplo: para as cenas do *Sherazade*, pedi que as músicas girassem em torno de: liberdade, livre arbítrio, loucura, desvairamento, destempero, extravagância, contrassenso. Cada ator partitura sua música preferida. A música deve ser preferencialmente em português e o ator deve saber a letra de cor, e ele deve me trazer essa letra escrita para mim. Como ele deve partiturar a música? Mostrando com o corpo cada palavra ou expressão dela de forma literal, realizando movimentos que se interliguem. “Contar” a letra como se estivesse contando uma história para surdos, sem ser obviamente a linguagem de libras, mas uma língua sua, particular do ator, que precisa comunicar essa história para o espectador.

Antigamente, eu me preocupava muito em entender todas as palavras com o corpo e como eram essas escolhas. Hoje, já não me preocupo tanto com a literalidade da palavra, e até gosto de algumas metáforas. O ator mostra a sub-partitura (chamamos assim, porque ainda não é a marcação trabalhada), que deve ser limpa, precisa, repetível. Ele deve passar ela várias vezes: com a música escolhida, em silêncio, com outras músicas. Os movimentos extracotidianos que são esses subtextos físicos criados pelos atores que devem ser totalmente justificados: eles devem saber o que estão fazendo. Nesse momento podemos editá-la - ou seja, cortar excessos, simplificar, dar movimento, textura, tempo. Em seguida, entra o texto fonte. Nesse momento, fazemos uma nova edição, para adequar a sub-partitura ao texto.

⁸⁵ Segundo Barba, a dramaturgia do ator ressalta a existência de uma lógica particular do atuante, independentemente das intenções do diretor ou do autor. O ator extrai essa lógica da própria biografia, das próprias necessidades, da experiência e da fase existencial e profissional que se encontrava. Poderia também extrair das tarefas que tinha recebido, das relações com o diretor e seus companheiros, do estudo do texto etc. (Barba: 2010, p.58).

Dependendo do texto, os movimentos podem ser cortados, repetidos ou transferidos de lugar e criamos outras interligações. Aqui a sub-partitura finalmente vira a partitura da cena (marcação). A música que serviu de base não é mais usada, apenas os movimentos criados para ela, que agora serão do texto dramático. Quero elucidar que boas subpartituras geralmente são pouco mexidas e servem perfeitamente ao texto fonte. Como isso acontece, ainda não sei explicar, o que sempre imagino é que há uma mão invisível que trabalha no oculto e rege tudo. No fim, texto e partitura são criados, e o teatro dança lindamente pela sala com marcações criativas e não realistas.

As cenas do Sherazade, da história do “tiro” do Leonardo Gall, da cura do câncer e descoberta do TEA da filha da Débora, interpretada pela Cris Simões, e do alistamento do Dante, foram criadas a partir desta técnica.

A metodologia está totalmente adaptada ao meu trabalho e seria pretensioso e até equivocado dizer que Barba trabalha dessa maneira. Todo esse método, eu aprendi a partir das percepções que tive em oficinas práticas que vivenciei com o mestre, já citadas anteriormente, a primeira como atriz, a segunda como diretora observadora. Vejo que incluo muitas coisas que li dentro das experiências narradas por ele e sei que existem muitas outras formas de provocações para criação de sub-partitura e cenas.

Eu também esbarro na falta de aprofundamento dos atores nessa pesquisa, porque, tirando Leonardo Gall, com quem já apliquei essa técnica em diversos espetáculos do Gene Insanno desde 2014, a todos os outros atores, preciso explicá-la do início. Justificar a técnica e seu uso sempre é um processo de desconstrução e confiança. O ator que se depara a primeira vez com a técnica, não entende bem “como” partiturar uma música e “o porquê” de fazer isso. O desafio maior é ele crer que aquilo vai tomar outro significado e que todo aquele trabalho minucioso de criação será aplicado em outra cena, que ainda está lá, na dramaturgia, intocável. É preciso muita confiança de que tudo vai dar certo e que os signos vão servir como uma luva (ou não) e de assumir esse risco. Sinceramente, a cada novo processo eu também me pergunto se “essa roupa” caberá no novo “corpo”. Mas eu sempre confio na criação e no mistério que engendra tudo por trás. Hoje, depois de 10 anos trabalhando essa técnica (utilizei pela primeira vez em 2014, no espetáculo *Cena Real... é tudo Verdade*), pela sub-partitura, eu já antevio se o produto será criativo, satisfatório ou faltará repertório e precisará ser refeito.

Imagem 59 ; Fotos da elaboração das partituras do Príncipe Sherazad e do Dante Gabriel em sua história do alistamento militar. ABRIL/2024. Nas fotos: Ágatha Hillary, André Monge e Dante Gabriel.



Acervo pessoal da autora

Imagem 60 : Fotos da elaboração das partituras orgânicas do ator, cenas do Príncipe Sherazad , com elenco definitivo - MAIO/2024. Nas fotos: Ágatha Hillary, Fábio Blanc e Dante Gabriel.



Acervo pessoal da autora

Imagem 61 : Fotos da elaboração das partituras do Príncipe Sherazad , com elenco definitivo - MAIO/2024.
Nas fotos: Ágatha Hillary, Fábio Blanc e Dante Gabriel.



Acervo pessoal da autora

Mas até o momento de o texto final aparecer, prefiro aperfeiçoar os movimentos, dando-lhes acabamento, finalizações, tônus, emoções.

Essa dramaturgia física criada pelo ator é a criação da personagem e de suas marcações através de ações físicas e vocais, sem necessidade de explicar a psicologia da personagem antes. Saber selecionar e amalgamar esses materiais orgânicos trazidos pelos atores, tornaria, segundo Barba, o espetáculo vivo, despertando pensamentos, seduzindo sentidos, gerando conjecturas e dúvidas. Faria com que quem assistisse vivesse emotivamente o espetáculo, no mesmo grau de ambiguidade com que se vive a própria vida.

Criar marcações não-realistas, que toquem nesse nível perceptivo/cognitivo do espectador, é o objetivo desse meu processo: estimular essas dissonâncias cognitivas no trabalho cênico. Despertar para algo que, apesar de “aparentemente sem sentido”, faça algum sentido.

Se o teatro significa pensar por ações e imagens, ele é uma forma de comunicação que nos conecta com humanos, uma arte ao vivo – “uma pintura que se mexe” - e nem sempre você precisa entender essa arte viva, mas deve sentir essa sua vivência. É uma experiência genuinamente humana. Nesse sentido, os elementos apresentados em uma cena teatral geralmente são conhecidos: atores (personagens), cenários (locais e objetos), figurinos (roupas) histórias (dramaturgias). Como pintamos essa tela? Dependendo da pincelada do pintor teremos resultados diferentes. Mesmo em marcações realistas o ator pode não transmitir o efeito de organicidade. Às vezes, o que o ator faz não é bom, não tem organicidade sensorial, evocativa. Mas, às vezes, o texto salva o ator. Mas não são as palavras que dão um contexto, necessariamente. O contexto é uma forma de dramaturgia. Há diferentes partes do cérebro e cada uma é autônoma, há dissonâncias cognitivas bem diferentes.

Em que consiste o trabalho do ator? É transformar essa sessão de ginástica de movimentos para dar algum sentido ao espectador. Se os movimentos são mecânicos, práticos, mas vazios, não comunicam, eles ficam mudos - não dizem nada. Tem movimentos que me dizem algo e movimentos que não me dizem nada. Até movimentos realistas podem não me dizer nada. Segundo Barba (2010) e Bogart (2017) o espectador tem um sentido cinestésico: ele vai tentar o tempo todo antecipar, adivinhar as ações do ator. O ator pode mudar alguns ritmos, posturas e movimentos que de certa forma “quebrem a expectativa” do espectador. Nesse ponto, cabe a nós, artistas do grupo, desenvolvermos uma “linguagem

criativa”, que, toda vez que formos dizer uma coisa, possamos construir algo sem dizê-la diretamente, que se diga da maneira mais difícil, como um enigma. Mas por que dizer algo da maneira mais difícil? Porque acredito que o caminho da arte não é reto, o caminho da linguagem criativa é sinuoso e principalmente, porque o espectador quer internamente completar essas lacunas, dialogar com a obra. Por que vamos a espetáculos de dança se eles não contam nada? Para que possamos encher aqueles significantes de significados.

Por isso interessei-me muito pelas marcações não realistas e encontro nas técnicas de Barba uma forma rigorosa, limpa e esteticamente criativa. De alguma forma, os movimentos criados a partir da sub-partitura do ator não são tão sem sentido assim” e dão uma força e vitalidade, que não matam a espontaneidade da cena. Quando a sub-partitura criada pelo ator tem seu esqueleto preservado, estabelece uma comunicação secreta com o subconsciente de quem assiste, estabelecendo uma relação de emoção e informação.

Nas partituras do *teatro que dança*, o ator afasta-se da naturalidade, mas ganha teatralidade e presença. Existe uma sub-partitura criada dentro de um contexto, exclusiva do ator, e essa partitura, plenamente repetível, pode ser usada em qualquer contexto, com a mesma temática - podemos pegar quaisquer passos de uma dança e mudarmos a música. O ritmo é que é importante. Pegar a estrutura (sub-partitura) e colocar outra vida nela, outro coração (texto), não vai destruí-la, mas transformá-la em outra dança. Eu creio que todos os signos que são oferecidos podem ser válidos para se chegar a um resultado. Só é preciso prestar atenção ao que é oferecido e trabalhar em parceria com o ator.

O verdadeiro milagre do teatro é quando espectador vê a peça, mas não vê, ele enxerga outras coisas, ele tem uma miragem. Faz um diálogo interior consigo mesmo e a partir do que assiste, faz outras conexões. É preciso muita atenção do diretor a esses signos que surgem na criação do ator. Eu olho e observo tudo. Eu aproveito tudo que o ator me dá. Nos dois laboratórios que eu fiz com Barba, vi pessoalmente esse processo de “extração” e recontextualização da história trazida inicialmente pelo ator, sua sub-partitura transformada numa partitura, como uma roupa vestida em outro corpo, dando-lhe novo sentido, editada, trabalhada e transformada num trabalho conjunto entre ator e direção.

Juliana Nascimento (2015), no artigo “Da trama ao ato: por uma dramaturgia do ator”, levanta questões interessantes, quanto a contribuição criativa do ator, na composição dos espetáculos:

Cabe refletirmos sobre um aspecto acerca da origem dessa lógica própria do ator. A afirmação de Barba, que o ator extrai essa lógica da sua “própria biografia”, leva-nos a pensar na confusão que muitas vezes ocorre entre teatro autobiográfico e dramaturgia do ator. Em que medida os dois estão interligados? Quando ele menciona a biografia e a fase existencial do ator como fonte de estímulo e material de criação, será que isso necessariamente se articula num texto verbal? Ou representa um substrato que recheia as partituras de ações criadas? As respostas a essas questões dependem de quem cria e das poéticas diversas que se podem engendrar, mas em geral acreditamos que elas estão intimamente ligadas a um trabalho que demanda do ator entrega, sacrifício e autoconhecimento (Nascimento, 2015, p 121).

No caso de *Toda Margem...*, sem dúvida as duas hipóteses de Nascimento são reais: tem o teatro autobiográfico e tem também a dramaturgia do ator, que hoje vejo como imprescindível para a dramaturgia do espectador, pelo menos na perspectiva de Barba, e por que não, também na minha.

Para fazer o estudo de cada personagem, fiz exercícios físicos e vocais, sempre pedindo que eles escolhessem um corpo - diferente de seus corpos, e uma voz, diferente de suas próprias vozes, para que se lembrassem que aqueles não eram eles. Minha ideia era criar figuras mais caricaturais, mas que beirassem a realidade. As caricaturas me serviram na hora de separar o ator-intérprete, que deveria aparecer em muitas cenas (como a das histórias dos desenhos, ou as outras histórias reais que atravessavam a colagem) e o ator-personagem-caricatura, que ali no trem estava representando a história eixo: que era a história da Cris Simões sobre a chacina de Vigário Geral.

Uma ação que propus, logo no início dos ensaios, assim que definimos as personagens (na primeira leitura do texto por mim trabalhada, todos já sabiam que personagens fariam mesmo sem eu dizê-lo, de tantos trabalhos improvisacionais sobre o trem e algumas figuras), era que cada um tivesse pelo menos um objeto, e criasse a partir desse objeto. Fiz alguns exercícios de improviso com objetos. Em alguns momentos, trouxe várias coisas, pedi que eles escolhessem aqueles objetos que seriam indispensáveis para suas personagens e que resignificassem o uso deles, lhes dando outras finalidades. Os objetos também ajudaram na construção de várias fotos⁸⁶.

⁸⁶ Exemplo de objetos escolhidos: uma bíblia para senhora evangélica, que também usava uma guia de santo e um terço; livros de arte e óculos para o professor; um grande lenço indiano azul para o príncipe Sherazade; um celular e uma mochila de entregador para o blogueiro, um baleiro para o vendedor de balas, uma marmita e um fone de ouvido para a jovem trabalhadora e uma mochila e um óculos para a estudante grávida.

Também fiz o clássico exercício histórico da “personagem/interrogatório”, onde os atores criam uma história para sua personagem, que não é dita pelo texto, mas eles compartilham com o elenco. No interrogatório, todos colocam a personagem na berlinda, que deve responder perguntas improvisadas sobre sua vida e sua história e relação com outras personagens. Esse exercício foi bem rico e filmado. Cada ator teve entre 30 e 40 minutos de desenvolvimento/improviso e ajudou muito na descoberta das nuances de cada um.

Finalizando a parte da criação das marcações cênicas, posso dizer que apenas duas das cenas do espetáculo foram criadas fora dessas metodologias. Uma delas é uma cena de trem que criei a partir de um exercício de dança tirado do livro *Treinamento para sempre* (Alschitz, 2017), e a outra é a cena final do espetáculo, que fiz da maneira “tradicional”, a partir da dramaturgia, distribuí os atores e organizei o espaço junto com a projeção.

Considero o tempo de levantamento das cenas bem razoável: de janeiro a junho, começando os ensaios com apenas um encontro por semana e aumentando isso depois de fevereiro. A equipe, apesar de inexperiente e contar apenas com alguns atores que já trabalhavam conosco, venceu muitos desafios. O primeiro deles era de nunca terem trabalhado juntos. Isso requereu uma série de exercícios de formação de equipe, de escuta e de foco. Sei que foi mais fácil para quem já conhecia minhas técnicas de direção, como o Leonardo e a Cris, mas não vi diferença entre os estreantes e os experientes no produto final. Todos estavam com atuações bem lineares e condizentes, que necessitavam de aprofundamento, é claro, mas cumprindo a missão que lhes foi dada com muita dignidade e alegria. Foram generosos, porque, no edital que ganhamos, o valor era baixo e receberam apenas um cachê simbólico, mas a generosidade veio sobretudo porque sabiam que estariam envolvidos numa pesquisa de doutorado, como ratos de laboratório, com a responsabilidade de me ajudar a construir essa experiência que provavelmente poderia dar muito errado ou não sair do papel. Felizmente tudo deu certo, com atrasos e percalços, mas com sucesso e até prêmios em um festival (vou falar mais tarde sobre isso). Creio que vendo agora, distante de tudo, foi meu processo mais consciente e coeso, em termos de escolhas. Porque eu já sabia o que deveria usar e usei, sem hesitação, indo até onde o tempo me permitiu e aproveitando toda a minha história, das peças que antecederam.

E foi isso que fez a diferença.

4.2 - Cenário, figurino iluminação e projeção.... ou como a técnica é artística

Tive o privilégio de ter parte da equipe técnica (cenário, figurino e projeção) participando do processo de criação. Isso fez uma diferença grande, porque de fato estarem ali desde o início me poupou explicações ou justificativas acerca das minhas escolhas. Não que isso seja necessário em algum processo em que as pessoas integram um espetáculo em que elas são contratadas para fazer algumas dessas funções, mas as pessoas tinham uma “visão de dentro”, e a partir daí fizemos um trabalho, que, por exemplo, a luz e o cenário caminharam juntos e se completaram - o trem já foi montado sabendo onde teria iluminação, onde adequar as ideias, já contando com o material que a gente tem em nosso espaço que é bem pouco, por ser um teatro alternativo de periferia. A minha equipe técnica também é artística, pois reconheço ser “infeliz” esse equivocado pensamento que a técnica e a arte caminham separados, pois a meu ver a técnica teatral é indissociável de construções artísticas. Por tanto, meus artistas-técnicos são: Leonardo Gall (cenografia), Alexandre Corecha (iluminação), Débora Brasil (figurinos), Natália Branco (projeção).

Também contei com participações especiais e pontuais que fizeram toda diferença na montagem:

- Sávio Ciro, artista plástico e grafiteiro local que ajudou a pintar e escolher as melhores tintas para o cenário;

- Tuninho Duarte, Marcelo Ouriques e Jordene Lírio, professores de música do eMGI, que contribuíram em alguns ensaios musicais. Na peça, os atores cantam à capela apenas uma música: *Nomes de Favela*⁸⁷, que abre e encerra o espetáculo. A música é um samba que diz que os nomes de algumas favelas do Rio de Janeiro, cantando que os seus nomes não se “justificam” mais, porque se “perderam de suas verdadeiras origens”. Exemplo, a vida é um “inferno na Cidade de Deus” ou que “cidade grande é a Rocinha”;

- Barbara Saraiva que também é professora de dança do eMGI e colaborou na limpeza das partituras da tríade de personagens: Juan Dellano, Calígula e Sherazade;

- Nino Simões que ajudou na montagem tanto da luz como do cenário e operou as luzes depois que Alexandre Corecha (designer de Luz) operou na estreia.

⁸⁷ PINHEIRO, Paulo César. *Nomes de Favela*. Rio de Janeiro: Quelé/Biscoito Fino/Acari Records, 2003.

- Trupe Insanna, alunos do Fábio que ajudaram muito tanto na divulgação como nas apresentações da peça, organizando espectadores e registrando muitos momentos com vídeos e fotos.

Eu fiz a operação da trilha e da sonoplastia, que deveria compor junto com a projeção e em várias cenas da peça.

4.2.1 – Cenário: o trem

Depois de decidido o *espaço-rio* como encenação, tínhamos que dispor o trem de acordo com o tamanho do nosso espaço, que não é muito grande. Desde o início, eu sabia que a peça seria para poucos espectadores, mas esperava poder colocar pessoas também “fora do trem”, ou no palco, ou em bancos ao longo do comboio.

Imagem 62- Fotos dos canos de PVC em preparação para pintura. Na foto, Sávio Ciro, grafiteiro da Região que apoiou o projeto. Maio de 2024

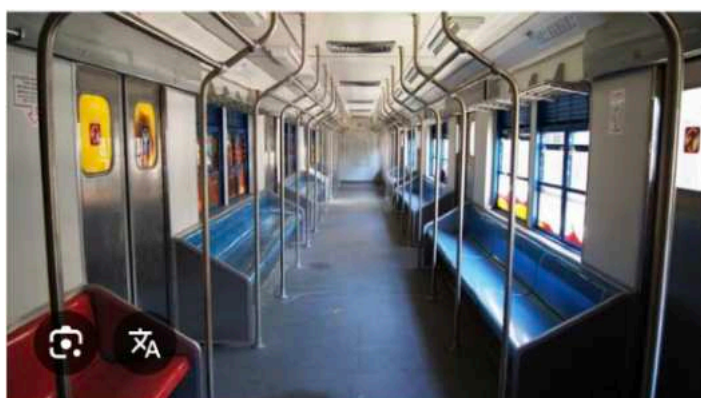


Fonte - Acervo pessoal da autora

Imagens 63: Fotos da pintura e montagem da estrutura do cenário. Na foto, Leonardo Gall, cenógrafo/cenotécnico e ator do espetáculo. JUNHO/2024. Abaixo foto da logomarca criada para o cenário, que era fixada nos banco do trem. No rodapé fotos de referência que usamos dos vagões da *Supervia*: a da esquerda da década de 90, época da chacina de Vigário Geral, a da esquerda, vagão atuais de trens urbanos do Rio.



INSANNO V I A 
Trens Urbanos



Fonte: Acervo pessoal da autora.

Fonte: <https://br.pinterest.com/aniliah/toda-margem-tem-um-centro/>, em 12//09/2024.

Temos oito metros e meio de comprimento - que seria o tamanho do vagão - por três de largura, já incluindo os bancos. Os bancos seriam nossas cadeiras do espaço, que alinhadas ficariam iguais aos bancos da supervia. Estudamos muito para identificar qual o material poderíamos usar que se adequasse ao orçamento e que obviamente pudesse ser transportado para outros espaços. O Leonardo Gall pensou em fios, madeira, elásticos e tecidos. No fim, optou por tubos de PVC. Era um material leve, durável, e que tinha estabilidade para se sustentar, sem precisar de apoios. O trem seria vazado, com paredes vazadas, com janelas vazadas. Isso também facilitaria para a plateia que ficasse fora, que assistisse atrás do vagão. Ao longo do trem, cabiam 26 cadeiras e, fora do trem, mais dois bancos de cada lado com dez pessoas. Então nossa lotação era de 46 pessoas.

Queríamos a ideia da “minhoca de metal, o avião do trabalhador”⁸⁸, então a primeira ideia era pintar os canos de prateado, metalizado. Conversando com o iluminador, Leonardo optou por pintar o trem de cinza claro, um tom urbano. Cinza para iluminação é perfeito, absorve melhor que o branco e não repetiria a luz, caso a gente optasse pela pintura metálica. O reflexo na pintura poderia ser um tiro no escuro, se não experimentada. Já com o trem fosco, não correríamos esse risco. As cadeiras de dentro levariam uma capa, cinza, no chão um tapete verde escuro. Todas as cores foram baseadas nas cores da atual supervia. Também mandei fazer uns adesivos redondos que seriam colocados nos bancos, escritos: “Insanno Via”. As cadeiras juntas foram cobertas com uma espécie de lona cinza, lembrando muito o plástico dos bancos dos trens. O trem ficou totalmente vazado, assim as cenas feitas ali dentro poderiam ser vistas por pessoas que estavam fora.

No fundo do trem tinha um telão cinza claro, onde as projeções aconteceriam, e colocamos as luzes frias ao longo do vagão, simulando a iluminação de trem. No chão um tapete verde careca e as cadeiras, dispostas em formato "rio". O cenário ficou surpreendentemente grandioso, mas ao mesmo tempo leve. Ao ser tocado ele balançava, lembrando o balanço natural do trem sob os trilhos, ou seja, não podíamos nos pendurar de verdade ou apoiar, mas esse movimento era algo que descobrimos, obviamente, durante as apresentações, já que o cenário só foi de fato finalizado na semana da estreia. A estrutura cabia o público e atores. Leonardo foi muito feliz nas escolhas, acho que sua participação

⁸⁸ Expressão da música do Rappa, o *Rodo Cotidiano*. FALCÃO, Marcelo; FARIAS, Lauro; LOBATO, Marcelo; LOBATO, Marcos; MENESES, Alexandre. *Rodo Cotidiano*. Rio de Janeiro: Warner Music, 2003.

Imagens 64: Foto do cenário finalizado, e na estréia, já com a platéia sentada ao longo do vagão, e projeção ao fundo. Antes da entrada dos atores, com a diretora Anília Francisca dando instruções iniciais. JUNHO/20024
PROJETO DE CENOGRAFIA: LEONARDO GALL - Espaço Multicultural Gene Insanno.



Fotos: dani Gomes
Acervo pessoal da Autora

no elenco fez toda diferença, ele entendia o espetáculo, além de ser o ator com mais experiência do Gene Insanno.

4.2.2 - Iluminação - luz do trem e luz fora

Nossos recursos de iluminação no ponto de cultura são bem precários. Temos seis refletores de Led, alguns refletores PAR 38, duas réguas de Led RGB, uma mesa DMX, alguns refletores *set-light*. Tivemos que adquirir alguns refletores pequenos e lâmpadas tubulares. Alexandre Corecha, desde o início, sinalizou a importância de termos luzes acopladas ao cenário e, nesse sentido, ele queria reproduzir a luz fria que era comum nos vagões de trem. Por isso, colocamos três pares de lâmpadas tubulares, nas laterais, fixas no vagão.

Existiam duas questões diferenciais nesse plano de luz:

- A luz do “buraco”, que eram cenas que aconteciam fora do trem e que deveriam atender a demanda das cenas “cinematográficas”, pois as cenas ali seriam filmadas e reproduzidas simultaneamente. Essa luz deveria ser ideal para filmagem (sem “estourar” a cara dos atores), apesar da pouca profundidade, e atender as questões cênicas.

A projeção que acontecia em vários momentos. Sabemos que não podemos usar luz “de frente” para projeção, porque essa fica inviabilizada. Então boa parte da luz deveria, certamente, vir de “pino”, de cima, ou no máximo diagonal.

Existiam também as histórias que aconteciam dentro do trem e as histórias que não aconteciam dentro do trem. Algumas que aconteciam “fora do trem” eram no *buraco*, mas nem todas. Então várias histórias aconteciam dentro desse espaço imersivo do trem, mas não eram do trem. E isso só podia ser pontuado com a iluminação. Toda história dos “amigos do trem” era recortada por episódios das histórias reais dos atuantes, onde uma atmosfera onírica e misteriosa deveria ser propiciada ao espectador. A luz deveria proporcionar, então, dois momentos: realidade do trem, com iluminação fria do vagão, contada pelos personagens do trem e cenas autônomas com uma atmosfera fora da realidade, onde o espectador era transportado para outro tempo e lugar, com outros personagens, com mensagens distintas que podiam ou não influenciar os propósitos e os fluxos da cena “real” do trem. Essas cenas seguidas, quase justapostas poderiam provocar serendipidade, acolhimento, conexões e até

vulnerabilidade.

Assim, a iluminação cumpria o seu tripé funcional: ambientava cena ajudando a criar o clima, com o efeito das mudanças de tempo e local necessárias; ajudava a destacar as emoções a serem exploradas pelos intérpretes integrando o enredo ao clima de emoção necessário à narrativa; e, realçar a visibilidade dos atores ajudando a destacar elementos importantes entre artistas objetos e o cenário, ressignificando-os, inclusive.

Nem tudo foram “flores” e as decisões não foram tão pacíficas como são aqui narradas. Por total falta de recurso financeiro, não aprovei de imediato o primeiro plano de luz apresentado. Era preciso comprar muitos materiais e a ideia da “luz tubular” me deixava receosa. Explico: todas as cenas do trem teriam que ser com uma luz fria (ironicamente, chamo de luz de geladeira). A luz fria é pouco teatral, não favorece mudanças dramáticas e poderia acabar com a teatralidade. Repensando no aspecto da teatralidade, e no teatro imersivo, concordei que jogar a plateia num ambiente muito igual ao trem poderia ser ótimo e isso destacaria ainda mais as cenas que fossem descontextualizadas (oníricas). Com o orçamento mais enxuto, resolvemos adequar tudo o que tínhamos ao nosso espaço e, no fim, tivemos a vantagem de ter uma iluminação que poderia se adequar a qualquer ambiente, com a praticidade de ir “junto” com o cenário.

Imagem 65- Foto com destaque para iluminação cênica. Cena em que os atores contam os desenhos para a plateia, em tom de confissão. Destaco esse como momento “onírico”, onde estão todos dentro no trem, mas, não estão NO trem propriamente dito. Junho de 2024.



Fonte - Acervo pessoal da autora

4.2.3 – Figurinos – O real ficcional

Débora Brasil apresentou pelo menos três propostas distintas de figurinos para o espetáculo. Tivemos a vantagem de ter a artista na construção da dramaturgia. Inclusive, uma das histórias contadas na peça é dela. Um testemunho de vitória contra o câncer de mama e uma luta árdua de uma mãe que aprende, a cada dia, a lidar com diagnóstico tardio da sua filha com TEA⁸⁹.

Embora pouco experiente em figurinos, Débora tem pós-graduação em Artes Visuais e estuda o assunto de visualidades com afinco. Ela foi muito generosa no diálogo comigo (direção) e atores. Ciente dos nossos poucos recursos, inclusive, investiu o dinheiro dela própria na aquisição e compra de vários materiais.

A primeira proposta era não realista, com figurinos coringas, que poderiam significar muitas coisas. Essa proposta, carregada de simbologia, acentuava inclusive com o fato de as histórias serem à margem. Os desenhos das roupas traziam um alvo que era disposto em diversos locais, como se eles pudessem tomar tiros, serem alvejados. As cores predominantes eram preto, cinza e branco, com os alvos em vermelho, laranja e preto. As peças eram de roupas bem comuns: calças, blusas, jaquetas, vestidos. A segunda proposta, também não realista, tinha tons terrosos, se assemelhava a malhas de dança contemporânea. Todos os atores tinham roupas bem parecidas e apenas trocavam as cores das malhas. Uma variação era que eles poderiam ter “alvos” como peças adjacentes. A praticidade de figurinos não realistas, parecia bem óbvio e lógico dentro da proposta como um todo. Afinal, os intérpretes faziam várias cenas distintas, percorriam por mais de um personagem e essas opções facilitavam muito as trocas de roupas, que não seriam necessárias e combinavam com a proposta de cenário - que já era não realista.

Só que a terceira opção era figurinos realistas, datados no início da década de 1990 (Chacina de Vigário Geral), de entes suburbanos que traziam impacto visual e dramaticidade. Não precisaríamos construir nada, mas angariar em brechós e no fundo dos nossos guarda-roupas o que poderia se adequar a peça.

A decisão conjunta (minha e da figurinista) foi pela terceira opção. Mas isso me deixou bem receosa a princípio. Tinha medo de não ter uma unidade e de parecer que cada um pegou

⁸⁹ Transtorno do Espectro Autista

Imagem 66- Desenhos de figurinos de personagens. Na ordem: o Professor de Arte, o Vendedor de balas, o Entregador blogueiro e a Estudante grávida



Fonte – Criação de Débora Brasil

uma peça da sua casa, sem critério, e tivesse criado o próprio figurino. Então solicitei que a gente optasse por peças dentro de uma paleta de cores. As cores escolhidas seriam as da Supervia⁹⁰: azul, verde, cinza, branco e suas variações.

Debora apresentou os desenhos e coube a toda equipe buscar as peças que mais se assemelhavam e que podiam combinar com essas ideias. Tivemos muita resistência do elenco à proposta. Notadamente, os atores esperavam um figurino não realista, que é a “modinha” das peças contemporâneas. Posso dizer que há uma tendência dos espetáculos pós-dramáticos por figurinos mais simbólicos, práticos e sem referências de espaço e tempo. É necessário muito estudo e conhecimento profundo para escolher os símbolos mais pertinentes no figurino não realista, e, se isso não for feito de maneira muito criteriosa, corre o risco de o figurino não significar nada e ser apenas um adereço de plasticidade “vazia”. Foi uma escolha ousada e fora do meu lugar comum, pois já tinha um tempo que não trabalhava com figurinos realistas em montagens teatrais.

O figurino deveria ajudar a caracterizar cada um dos sete personagens, mobilizando suas características físicas e psicológicas. Decidimos que, apesar de não termos um único contexto de tempo (data) e locais precisos dentro das narrativas apresentadas, podíamos eleger um período de tempo e contextualizar as narrativas dos personagens do trem. E poucas mudanças seriam feitas quando eles representassem outros personagens: pôr uma blusa, tirar um chapéu, aderir a um lenço. Isso forçaria aos atores a criarem características mais distintas e fortes para cada uma das figuras que eles representassem - um sotaque, ou uma forma de andar e agir.

Apenas um figurino teria que ser pensando e trabalhado numa lógica não-realista: do príncipe Sherazade, porque ele deveria ser prático, para tirar e botar, pois seria interpretado por três atores, em momentos de delírio da personagem. Fábio Blanc, Ágatha e Dante interpretavam o mesmo papel em suas aparições. O figurino do Fábio deveria ser “replicado”, quando os outros dois intérpretes entrassem em cena.

Estávamos trabalhando/ensaiando apenas com um lenço grande, azul, que dividido em três partes era distribuído um para cada ator, nas cenas em que a tríade aparecia. Entretanto, durante os ensaios, eu vi que os figurinos da Estudante Grávida (Ágatha) e do Vendedor de

⁹⁰ Supervia é a empresa de trens urbanos que faz o transporte de passageiros pelo Rio de Janeiro e Grande Rio (municípios fluminenses).

Balas (Dante) interferiam muito na transposição das cenas do príncipe Sherazade. O lenço azul não cobria totalmente as referências realistas das personagens que tinham tanta personalidade que atrapalhavam muito, trazendo outros signos, interferindo nas cenas em trio. Então, na primeira temporada da peça, improvisei uma espécie de macacão, feito com elanca nas cores verde neon e cinza, em que os outros intérpretes vestiam quando tinha o que fazer o príncipe Sherazade/Calígula/ Juan Dellano.

Só que essa solução era bem complicada: o tempo para vestir este macacão era muito curto e ele fugia muito de toda a estética dos demais figurinos do espetáculo, pois tinha uma estética mais moderna.

Não tínhamos muito recurso, mas, ainda assim, queria mudar esse figurino específico, então investi do meu bolso e decidi que compraria algo que nos desse uma solução melhor. Em uma das propostas de figurino, a Débora tinha trazido para o “maluco do trem” uma espécie de “cobertor” como o manto do Bispo do Rosário⁹¹, onde um inventário de coisas estaria ali exposto: caixas de medicamentos tarja preta, desenhos, lembranças, elementos da natureza e sua personalidade excêntrica e fragmentada. Essa segunda ideia foi aplicada logo após a primeira temporada, quando oportunamente podemos participar do Festival da FETAERJ/2024.

O cobertor era fácil de vestir e trazia mais a fundo a realidade da personagem que era um morador de rua com problemas psicológicos, mas que tinha um universo de encantamento e teatralidade que estavam de fato faltando no figurino inicial.

Debora pôde construir a tempo para o festival, e o fez de forma bem artesanal, inclusive dando bastante personalidade para as três figuras, que são distintas - Sherazade, Calígula e Juan Dellano, embora fossem a mesma pessoa. O resultado final ficou bem satisfatório: compunha mais as outras personagens, tinha som, movimento e era bem mais prático nas trocas de roupa.

⁹¹ Bispo do Rosário (1911-1989), artista plástico brasileiro, que sofria de esquizofrenia, mas que se destaca por obras que usam diferentes técnicas de costura e bordado (BISPO do Rosário. In: *Wikipedia*. Flórida, Wikipedia Foundation, 2005. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bispo_do_Ros%C3%A1rio. Acesso em 15 nov. 2024. 15/11/2024.

4.2.4 - Projeção - e as múltiplas formas de contar a mesma história

O teatro mediático coloca a seguinte questão para o espectador: diante da opção de "absorver" algo real ou algo imaginário, por que a imagem é o que mais o fascina? O que afinal constitui atração mágica que conduz o olhar para imagem? Uma resposta possível é que a imagem é extraviada da vida real, que a aparência da imagem se prende algo de libertação que dá prazer ao olhar. A imagem liberta o desejo das pessoas em "outras circunstâncias" dos corpos reais, elevando-os a sonhos (Lehmann, 2007, p. 397).

Na minha percepção, concordo com Lehmann, na medida que o espectador quando tem o vídeo concorrendo com o teatro, ou disposto junto com ele, essa mídia causa uma *transferência dispersa* - alterando a sua percepção de tempo e espaço. Ele, sem dúvida, passa a ser o foco da atenção, ou boa parte dela. Hoje, na sociedade do espetáculo, com um mundo *sobre telas e nas telas*, é natural que as peças usem cada vez mais essa tecnologia, que pode servir de múltiplas formas a encenação.

Desde o início, eu queria trabalhar com projeção e sabia que precisava de uma investigação mais profunda desse recurso dentro do *multifoco*. A ideia era poder contar a mesma história mostrando ângulos diferentes e usar as duas linguagens: teatral e cinematográfica. Já tive várias experiências dentro do grupo usando a linguagem do audiovisual. As mais importantes para mim foram: *Cegueira* (2003), onde usei um retroprojetor de slides como recurso de cenografia, porque o personagem principal era um fotógrafo; *Menino de Moony não chora* (2010), onde a história era contada simultaneamente através de *story photos* enquanto as personagens interpretavam o texto sentados e amarrados em cima de praticáveis; *Corações Solitários* (2011-2015), onde havia fotonovelas que eram narradas pelas personagens ironizando nas imagens a história contada; *Cena Real... É tudo verdade* (2014), que eu trazia depoimentos de entrevistas feitas pelo elenco de pessoas que faziam teatro e eram suas referências cênicas; *A mulher que equilibrava um cubo de metal na cabeça* (2021), peça feita na pandemia, com proposta híbrida, em que várias cenas aconteciam em vídeo, com cinco câmeras de celulares pegando diversos ângulos e planos: os atores se auto-filmavam e eu fazia os cortes ao vivo pela plataforma *Zoom*, tanto para os espectadores em casa, como para os espectadores presentes que poderiam acompanhar os cortes na projeção que ficava na lateral; e, por último, *Procuramos Independência!* (2022), em que a dinâmica era semelhante a peça anterior, mas com menos câmeras, apenas três celulares: uma em plano geral e duas nas mãos do público que era disposto em semi-arena. Deixo claro aqui

Imagens 67: Fotos da cena do aborto de Luisa, a Estudante Grávida (Ágatha Hillary), onde Pedro Daumas (Entregador Blogueiro) filma a cena e mostra em plano detalhe no telão e transmitindo ao vivo via ZOOM. A cena é simultaneamente exibida no telão, enquanto atores de costas para o mesmo assistem a cena teatral das atrizes Carol Domenici e Ágatha. Demais atores na foto: ao fundo com Leonardo Gall e Fábio Blanc, na frente Cris Simões, Dante Gabriel.



(Fotos: DANI GOMES)

Fonte: Acervo digital Gene Insanno Cia de Teatro

Imagens 68: Fotos da projeção sobre os atores, no fundo do trem. Nas fotos: Agatha Hillary, Leonardo Gall, Dante Gabriel, Fábio Blanc, Cris Simões, Pedro Daumas e Carol Domenici. JUNHO/20024 Espaço Multicultural Gene Insanno.



(Fotos: DANI GOMES)

Fonte: Acervo digital Gene Insanno Cia de Teatro

que não foi apenas nessas peças que esse recurso foi utilizado, porque em quase todas as peças, na escola, no grupo, ou fora dela, utilizo sem cerimônias a projeção, o vídeo, com formas bem diferentes e com motivações diversas - como cenário, de recurso estético, como recurso de ironia, como recurso de complementação, como signos adjacentes, enfim, depende da proposta.

Em *Calígula* (1996), com base no texto de Camus, o grupo (holandês) *Het Zuidelijk*, sob a direção de Ivo Van Hove, deixa os acontecimentos sobre um palco imenso serem filmados e ao mesmo tempo projetados em grande escala. Algo semelhante se dá em *Fausto* (1998). O tema "proximidade e distância do público em relação ao ator" é assim abordado. Em *Koppen* em (1997), com base no filme *Faces* (1968), de John Cassavetes, a questão da proximidade da distância é tratada sem uma utilização direta de técnica visual mediática (...). Em lugar da troca de primeiro plano e plano geral, é a percepção que muda de plano: no momento ela está quase em contato com os atores, e no momento seguinte, talvez, tenha de percorrer todo o espaço, porque a cena acontece em outro canto da sala. Aqui, o teatro tenta integrar a percepção do cinema e da televisão e fazer com que se tenha consciência delas (Ibidem, p. 377-378).

Minhas pretensões se assemelhavam as dos espetáculos citados acima, mas também o que me interessava na introdução de uma mídia era o vestígio de uma presença ausente, como se o vídeo completasse a narrativa. Em 2021, com a experiência da peça *Cubo...* em tempos pandêmicos, em que o teatro virtual passou a entrar em voga, a proximidade e distância do público também passou a me interessar muito. As tensões que surgem entre os movimentos, os planos, os recortes de planos e o paralelismo. Soma-se a isso o fato de que no “espaço do trem”, a plateia também não via as cenas que aconteciam dentro do “buraco”. Isso me fez pensar que assistir àquelas cenas a partir de um vídeo seria uma forma de ter acesso às imagens representadas. Claro que a plateia poderia apenas “ouvir” a cena, mas eu podia dar outras opções, e dei. Sempre imaginei que esse grande telão no fundo do trem poderia equiparar-se às pequenas televisões com propagandas e notícias rápidas que temos nos vagões de trem e metrô.

Natália Branco foi a operadora de projeção. Ela e Pedro Daumas, que era o ator que operaria a câmera do celular em cena trabalhariam em sincronia. Tivemos que adaptar uma tampa para o projetor, porque se ele ficasse ligado o tempo todo, perderíamos os momentos de *blackout*. Nesse sentido, as cenas que seriam projetadas deveriam ser marcadas: Pedro filmava, enquanto a Natália abria o projetor e iniciava a transmissão. Se houvesse uma câmera geral, como era minha ideia a princípio, a peça poderia ser um espetáculo híbrido,

porque tudo era feito na plataforma *Zoom*. Esse aplicativo foi muito usado nas peças virtuais na pandemia e qualquer pessoa com um link válido poderia assistir a sessão. Claro que essa ideia ainda poderá ser aplicada numa segunda ou terceira temporada, mas eu precisaria de mais um operador de câmera, de fora, que pudesse registrar a peça em sua totalidade.

A primeira consideração que preciso fazer sobre projeção é que ela teria a dupla função de captar os planos cinematográficos com precisão, mostrando um ângulo inusitado sobre a cena teatral que se daria simultaneamente - isso a meu ver dá um contorno dramático diferente na narrativa. Deve-se considerar inclusive a posição e movimentos do operador que tem o “poder” de narrar essa história sob uma perspectiva imagética. Exemplo: mesmo com as atrizes paradas, o cinegrafista poderia andar em círculos em volta delas, aproximar-se muito, tremer a câmera, colocar a câmera em partes do corpo ou lugares que remetessem a outros signos.

A segunda consideração é que, além das projeções simultâneas, também existe um vídeo, que só é passado no final. Trata-se um compilado de reportagens sobre a “Chacina de Vigário Geral”. Ele contém quatro reportagens editadas que são projetadas no telão notícias do fato logo que ele aconteceu (1993), seguida uma reportagem de 18 anos depois, após uma reportagem de 20 anos depois e uma última reportagem de 30 anos depois (2023). Em todas elas, é notório os jornalistas frisarem que *todas as vítimas* eram inocentes e os culpados **até hoje continuam impunes**. O vídeo faz parte da última cena do espetáculo, onde a história da Cris, que até então era contada pela personagem Pretinha (Carol Domenici), *é retomada pela própria Cris*, que se despe da personagem que até então fazia, a senhora evangélica d. Deusa, e assume a narrativa: os dias que se sucederam a Chacina, como o enterro e a repercussão midiática a respeito do ocorrido. Fazendo uma interlocução, considero que, nesse momento, o espetáculo corrobore com o teatro documentário pois traz imagens e reportagens reais do ocorrido, para ilustrar a cena.

Nas últimas falas do texto, também uso o recurso da projeção. Transcrevo-as aqui para exemplificar melhor a narrativa:

P5 - O Trakinas não fazia mais parte da farra, ele morreu na Chacina, com sua marmita do lado. E a Lucilene não poderia mais fazer sua festinha de 16 anos com os amigos da igreja, pois também foi brutalmente assassinada com toda sua família. Essa peça se chama "Toda Margem tem um Centro, ou opressões diárias que nos atravessam", e todas essas histórias são reais. Eu me chamo CRISTIANE DA SILVA SIMÕES, e essa foi a minha história. (Atores que estão no chão, "assassinados", levam-se em seqüência)

P1 - E a minha.

P2- E a minha.

P3 - E a minha.

P4 - E a minha.

P6 - E a minha.

P7 - E a minha.

Sávio - (levantando-se da plateia) E a minha.

Na projeção, a frase: *Também a minha e dos meus alunos da Rocinha, a quem dedico esse trabalho.*

ANILIA FRANCISCA MÉRCIO DA SILVEIRA.

(Atores cantam Nomes de Favela, à Capela):

Não sou do tempo das armas,

Por isso ainda prefiro, ouvir um verso de samba

Do que escutar som de tiro,

Não sou do tempo das armas,

Por isso ainda prefiro,

Ouvir um verso de samba

Do que escutar som de tiro..."

B. O.

Essa última frase também coloco em áudio, tanto para a acessibilidade das pessoas que não sabem ou têm alguma dificuldade de leitura, como para aqueles que, porventura, não tenham, ou optem por não olhar para o telão nesse momento.

Imagem 69: Foto da transmissão em telejornal das notícias da Chacina de Vigário Geral, (imagens de sapatos dos cadáveres) e enquanto Cris Simões relata o episódio e os personagens simulam que estão mortos no chão do trem.

JUNHO/20024 - Espaço Multicultural Gene Insanno.



(Fotos: DANI GOMES)

Fonte: Acervo digital Gene Insanno Cia de Teatro

Imagem 70: Foto da cena final do espetáculo, onde Cris Simões se despede da personagem Deusa e relata para a platéia que a história da Chacina de Vigário Geral e da família do trem **É A SUA HISTÓRIA**, e que todas as histórias ali narradas são reais. Na foto: Pedro Daumas, Leonardo Gall, Dante Gabriel Ágatha Hillary, Fábio Blanc e Cris Simões e JUNHO/20024 - Espaço Multicultural Gene Insanno.



(Fotos: DANI GOMES)

Fonte: Acervo digital Gene Insanno Cia de Teatro

4.3 - A estreia e a análise dos êxitos/fracassos da trajetória e resultados (análise dos artistas e plateia)

A peça estreou no dia 08 de junho de 2024 no espaço Multicultural Gene Insanno, para uma plateia de número limitado a 46 espectadores.

Imagem 71- Cena em que os personagens leem os textos de guerra dos alunos da Rocinha



(Fotos: DANI GOMES)

Fonte: Acervo digital Gene Insanno Cia de Teatro

Durante a curta temporada que demorou três semanas⁹², sempre aos sábados e domingos, ofereci para o público um questionário com 12 perguntas⁹³, para entender como os conceitos da pesquisa atravessaram as pessoas e se alguns objetivos foram alcançados ou, pelo menos, estão progredindo/evoluindo da maneira como tenho dispostos os mesmos em cena. Consegui recolher nesse primeiro momento 83 questionários, que eram voluntários e apenas as pessoas que quisessem responderiam. Após essa primeira temporada, a peça passou para a seleção do *47º Festival da FETAERJ*. Lá fizemos uma apresentação no dia 30/07/2024, que acredito ter sido para uma plateia diferenciada, porque, apesar de ter várias pessoas da cidade onde acontecia o festival (Paty do Alferes, na aldeia de Arcozêlo), mais de 40 pessoas eram representantes de grupos de teatro de todo o Rio de Janeiro, que tinham que assistir as peças da grade de programação para emitir as críticas e participar de um debate que acontecia no dia seguinte, denominado Oficina Integrada. Essa experiência foi muito rica e desafiadora em diversos sentidos: sair do lugar comum que é a nossa casa, o local onde o cenário foi construído, representar para mais de 100 pessoas, viajar com o elenco e uma enorme estrutura cenográfica e técnica para um teatro que, a princípio, não tinha sequer internet, entre outras demandas. Inscrevi o espetáculo no Festival com a intenção de ouvir críticas e fornecer essas experiências tão valiosas para os integrantes recém-chegados. O debate no final foi extremamente interessante, tanto para mim como para os atuantes que puderam falar sobre seus processos, com um lapso temporal da estreia (cerca de duas semanas depois) que facilitou muito uma análise mais profunda do que fizemos.

No festival, transformei a pesquisa em um formulário online, acessível com QR CODE, e colhi mais 12 repostas, totalizando 98 pesquisas dos espectadores.

As perguntas (doze ao todo, incluindo dados pessoais, que também eram opcionais) eram sobre os três pilares de construção da pesquisa: o texto elaborado a partir da *autoficção*, o *multifoco* e a *interatividade* com o público. Também perguntei sobre *ativismo* e se isso era sentido/percebido na narrativa.

Também passei outro questionário para a equipe de atores/técnica⁹⁴. Um pouco mais

⁹² 08, 09, 15, 16, 22 e 23 de junho de 2024.

⁹³ Acesse ao formulário com as perguntas para a plateia ainda disponível:
<https://forms.gle/r1iYKKHAFNPTGbcG6>

⁹⁴ Questionário para equipe ainda disponibilizado:
https://docs.google.com/forms/d/1W3q0_7f6kRZQRgf4UuklArev85Im5gOJZImG4HpqJI0/edit

extenso (com vinte perguntas), o questionário tinha como objetivo entender se a minha condução tinha sido satisfatória, se os atuantes entendiam os conceitos trabalhados, como eles entendiam os conceitos que venho discutindo nesta tese. De alguma maneira, ambos os questionários tinham um objetivo principal: saber se espetáculo mudou alguma visão, ou contribuiu para uma nova percepção a respeito da realidade das pessoas, se a proposta artista funcionava como ferramenta de transformação. Minha utopia é fazer um teatro que mude o mundo sim. Embora isso nem sempre seja possível.

Vou começar por essa última pergunta disparadora, já que as coisas todas só fazem sentido, se, de alguma forma, tudo o que passamos, e me incluo no rol de atingidos, foi transformador em nossas vidas.

Deixo, no fim do questionário, sempre um espaço livre para que o entrevistado faça suas considerações finais e reflexões do processo, para se expressar ou relatar o que desejar. É aqui que identifico os melhores relatos. Muitas pessoas que responderam à pesquisa, cerca de 98%, gostaram da experiência, recomendariam a mesma e veem importância social do espetáculo. Muitas pessoas disseram que ele é “inesquecível”, “imersivo” e “mobilizador”. Creio que, para Araruama, uma cidade próxima a capital, mas sem muito acesso a peças nesse formato interativo, o espetáculo certamente marca a vida dos espectadores que vivenciam uma experiência para muito além do teatro. Comparando com a mesma pesquisa feita no festival, com um público com mais vivência, inclusive de outros municípios do Rio, também tive excelentes retornos. Entretanto vou citar um depoimento contraditório, mas tocante, no sentido de que mobilizar não é sempre agradar:

Achei muito dolorida a imagem final dos jornais falando sobre a chacina de Vigário Geral e não entendi como o acontecimento atravessou a narrativa durante toda a peça, a ponto de aparecer aquelas imagens fortíssimas. Entendi que ela apareceu mais para o final, mas que, como pano de fundo, poderia aparecer mais vezes para justificar o uso das imagens, ou elas não aparecerem, porque são muito fortes e não é todo mundo, principalmente pessoas negras, que ficam bem de ver esses corpos mortos ao ir ao teatro.

É evidente que nem todas as narrativas são captadas, em uma experiência de teatro com multifoco. Percebe-se que a pessoa não conseguiu fazer a conexão entre a história da personagem "Pretinha" e a atriz Cris Simões, embora esta fale claramente, no fim da peça, que “aquela era a sua história”. Mas quero destacar que, embora polêmico e contraditório (se

Imagem 72 : Foto das notícias dos jornais de Vigário Geral, e personagens como cadáveres no chão do trem.
JUNHO/20024 Espaço Multicultural Gene Insanno.



(Fotos: DANI GOMES)
Fonte: Acervo digital Gene Insanno Cia de Teatro

eram imagens “fortes”, por que ela sentia a necessidade de ver mais vezes as imagens ao longo da peça?), é muito reflexivo quando ela diz que “principalmente pessoas negras” não gostam de ir ao teatro e ver “esses corpos”. Lembro aqui que as reportagens que reproduzi passaram no jornal nacional, invadiram a casa de milhões de pessoas às 20 horas, há 30 anos e não eram imagens “exclusivas” da chacina, ou algo que fosse impróprio (pois nas reportagens não aparecia de fato nenhum corpo, apenas os caixões e os sapatos dos cadáveres). Embora a nossa peça tenha censura de 16 anos, as reportagens já tinham sido exaustivamente repetidas nos noticiários e ainda são, quando esse episódio faz “aniversário”. Minha reflexão é: embora essas imagens fossem bem conhecidas, após toda a narrativa, a apresentação das personagens, o desenvolver de cada arco dramático, ao fim, com esses atores também caídos no chão, fazendo um paralelismo com o episódio da chacina e com toda intimidade criada entre atuantes e público, a imagem realmente ficou mais “dolorida”. Provavelmente a espectadora

viu os corpos dos atores no chão e fez a imediata associação, a cena aqui mostrava o que o vídeo não mostra. Ao vivo, obteve-se uma identificação imediata. Bem diferente de quando assisto aleatoriamente o jornal e vejo a notícia de mais um corpo negro sendo alvo. Um corpo de alguém que sequer conheço e que está ali “apenas” virtualmente, enquanto janto o macarrão do almoço e minha filha de 3 anos brinca de boneca na sala.

Somos anestesiados e já não podemos nos importar com tantas mortes. Não damos conta de tantas tragédias diárias. E convivemos com nossa falta de humanidade, para sobreviver.

O fato de que o teatro tem a capacidade de realizar um determinado “treinamento” emocional já tinha sido uma concepção do barroco. Opitz chegou a definir como tarefa da tragédia que ela preparasse os espectadores para suas próprias “aflições”, uma vez que modelava neles a constância, a força estoica da paciência. Lessing (e com ele o iluminismo) via o teatro como um estabelecimento para o aprendizado do sentimento da compaixão, compreendido como requisito social. (...)

Essa quebra ocorre quando os espectadores são expostos ao problema de reagir aquilo que se passa diante deles de modo que não mais existe a distância segura que parece garantir a diferença estética entre a sala e o palco. Justamente essa realidade do teatro, fato de que ele pode brincar com tais limites, o predestina a atos e ações nos quais não se formula uma realidade “ética” ou mesmo uma tese ética; antes, surge uma situação na qual o espectador é confrontado com o medo abissal, com a vergonha e também com a irrupção da agressividade (Lehmann, 2007, p. 427)

Então, sim, assumimos esse perigo de talvez provocar o desconforto. O espetáculo perturba, mobiliza, causa uma reflexão indigesta. “*Não quero ver esses corpos de novo, não*”. Mas fruir com totalidade de uma obra artística demanda um certo risco, e nem sempre vamos sair ilesos, porque, de certa forma, nos posicionamos, e seria impossível agradar a todos. Fazemos para fora da nossa “bolha” e é justamente isso que eu quero.

Quanto aos atuantes, posso dizer que essa mobilização social é o cerne de tudo, pois é para isso que faço teatro. Não apenas com o Gene Insanno, algo que me enche de orgulho e satisfação, mas também na escola. Porque é somente a partir da arte que dou voz aos silenciados.

Sobre o *artivismo*, embora quase todos da ficha técnica considerem esta peça e todo seu processo uma construção artivista, uma pessoa não considerou. Reescrevo aqui algumas das respostas da pessoa que não considera a peça artivista e de três pessoas que a consideram:

- Resposta 1: *Não é engessada nesse conceito. A arte sempre apresentou dramas da sociedade e elementos políticos. A peça não é panfletária. Pode causar reflexões profundas*

que gerem empatia com os personagens e dramas sociais. Mas não dá para engessar a peça no ativismo.

- Resposta 2: *Os assuntos abordados no espetáculo por si só já trazem essa referência, ainda mais, quando as histórias interpretadas fizeram ou fazem parte do íntimo de cada ser atuante, fazendo que cada um perceba as opressões e limitações que os atravessam, possibilitando um trabalho forte e contestador.*

- Resposta 3: *Sim. O ativismo vem em peso, trazendo a personificação de questões sociais através dos personagens que vagam pelo trem. Servindo de base para vozes marginalizadas, a fim de instigar pessoas a agir.*

- Resposta 4: *Sim. A montagem é uma forma de protesto e de não deixar se apagar as histórias que são importantes para a formação da sociedade. Esquecemos, muitas vezes, das histórias que atravessam as pessoas e que não são noticiadas, documentadas, alarmadas. Tantas histórias que são perdidas, mas que ajudam na construção de uma pessoa e, conseqüentemente, de uma sociedade. Mostrar essas histórias é uma forma de protestar contra as pequenas vilanias que rodeiam a sociedade, mas que não é falada.*

Ainda assim, apenas seis das dez pessoas que responderam consideram-se atores *ativistas*:

Sim, pois a Trupe Insanna é um Projeto Social que revela que o teatro e a saúde mental são homólogos, onde sabemos o quanto a sociedade precisa discutir sobre saúde psíquica.

Acho que ainda não, mas por falta de coragem, existe muito medo dentro de mim ainda.

Sim, quando uso minha arte para expor questões da sociedade

Considero-me ARTIVISTA na medida em que estou atuante em projetos e espetáculos que protestam contra as injustiças sociais.

No sentido teatral.

Não.

Uso minha arte pra trazer reflexões, criticar e expor contradições do nosso sistema. pra mim essa é a melhor forma de usar minha arte mas entendo também que a arte não é só política, e sim que ela pode ser usada para isso.

Não exatamente. Uso meu espaço artístico para protestar, mas não é o meu foco. Por isso, não me considero exatamente uma artista.

Sim, no sentido de poder gerar denúncias e ações concretas através do Teatro, contra as opressões que sofremos, conscientizando os espectadores sobre o quanto também são potentes e agentes transformadores da realidade que vivem.

Sim, é por isso que faço teatro. Peça teatral, performance, ou qualquer intervenção que seja, é o momento se ser ouvido. Independente do que será dito, nós escolhemos o que queremos dizer. E isso já tem um peso político contundente, com a finalidade de transformação para quem faz e quem assiste.

Como podemos ver nas respostas acima, embora tenham participado do processo e identificarem o mesmo como um ato político, ainda assim, não se identificam como tal. Por que isso? Posso atribuir a isso, termos discutido muito pouco sobre o que é *ativismo* e como isso atravessava nossa experiência em processo, pois focava nos fatos de opressão ocorridos e não em teorias dominantes, ou em conceituar/rotular o que fazíamos ali.

Considero a dramaturgia autoficcional muito relevante para o *ativismo* proposto. Porque é contando suas histórias que os seres que estão ali atuando se dão conta das opressões que sofrem, sofreram e ainda estão sofrendo. Faz-se uma análise da sua própria história e denuncia como a discriminação, preconceito, estigmatismo sofridos podem ser mudados. A plateia sempre encontra identificação com os “dramas sociais”, mas a ficção toca sutilmente na realidade quando os intérpretes de certa forma são “os personagens” do que é contado,

Embora a tensão entre o real e a ilusão baseada no real seja o coração da experiência teatral, a atenção principal do teatro, até os tempos modernos, voltou-se para o emprego do que se poderia chamar de dispositivos de apoio à ilusão (utilização de linguagem artificial, especialmente o verso, uso de gestos artificiais e de figurinos elaborados segundo determinadas convenções). Situações que desafiam a ilusão eram relativamente raras, até mesmo marginais. (...)

É verdade que uma das características básicas do teatro como uma forma de arte é, desde sua mais antiga manifestação, o uso de materiais da vida real para construir suas ficções, a mais importante das quais sendo o corpo vivo do ator. Ao longo dos séculos, partes do real vêm sendo utilizadas, de um modo ou de outro, pelo teatro - como padrões reais de entonação e gestos,

objetos de uso no real, peças de roupa ou de iluminação e de produção de som real, animais reais. (...)

Trazer a fala humana, sua gramática e sintaxe, para o teatro, como característica central desta arte, quase nunca chama a atenção como sendo um empréstimo do mundo “real”. Mas se a totalidade ou parte do texto teatral são reconhecidos como provenientes do mundo real, então a situação é muito diferente; e o recurso a essa linguagem no teatro vem se tornando cada vez mais importante nos tempos modernos, durante o século passado particularmente (Carlson, 2016, p. 1-2).

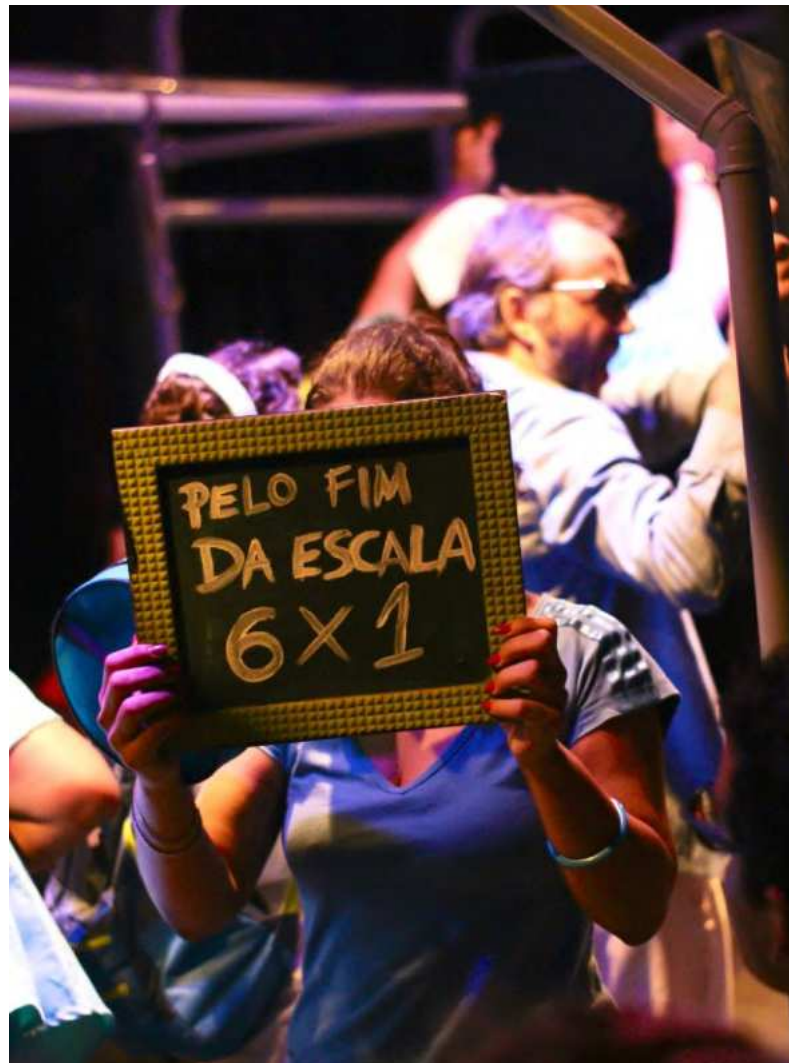
Concordo com Carlson e discordo de Lehmann que afirma que “mostrar indivíduos politicamente oprimidos no palco não torna o teatro político”, pois a dimensão política do teatro nunca deve ser totalmente excluída. É preciso constatar antes de tudo que o teatro sempre será político e se transforma radicalmente sobre as condições da sociedade da informação que vivemos. Nesse lugar, nossa peça toca a performance e nuances artivistas podem ser consideradas. Como vimos anteriormente, a arte é um palco necessário para que todas as questões sociais não sejam apenas vistas ou refletidas, mas possam ser armas de transformação. O fator transgressivo ainda é essencial para compreensão de toda arte, não só da arte política.

Embora o tempo fosse corrido, tivemos longas discussões sobre as temáticas de opressão, o porquê eles se sentiam oprimidos, ou com a independência violada. Na cena da passeata, pedi que cada um escolhesse uma frase para colocar em seu quadro, que seria sua “pauta” particular (o próprio elenco produziu esse adereço cênico), que, no início da peça,

Imagem 73: fotos da cena da passeata. Na foto: Cris simões e Carl Domenici



Fonte - Foto Dani Gomes



(Fotos: DANI GOMES)
Fonte: Acervo digital Gene Insanno Cia de Teatro

começa na parede contrária à do telão e após a cena da passeata⁹⁵, esses quadros são trazidos para dentro do trem e pendurados na janela do vagão vazado.

Sempre tive em mente que eu não queria mudar o mundo, nem as opiniões de quem vinha assistir à peça, mas, se eu já tornasse os atuantes que compartilharam comigo suas opressões pessoas menos invisibilizadas, isso já seria uma vitória.

A remuneração baixa (porque o valor pago era simbólico) e o tempo exaustivo de ensaios eram fatores decisivo nessas escolhas e a própria escolha de se manter nesse processo já responde o “quão transformador ele foi para si”. Uma das perguntas é justamente sobre considerar o grupo “amador” ou não. Essa também é uma questão minha, e que sigo perguntando, já que temos aspectos de produção muito profissionais, mas nossa sobrevivência ainda não é exclusivamente do teatro. Uma das pessoas da equipe ressentiu-se com isso, e corajosamente declara:

Considero um grupo profissional, apesar dos membros não terem o teatro como principal fonte de renda, porque muitos buscam e/ou já possuem aperfeiçoamento profissional com formações de qualidade. (...) A direção menospreza muitas vezes o fato de não trabalhar com atores profissionais, que, segundo ela, nunca vão crescer.

De fato, não os considero profissionais, tendo em vista que não se sustentam de teatro. Tomo em minha defesa que trabalhar com não-atores é minha especialidade, e escolhi isso. E aceito a crítica. Apenas considero que não menosprezo o trabalho, mas valorizo-o até demais, e cobro às vezes posturas muito profissionais. Em vários momentos lembro que eles não estão recebendo nada para estarem ali, ao contrário, gastando e me desculpo, daí afrouxo as rédeas.

Desde a imersão, essa questão sobre profissional ou amador é algo que rodeia o coletivo, pois estamos numa fase em que ganhamos, mas não o suficiente para fazer só isso. Tanto é assim que, no questionário final, isso volta, com força: das dez pessoas que responderam, e pude fazer essa pergunta diretamente, apenas uma pessoa considera o grupo amador. Quatro consideram semiprofissional e quatro profissional. Uma pessoa não respondeu.

Uma crítica que também acolho para reflexão é que quatro atuantes, ao fazerem uma apreciação à condução da direção, falaram de uma “falta de escuta” e uma pessoa reclamou da

⁹⁵ Essa cena da passeata é feita em câmera lenta, e é na verdade uma passeata “simbólica”. É a terceira cena da peça, onde as personagens apresentam-se para os espectadores. Enquanto uma se destaca do grupo explicando “... que vem da periferia pra cá, porque...” (explica o motivo), as outras ficam “manifestando-se”, numa coreografia em *slow motion*.

“falta de afetividade”. Considero que a falta de escuta é uma questão pessoal que aparece como análise em outros trabalhos que assino a direção, embora eu acredite que meus processos sejam demasiadamente democráticos, com muita escuta inclusive. Justamente por isso, quando tenho que tomar as decisões, nem sempre consigo contemplar a todos e já identifico que haverá insatisfações. Há uma frustração recorrente nas peças de criação coletiva, que possuem uma relação simbiótica entre criação textual, criação de marcações e cenas que aparecem através de jogos provocativos entre direção e atores - e quando alguém toma a frente como condutor, em geral, essa pessoa assume o papel de castrador. Isso é bem natural, principalmente, quando o ator é contrariado em suas escolhas individuais e nunca passou por um processo mais hierárquico, em que existe uma ordem de autoridade e subordinação, que são os processos mais comuns na produção teatral profissional: diretor fala, ator obedece - não cria muita coisa, restringe-se ao seu papel, guiado totalmente pelo diretor, que também diz como ele deva atuar. Eu cresci fazendo teatro assim, aprendi em processos assim, inclusive na universidade, e logo no início da minha carreira de diretora, era assim que eu coordenava os processos.

Atualmente os processos do Gene Insanno são muito democráticos e essa linha hierárquica é praticamente tênue. Claro que eles entendem que sou quem estou conduzindo e cobro uma postura criadora constantemente. Só que nem sempre faço o que eles querem. Muitas vezes, construímos 70% do espetáculo juntos, mas nem sempre. Tem uma parte que só cabe a mim, e essa parte zela pelo todo. Concordo que possuo uma postura incisiva, e sei que nesse ponto eu poderia mudar. Mas como boa observadora analítica de processos e de pessoas, eu vejo que essas falas veem sempre pontualmente, quando os atores são contrariados - penso que o “aceite” talvez fosse mais fácil se os processos fossem menos democráticos - o que seria impossível na lógica de criação do grupo e como venho trabalhando há muitos anos, contando com um ator compositor e criador do processo.

Dentro dos questionários destinados à plateia, gostaria de destacar algumas respostas que transcrevo abaixo:

"Eu fiquei querendo assistir outra vez à peça, de outro lugar para ter outro ponto de vista e ver se seria uma outra experiência."

"A não linearidade das cenas ajuda a desconstruir binarismos ou concepções inflexíveis."

"As autorias trocadas permite preservar a privacidade e evitar a vitimização dos

Imagens 75: Fotos na ordem: Professor de Artes dormindo no trem; a atriz Ágatha Hillary falando da sua personagem "Luisa" (estudante grávida); Carol Domenici contando a história de um dos desenhos do elenco para a platéia, cena do Príncipe Sherazad (Fábio Blanc) das JUNHO/20024 - Espaço Multicultural Gene Insanno.



(Fotos: DANI GOMES)

Fonte: Acervo digital Gene Insanno Cia de Teatro

envolvidos, sem prejudicar o compartilhamento da experiência que parece ser o foco do espetáculo."

"Em saber que a história é real me permite conhecer experiências alheias do mesmo mundo/espço que vivo, ainda que pareça uma realidade tão distante da minha. Amplia meu repertório, me dá outros pontos de vista, me posiciona no mundo."

"Amei a produção de som. Os áudios foram escolhidos inseridos com perfeição. Cenas muito bem escritas. Atores sensacionais. O texto e as possibilidades de interpretação são muito ricos. O que vocês vêm fazendo aqui é incrível, vejo sementes de transformação social sendo lançadas."

"A história que eu mais gostei foi a do Sávio. Aliás, aparição dele acusando o ator que o interpretou de impostor é realmente genial emocionante."

"Eu adoro esse tipo de dramaturgia de construção coletiva de todos os envolvidos no processo de criação. Esse tipo de dramaturgia é autêntico e retrata nosso tempo e discutir questões sociais e pessoais."

"Sim eu tive acesso a todas as histórias contadas e boa compreensão. As partes que acompanhei por vídeo nos insere de uma forma inusitada e moderna, nos proporcionando identificação e distanciamento ao mesmo tempo."

"Faz muita diferença saber que essas histórias são reais, sinto que não estou só nos desafios da vida. Percebo que estamos todos ecoligados. Somos um ecossistema."

"Não tenho críticas só elogios. Para mim o ápice deu em dois momentos: quando surgiu o "diretor"⁹⁶ no meio da plateia (parecia real) e quando vimos a reportagem da chacina (chorei)."

"O recurso audiovisual é muito dinâmico e interativo. Consegui assistir tudo, inclusive de ângulos distintos."

"O recurso audiovisual me pareceu uma linguagem coerente/adequada o nosso tempo. A construção recorte colagem de cenas é um exercício poético, cognitivo e da memória. No sentido de exercitar a minha memória."

"O espetáculo é muito interativo e participativo. Interação total é a própria dinâmica do trem."

"Eu gosto desse tipo de texto tem contato com a realidade isso me emociona, me inspira e fortalece."

Sim, eu gosto das cenas simultâneas, dinamiza obra. Temos que usar a flexibilidade mental para montar o quebra cabeça. Muito divertido!"

"A maior interatividade veio em muitas partes através do olho no olho dos atores com o público, houve muitos momentos assim emocionantes e isso me fez sentir parte."

"Achei a peça como um todo densa e emocionante. Muito bem escrito e produzido. Não estava preparada para tanta densidade, choque, violência e emoções. Amei! Parabéns a equipe."

⁹⁶ Provavelmente a aparição do Sávio que após a conclusão de sua história levanta da plateia e faz a cena de dramaturgia aberta com o ator Fábio Blanc.

Imagem 76 - Cenas da tríade: Juan Dellano, Sherazade, Calígula (Fábio Blanc, Ágatha Hillary, Dante Gabriel).
Atores fazendo as partituras do *teatro que dança* (técnica de Eugênio Barba)



Fonte - acervo virtual Gene Insanno / Foto: Dani Gomes

Imagem 73 - Cena da Estudante Grávida (Ágatha Hillary), pós aborto,
abraçando a mãe (Carol Domenici).



Fonte –acervo virtual Gene Insanno // foto: Dani Gomes

"Faz diferença assistir sabendo que aquela história real. Hoje, vivemos um momento de interesse em fatos reais, basta ver os programas de TV, grande sucesso que trancam pessoas em casas (como BBB). Estamos vivendo um mundo de fofoquismo."

"Gosto muito, pois retratando a história real dos intérpretes alcança sensibilidade maior do público, uma vez que, mesmo havendo ficções, ela é concreta, real, conectada conviver de alguém presente na apresentação."

"Sim essa técnica de autoficção é ótima pra entender que cada pessoa tem suas histórias e ajuda os espectadores a saírem de suas bolhas."

"Gostei. Eu não sabia das histórias reais dos personagens, mas como a ficção se baseia na realidade e às vezes os acontecimentos cotidianos parecem ficcionais, a peça correu naturalmente como a vida. Na vida comum acontecimentos trágicos se tornam banais."

Em todas as pesquisas da plateia, as histórias principais são citadas, ou seja, nenhuma ficou “hermética”, ou abstrata demais, apesar da descontinuidade proposital do texto. Quando inquiridos “qual história você mais gostou?”, ganharam disparadas as histórias da Adolescente Grávida que faz o aborto ajudado pela mãe e a do Príncipe Sherazade e seu transtorno de múltiplas personalidades. Muitas pessoas explicam o porquê de gostarem dessa ou daquela história, em geral por identificação, por já terem vivido alguma coisa semelhante. Na temporada da peça, estava tramitando no congresso uma Lei, da bancada evangélica criminalizando o aborto⁹⁷, mesmo em crianças, e esse fato foi muito comentado nas pesquisas - as pessoas relatam que foram mães adolescentes, ou seus parentes e conhecidos foram, ou até que já passaram por essa situação de abortamento voluntário. Essa pauta, sem dúvida política, é um tabu. Na história não julgamos, apenas apresentamos os fatos, como foram, e as pessoas tiraram suas próprias conclusões.

Uma coisa que me chamou atenção é que nem todos os artistas envolvidos estavam cientes dos pilares da pesquisa ou sabiam explicar os conceitos que aqui venho discorrendo. Uma das minhas curiosidades era saber se os atuantes e técnicos sabiam o que era a *autoficção*, o *multifoco* e a *interatividade*. E pasmem, não sabiam, nem todos. Confundiam os conceitos, principalmente, os que estão há menos tempo na Cia, e o ator convidado Fábio, que praticamente chegou um mês antes da estreia, teve pouco tempo para entender e assimilar todas as coisas que estávamos trabalhando. Essa falha também foi minha, porque era necessário que eu pudesse falar desses conceitos um pouco a cada ensaio, e pudesse trazer textos teóricos de apoio. Mas eu não consegui fazer isso em todos os encontros que se

⁹⁷ Movimento: "Criança não é mãe!", que teve muita repercussão nas páginas de esquerda na rede de internet, em julho de 2024.

somaram mais de 30. Explicava um conceito em um encontro, fazia alguns exercícios, explicava outro uma semana depois, fazia outros exercícios, algumas vezes postava trechos dos livros no grupo de *WhatsApp*, mas agora percebo que esses esforços foram ineficientes, no sentido, de que as pessoas não tinham uma frequência de 100% em todos os encontros. Essa é uma das desvantagens de não se ter um grupo totalmente profissional, embora eu tentasse converter a pouca remuneração advinda do edital pelo número de ensaios vividos, isso só aconteceu nos dois últimos meses. Principalmente na fase de criação dramática, eu não pude contar com três dos sete atuantes.

O *multifoco*, conceito bem controverso, que analiso e utilizo na peça é amado por uns, odiado por outros. O público, no geral, aceita a ideia pelo cenário totalmente imersivo do trem, o ambiente já os remete a acontecimentos que se dão simultaneamente. Mas algumas pessoas ficam profundamente “magoadas” por não terem acesso a toda a narrativa - como se isso se desse numa peça de teatro “convencional” - o que eu não acredito totalmente. Isso porque, é bem natural que, em algumas peças convencionais, pela natureza hermética do texto ou da montagem nem tudo seja entendido, acompanhado, e naturalmente a dramaturgia do espectador é contemplada. É engraçado como algumas pessoas, no questionário, comentarem que a “culpa era delas mesmas” por terem TDAH, dislexia, ou algum transtorno que as impossibilitaria de ter entendido ou acompanhado tudo, embora no início de cada sessão, eu falasse a respeito dos riscos⁹⁸ e que os espectadores poderiam se deslocar para ver, ouvir ou participar da peça se sentissem vontade. Isso se dá em cenas da contagem do desenho, por exemplo, que marquei com os atores de contarem a história bem baixinho para duas ou três pessoas, as outras que ficam de fora, naturalmente, inclinavam-se para ouvir aquele “segredo”. Mas esse deslocamento era totalmente opcional, como olhar ou não para o telão também era opcional. Se a pessoa não fosse diretamente contemplada para escutar aquela história do desenho, ela poderia ouvir “todas as histórias”, em um coro simultâneo que também contava alguma coisa; o fragmento de uma, o fragmento de outra, o criar uma narrativa com contexto de confissão que todas geravam.

Destaco que, em uma das pesquisas com membros da ficha técnica, tive a satisfação de receber sugestões muito felizes, que certamente vou incorporar em uma próxima temporada,

⁹⁸ É praxe hoje em dia avisarmos sobre luzes estroboscópicas, barulhos excessivos e gatilhos emocionais que alguns espetáculos / obras podem causar em pessoas neurotípicas.

se houver. Transcrevo aqui porque considero bem alinhado com o trabalho:

"Sim. Acho que o momento que mais tem interação com o público é na cena do alistamento, visto que as pessoas são chamadas para participar. De modo geral, acredito que o público não se sente à vontade de espetáculos com interação com o público. Mas acho que essa interação pode ser muito sutil, sem que ninguém se sinta desconfortável. Toda Margem poderia ter mais interações. Já que conta a história de opressão de muitas pessoas, por que não pedir para as pessoas contarem suas opressões também? Talvez, para falar ao vivo, ou para escrever em um papel antes do espetáculo, que seria lido durante. Isso pode tornar a montagem mais intimista. Sinto falta de ouvir histórias da plateia. De eles terem um espaço para se abrirem. Se é um espetáculo feito por todos, por que não é feito pela plateia também?"

Lembro de termos comentado sobre isso, em alguns ensaios, do público de alguma forma também poder contar a sua história. Só que nada ficou definido, de como isso poderia ser. Aqui ela já traz uma solução: eles podem escrever antes. Essa mesma pessoa dá sugestões, quando indagada sobre a proposta imersiva: "Você acha a peça imersiva? Na sua opinião que fatores cênicos podem produzir uma imersão cênica?"

"Sim, pelo posicionamento da plateia. Mas acho que pode ir além. Talvez, distribuir bilhetes de trem para todos que entrarem, por exemplo. Acho que a experiência pode começar de fora do espetáculo, para que fique mais imersiva ainda. Que outras situações acontecem no trem? Que outros elementos têm no trem? E na estação? O trem precisa de uma estação. O que se tem na estação? Acho que tudo isso pode ser pensado."

De fato, não temos ainda uma plataforma de embarque. Essa sugestão é viável e acho bem interessante. Eu gosto de um pré-cenário, algo que já vai ambientando o espectador.

A pesquisa para a ficha técnica era mais completa porque eu queria que eles, ao responderem as questões, também fizessem uma autoanálise do seu trabalho individual, do trabalho como um todo, do meu trabalho de direção e uma reflexão sobre os conceitos da tese. Inclusive, pedi que me revelassem sobre a eficácia dos exercícios de criação, já que muitos foram criados por mim durante o processo. Investigar seus processos de criação também é algo que me interessa, por isso pedi que eles me emprestassem seus cadernos de ensaio. A última questão da pesquisa, deixei livre e pedi que falassem livremente sobre como foi a experiência:

"Participar como ator de "Toda a Margem tem um centro" foi um experiência incrivelmente rica, como ator e como pessoa, superei alguns desafios, enfrentei alguns limites e sou grato pela confiança e atenção dispensada no projeto."

"Eu sou difícil, eu sei. Mas minhas reflexões sempre respingaram em questões que doem muito, nas quais eu não paro pra cutucar tanto pra não doer. Mas foi TÃO gratificante, laços que foram reforçados, histórias expostas, traumas, coisas mais pesadas e eu acho que isso tudo da Margem foi na verdade um "esclarecimento" pra mim, no que eu quero pra minha vida, como eu quero fazer as coisas, quem eu quero pra estar do meu lado e em como devo lidar com as coisas. Eu tenho muita gratidão em mim, muito obrigado pela confiança Mamacita, me sinto muito especial dentro do Gene, me sinto confiante, me sinto disposto e mais ainda me sinto confortável. Obrigado."

"Uma peça que no começo te leva para um lugar e no fim te deixa reflexivo quanto a injustiça do país"

"Eu amei participar de todo o processo e acredito que os conflitos e dificuldades nos fazem buscar o crescimento e evolução nos objetivos que desejamos alcançar. Sou grata pela possibilidade e oportunidade de participar e amo o caminho que o espetáculo vem tomando. Parabéns pela pesquisa!"

"Bom , estou muito feliz, tudo que sempre quize, botar no palco esse passado, e mandar para o universo. Foi uma catarse"

"E de modo geral , é muito emocionante é muito prazeroso. Doar minha alma meu coração minha razão desse processo ao personagem"

"Processo em construção. Vida longa ao espetáculo"

"É um processo que está completando um ano, acho que aprendi muita coisa junto dos meus colegas, me sinto mais experiente do que quando começou, espero que possamos continuar trabalhando juntos durante muito tempo."

"Gostei muito do processo, acho que é uma montagem que pode crescer muito e se tornar mais imersiva e interativa, cada vez mais."

"Amei ter participado do processo de criação desse espetáculo, que traz a tona histórias reais como alicerce de fluência da obra, facilitando o diálogo com o espectador, possibilitando uma vibração energética mais potente, pois o espectador se sente também parte daquelas histórias que atravessam a maioria dos seres humanos, principalmente os periféricos."

"Obrigada, Aníli. Amo você."

4.4 - Último ato: nos tornamos artistas? - Análise da direção.

A comunicação com a equipe foi relativamente fácil, mas tive muitos momentos de dificuldade para passar as metodologias e hipóteses principalmente aos membros mais novos. Creio que por causa do tempo corrido e o início do processo acontecer apenas após a

qualificação em setembro de 2023 - seria um projeto ousado que até mesmo se a equipe trabalhasse há várias décadas juntos e tivessem uma formação continuada e conjunta - ainda assim, haveria obstáculos pelas inúmeras perspectivas que ele abarcava.

Ao responder se atingimos nosso objetivo ao criar atuantes artistas, apesar de metade dos entrevistados não se considerarem como tal, na minha visão, como direção, considero-me uma *artista* e creio que propicie um processo que enveredou por esse viés. Acredito que em nossa peça, o teatro se vale de um aprofundamento reflexivo dos temas políticos embora seu engajamento político não se encontre nos termos, mas nas formas de percepção. E que, por isso, esse engajamento não se deu de maneira tão didática e escancarada. Também há um equívoco grande sobre o que é ser político ou ser politizado, uma discussão profícua, mas que extrapola os limites dessa pesquisa. Segundo o próprio Lehmann que critica muito o teatro político na contemporaneidade, pois afirma que a “política do teatro é uma política da percepção”, ainda assim ele afirma que: “a prática do teatro é uma arte social por excelência” (Lehmann, 2007, p. 425). Na época da racionalização, do ideal do científico, da generalizada racionalidade do mercado, cabe ao teatro o papel de, por meio de uma estética do risco, lidar com afetos extremos, que sempre incluem a possibilidade da dolorosa quebra do tabu.

(...) Mais uma vez fica claro que o teatro não ganha sua realidade estética e ético-política pelo viés da comunicação, das teses e das informações, **sempre artificiais** — em suma, o seu conteúdo no sentido tradicional. Ao contrário, faz parte da concepção do teatro engendrar um terror, uma violação de sentimentos, uma desorientação que, por meio de procedimentos supostamente "amorais", "anti sociais", "cínicos", faça o espectador se deparar com sua própria presença sem tirar dele o humor, o choque do reconhecimento, a dor, a diversão, que são os motivos pelos quais nos encontramos no teatro (Lehmann, 2007, p.427).

Tenho esperança de que possamos estar no teatro, não apenas para essas emoções citadas acima, mas também para uma possibilidade de ter uma visão crítica que nos liberte das opressões. Apoiando-me nos meus teóricos, Barba e Boal, e suas incríveis trajetórias artísticas à mercê de um teatro que intencionalmente quer pensar o mundo e transformá-lo, penso que fiz o melhor que pude, com as armas que tinha. Se consegui atingir a consciência de metade dos artistas que comigo embarcaram nessa missão, creio que a apuração dos resultados foi atingida satisfatoriamente. Não esperava mudar todos, e nem essa é minha pretensão. Os que se consideraram agora, após a peça, seres artistas, é porque, de algum modo, consideraram que o espetáculo tinha uma mensagem política potente que lhes representava. E ainda



poderemos, com a continuidade do processo, aplicar essa consciência para os demais.

Considero o resultado do cenário primoroso, porque saiu muito melhor do que eu esperava. Olhando as imagens e filmagens da peça, realmente parece que todos estão em um vagão de trem, ou metrô. Inclusive, apesar de algumas críticas, inclusive sobre sua fragilidade, isso me agrada - o balanço dos tubos quando tocados, seu aspecto vazado - isso lhe dá teatralidade, um visagismo muito oportuno. Penso que, após a estreia e tendo o cenário disponível para ensaios, outras possibilidades surgirão e ele poderá se integrar ainda mais à encenação.

Eu demorei a gostar dos figurinos, mas agora reconheço que os acho bem adequados, inclusive depois da troca do figurino do Sherazade para a apresentação no 46. Festival da FETAERJ. Hoje reflito que tive dificuldades de comunicação com a figurinista, que foi a poucos ensaios, apesar de ter participado do processo de dramaturgia.⁹⁹ Poderia ter uma participação mais ativa na criação, ou cobrado da mesma uma postura mais presente durante o levantamento das cenas.

Ela apresentou várias propostas, e eu não conseguia encontrar uma identidade visual com o que estava sendo feito, entretanto, recomendei que ela pudesse conversar com os atores sobre as demandas das personagens. Eu tive que criar algumas coisas subjacentes e fazer adaptações ao que ela tinha desenhado, e essas adaptações foram tantas, que sem certeza do caminho que eu estava percorrendo, senti-me insegura. Essa é a prova viva que o texto é só um pretexto para tudo que foi criado, porque muitas coisas acontecem no levantamento das cenas, onde tudo pode mudar, mesmo quando este texto for criado no processo. Realmente fica bastante complicado para uma pessoa que só tem acesso a dramaturgia entender como ela será desenvolvida. O erro foi dela (a figurinista) acreditar que já tinha entendido espetáculo, em sua primeira leitura. Nos poucos ensaios que a Débora Brasil foi após a criação do texto, ela já trazia ideias bem fechadas, e com muita dificuldade de abrir mão delas. Sei que todos nós sofremos pressão na criação artística, pois tínhamos que elaborar os cenários e os figurinos em menos de dois meses. Só que o processo intenso, principalmente na reta final, deu contornos muito vanguardistas e experimentais, por isso os atores não confiaram muito na proposta realista do figurino que “parecia mal-acabado”, “sem identidade”. Ocorre que um

⁹⁹ Ela também aponta isso em seu questionário e considera que eu "demorei a me decidir", quando na verdade, esperava que ela decidisse junto com os intérpretes que "queriam muito" um figurino não realista, por talvez sentirem "combinar" com a estética também não realista da encenação.

fenômeno aconteceu durante a temporada, os atores começaram a “tomar posse” daquelas roupas, e se antes elas não tinham “a ver com suas personagens”, com o tempo essas roupas lhes deram os contornos sutis, suas cores, seus gostos, falavam de suas histórias e suas vaidades. Já tinha visto isso acontecer antes e sempre me encantei com essa magia da troca entre coisas e pessoas: quando um óculos, uma saia, um sapato dão exatamente o toque final à sua personagem, e você não consegue mais enxergar a mesma sem eles. Essa simbiose é sem dúvida uma dádiva do ator que generosamente cria a partir daquele objeto/roupa. Portanto, a escolha por um figurino realista, foi no fim, a mais acertada.

Ao considerar meus desafios dentro do processo, posso dizer que foi a falta de tempo real para ensaios e falta de maior investimento financeiro, apesar de ganharmos um edital, que não deu para pagar todas as despesas. Mas esses já são desafios comuns no seio da nossa Cia. Embora, pela primeira vez, eu estivesse totalmente segura do que estava fazendo e percorrendo um caminho planejado e replanejado muitas vezes, amplamente filmado, fotografado e arduamente percorrido, sempre acontecem percalços. O que foi inusitado, e aqui posso falar claramente com um lapso temporal de poucos meses, foi uma sensação da falta de conexão mais intensa com o grupo. Embora três pessoas do elenco já tivessem feito outras peças comigo, nenhuma delas nunca tinham feito nada juntas¹⁰⁰, inclusive os membros novos. Sinto-me privilegiada pela confiança e parceria do grupo, mas estávamos sempre em lado opostos: a direção por mais parceira e colaborativa já possui, naturalmente, uma barreira de integração com o elenco, é um desafio estrutural. Embora tenha uma liderança nata, eu sou avessa a cobranças, e ficar sempre na missão de exigir do outro, me coloca em uma situação difícil onde eu contava com a boa vontade de todos.

Quero analisar melhor as críticas sobre “a falta de escuta” e a “falta de afetividade” por parte da direção. Embora eu reconheça que a escuta sempre pode e deva ser trabalhada, atribuo que a falta de tempo pode ter contribuído para que muitas das propostas tenham sido unilaterais. Cabe ao diretor algumas escolhas que nem sempre agradam a todos. Só que como já disse anteriormente, muito material criativo é “desperdiçado” numa montagem dessa natureza. E, como as escolhas finais cabem a mim, pois creio que a obra, apesar de coletiva, precisa ter unidade estética, não brigar com ela mesma, sempre haverá vozes contrárias.

¹⁰⁰ Exceto a Ágatha Hillary e o Leonardo Gall que fazem o infantil de repertório: *Era Uma Vez... Quem quiser que Conte Três!*

Percebo que o ator entra em conflito quando é cobrado ou criticado. Todos os atores são assim, dos mais experientes aos mais inexperientes, é difícil ouvir críticas, e esse inevitavelmente é o papel do diretor. Se meu gosto estético é bom, ruim, ou duvidável, eles devem confiar em mim como condutora dessa jornada, afinal, esta era a minha pesquisa.

Atribuo também essa crítica em relação à escuta a um trabalho cada vez menos hierárquico na Companhia. Na minha inexperiência, quando jovem, dos 17 aos 27 anos, há quase 30 anos, eu não era acusada de “falta de escuta”, ou de “querer tomar as decisões sozinha”. À medida que meus processos se tornaram cada vez mais democráticos, e com as criações coletivas mais compartilhadas, mais críticas nesse sentido eu tenho recebido. Embora em 80 % das montagens, eu também assinasse a produção e alguma função técnica (nessa peça fiz produção elaborativa, produção executiva, finalização de dramaturgia, a escolha do repertório musical e a operação de áudio). Enfim, assinando algumas outras missões do espetáculo, é justo que minha opinião tenha um peso maior.

Nesse processo, especificamente, eu preparava tudo com antecedência: jogos, exercícios, propostas. Fazia meu ensaio já pensando no próximo, já tomando notas de tudo que eu julgava que precisava trabalhar. Não tinha muito espaço para improvisos, ou para testar outras coisas, minhas testagens tinham delimitações como toda pesquisa de campo.

E, como tinha pouco tempo, de fato, não consegui ser muito afetiva. Principalmente, com os novos entes que adentravam no grupo naquele processo e estavam sendo cobrados para compartilharem a suas vidas íntimas.

Reconheço que isso foi uma falha, e creio que os atores até aceitariam algumas propostas mais polêmicas se eu fosse mais afetiva, afinal eles estavam se abrindo, contando coisas particulares de suas vidas, traumas, opressões. Eu sei perfeitamente disso, não só porque defendo a afetividade como prática pedagógica, mas porque trabalho com alunos bem resistentes, de comunidades, e sem afeto nada se consegue com eles. Só que, talvez pelas demandas do projeto entre tantas outras da vida, não consegui demonstrar tanto meu afeto, ou seja, não pude me sentar, segurar nas mãos dos meus atores e dizer “sinto muito por isso, por essas opressões que me conta”. Isso não significa que não tive empatia, talvez apenas não tenha demonstrado isso devidamente ou com a grandeza que esse gesto significava. Mas eu disse muitas vezes: “espero honrar tua história”, e foi o que tentei fazer, ao menos com a dignidade que julguei necessária, e consegui, apesar das dificuldades.

É missão do diretor formar um grupo coeso, seguro e que se sinta acolhido, evitando divergências internas. Falhei em muitos momentos, pois foi muito difícil promover nesta equipe um ambiente de total corresponsabilização, revezamento e familiarização. Não apenas pelas diferenças de idade, desenvolvimento teatral, enfim, diversidades em geral, mas, principalmente, por dois motivos, que aqui me esforço para analisar:

1 - Suponho que nem todos desenvolveram o mesmo senso de compromisso com o trabalho. Embora alguns levassem muito a sério, outros não entendiam (ou não acreditavam mesmo, pela falta de experiência, em processos semelhantes), que o curto tempo que tínhamos necessitava de trabalho também em casa. O estudo do texto, da personagem, ou seja, terem uma autonomia de trazerem coisas prontas, criadas ou semi-organizadas. Todos dependiam muito de mim, não conseguiam marcar ensaios extras sozinhos, ou estudar em casa as cenas que eu solicitava. Talvez eles pensassem que não precisava, ou se valiam na crença de que o ensaio “é só no ensaio”. Muitos decoraram o texto uma semana antes da estreia e alguns até a estreia não tinham o entendimento e domínio total do texto. Nos mais jovens, embora eu falasse sempre da necessidade de desligarem os celulares, não se desprendiam deles nos momentos de encontro. Isso era muito cansativo para mim, eu sentia que estava lidando com meus alunos da escola. Mesmo eu falando sobre isso em mais de uma ocasião, e antes, no período de imersão. Pior era quando eles me avisavam que não iam comparecer *no mesmo dia do ensaio* de manhã, ou poucas horas antes de começar, mandavam mensagens e faltavam sem cerimônias. Também havia muita dificuldade de cumprirmos horários. Sempre começávamos com 30, 40 minutos de atraso, e muitas vezes ensaiei com membros da equipe faltando. Todos faltaram pelo menos um ensaio. Eu compareci a todos os encontros, embora tivesse que remanejar e desmarcar muitos por não poder contar com número suficiente de atores nos dias do cronograma, mesmo sem ter obtido licença para estudos do meu trabalho, ainda com uma filha quase bebê (três anos).

Mas sabia que estaria sujeita a esse tipo de coisa num elenco de sete pessoas, não-profissionais de teatro e sem poder contar com uma remuneração adequada para o projeto. Então, tive que conviver com essa minha escolha, e aceitar os riscos.

2 - O segundo desafio era mais delicado, e talvez eu ainda não consiga assimilar muito bem. Muitos atores entraram em conflito com o ator Sávio Medeiros, que, notadamente, neurotípico, tinha diversos problemas relacionais. Além de não conseguir decorar o texto,

marcações, e ter um TDAH muito aparente, ou déficit de atenção de alguma natureza, o que deixava a equipe, além de insegura, muito impaciente por sua postura ora impositiva, ora bipolar, com características narcisistas/histriônicas, que causava muitos conflitos. Eu tentava mediar as situações que apareciam e via que os demais atores não conseguiam ter uma troca real com ele.

No fim do processo, algumas meninas da equipe o acusaram de "importunação sexual". Na verdade, soube aos poucos: um caso em um dia, meses depois outro caso, mas isso não era colocado nesses termos até bem depois da estreia. Porque, inicialmente, as pessoas apenas reclamavam de sua falta de noção e atitudes histriônicas. Eu conversava de maneira privada com o próprio Sávio que negava tudo veementemente e sempre afirmava que as "pessoas não gostavam dele", "tudo era invenção", "queriam que ele saísse do grupo", "tinham inveja dele". Ao substituí-lo, no elenco principal, o conflito foi *amenizado*, mas não desapareceu totalmente, porque eu queria muito que ele ainda pudesse fazer parte daquilo (e ele também,

Imagem 78: Foto do dia da estréia, antes de entrar em cena, reunidos para o MERDA, e com as últimas recomendação da direção. Na foto: Elenco, Aníliá Francisca, Nino Simões (operação de Luz), Tuninho Duarte (preparação vocal e musical) JUNHO/20024 - Espaço Multicultural Gene Insanno.



para expurgar aqueles fatos opressivos), até porque sua história tinha tomado uma proporção enorme na peça, além de ser simplesmente fascinante. A meu ver, a história teatralmente mais interessante. Então eu o mantive em uma pequena participação, a qual já relatei. Era acusada de defendê-lo e de tomar partido dele, fato que creio ser o de *maior desavença* dentro do processo.

Verdadeiramente eu queria evitar conflitos com o cronograma já estourado, não polemizar e me tornar aquilo que eu lutava tanto: uma pessoa opressora, intolerante ou injusta. Me compadecia, porque as histórias do Sávio eram tão fortes: o manicômio, os choques, medicação obrigatória. Enfim, sei que tudo isso não justifica, nem justificará suas atitudes inadequadas do mesmo. Entretanto, o incômodo inicial no grupo se tornou algo muito maior e foi crescendo sem que eu percebesse, a ponto de algumas pessoas não falarem mais com o Sávio¹⁰¹. Considero isso negativo, porque o ambiente de trabalho poderia ter sido mais leve, amistoso, sem conflitos, como são a maioria das peças que já dirigi. Posterguei a solução desse conflito até a estreia, talvez inconscientemente, pois eu não estava preparada para lidar com aquele problema inesperado.

Imagem 79 - Cena em Sávio Medeiros como invade a cena, saindo da plateia e acusa Fábio Blanc de interpretar mal "sua história", porque ele na verdade é o Príncipe Sherazade, o Calígula e o Ruan Dellano



Faço aqui uma autorreflexão, sem culpabilização, mas reconhecendo minha inexperiência em lidar com essa questão acima citada, pois, além de não ter tido esses problemas em peças anteriores, nas quais trabalhava com o grupo, ainda tinha o agravante de ser o meu espetáculo “principal” da tese - o qual eu estava criando muita expectativa e me preparava há três anos. Concluo que esse episódio tão extraordinário possa vir a ser analisado futuramente por todos da equipe. Eu estava distante de muitos conflitos particulares que rolavam entre eles e aquém das "fococas" entre o elenco.

Quando os fatos chegavam para mim, eles já estavam ampliados pelas partes conflitantes e eu tendia a pedir a compreensão de ambos os lados, o diálogo mútuo. Eu estava ali para decidir sobre o processo da peça e não sobre suas relações particulares, embora isso acabasse influenciando diretamente. Evitava os embates e no contexto da época, eu senti que todos também esperavam finalizar o processo para que pudéssemos tomar atitudes mais contundentes e com a “cabeça mais fria”, inclusive encaminhando Sávio para um tratamento psicológico assistido.

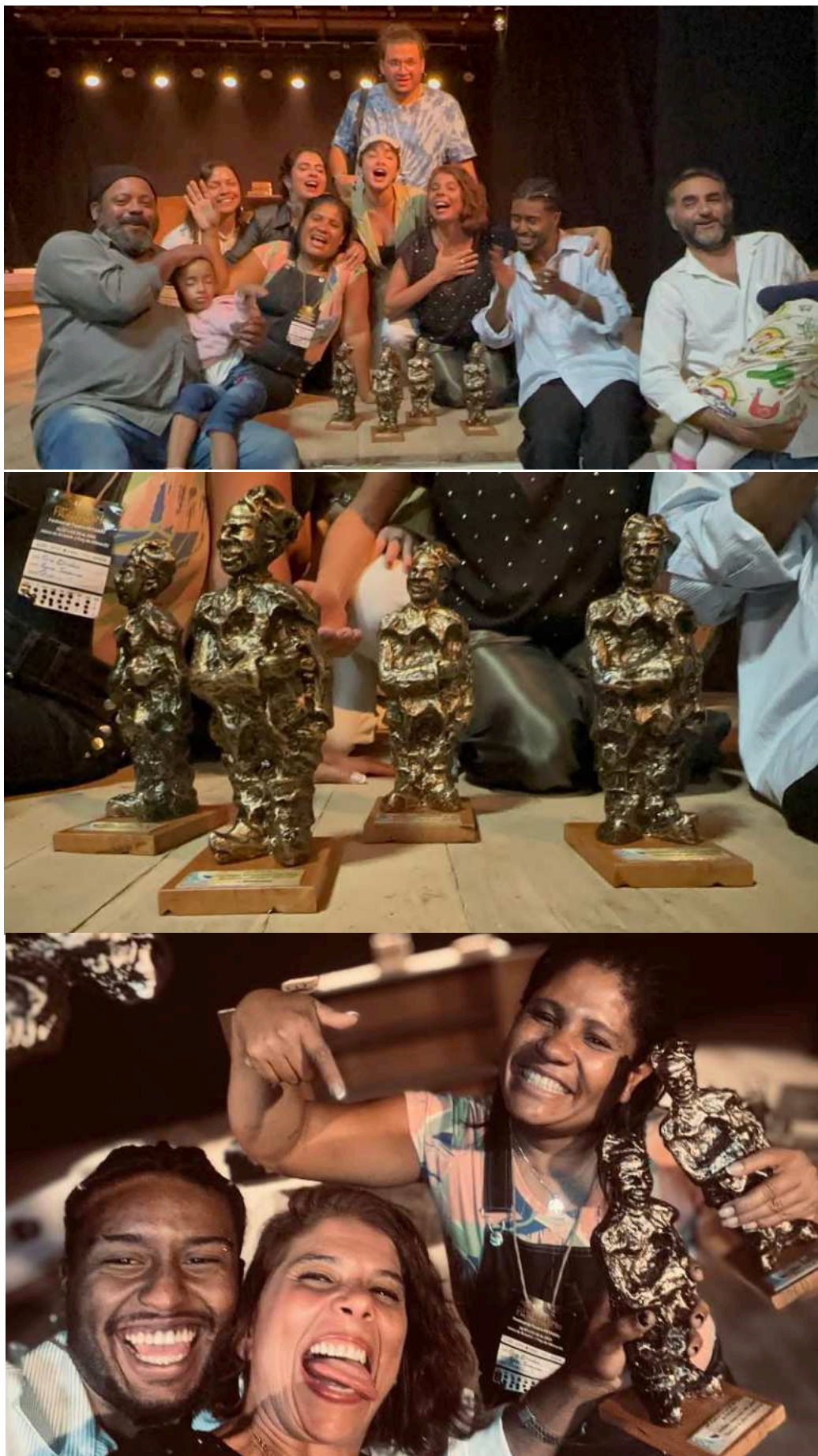
Hoje acredito que muitos problemas que existem na encenação vêm da falta de conhecimento do elenco sobre o todo da pesquisa. Apesar de sermos um grupo, ainda é uma equipe que se conhece *muito pouco*, que necessita de *maturidade conjunta*. Não estimulam-se com estudos mais teóricos e vivenciaram poucas experiências de cenas contemporâneas que quebram dogmas, paradigmas e que têm características mais performáticas. Justifico isso, não pelo fato de morarmos no interior, ou não sermos de uma classe média alta, ou ainda pela maioria não ter *tido a oportunidade* de estudar numa faculdade de Artes Cênicas, ou frequentar círculos de estudo de teatro, mas pelo simples fato de que percebo, com certo desgosto, que a produção carioca de teatro é bem conservadora e os grandes patrocínios favorecem montagens de entretenimento em detrimento de muitas pesquisas riquíssimas que são relegadas às salas das faculdades e aos festivais universitários e experimentais. Atribuo o enorme número de espetáculos experimentais que vi aos diversos festivais de teatro que frequento desde 2000, não às produções locais, ou mesmo comerciais da capital. A inconstância do elenco no processo de ensaios e construção textual e o curto tempo de montagem desfavoreceu um estudo completo sobre as premissas para que a equipe dominasse totalmente todas as nuances da proposta, destaco que me incluo nessa afirmação.

Finalizando, nossa última apresentação foi no festival da 46º Festival da FETAERJ e “fechamos” com chave de ouro. Não esperava ganhar prêmios, nem participar de uma concorrência, embora o festival seja competitivo. O que eu esperava era ouvir *feedbacks* de meus pares, pessoas que também estavam fazendo teatro em nosso tempo, em nosso estado, em nosso país, já que se trata de um festival estadual. Em geral, por ter uma característica muito provocativa, o Gene Insanno em festivais, é sempre polêmico. Nossas peças sempre fogem do senso comum, fazemos propostas vanguardistas, beirando a performance, provocando, causando estranhamento e nem sempre agradam. Considero natural para processos que nos colocamos em risco, e já estou acostumada com as críticas e interpretações equivocadas. Mas sempre é importante ouvir o corpo de júri, que, geralmente, são pessoas que estão trabalhando no circuito e estudando teatro, e o fato de levarmos a peça para um festival poderia ser positivo para toda equipe, principalmente para mim, que me senti muito solitária durante todo esse processo.

Recebemos várias indicações: melhor direção (para mim), melhor atriz coadjuvante (para Ágatha Hillary), melhor iluminação (para Alexandre Corecha), melhor figurino (para Debora Brasil), melhor atuação segundo o movimento (Cris Simões). E ganhamos os prêmios de Destaque Melhor Cenário (para Leonardo Gall), Destaque melhor ator coadjuvante (Dante Gabriel), Ator Revelação (Dante Gabriel), e Destaque Melhor Atriz (Cris Simões).

Tantas menções positivas no festival deu uma autoconfiança no grupo e no trabalho que estávamos merecendo, depois de tantos conflitos.

Com certeza, *Toda margem tem um centro - ou opressões diárias que nos atravessam* pôde conectar meus dois mundos (da escola e do grupo), e ensinou-me muitas coisas, mas, principalmente, me fez renovar o sentimento que percorrer o caminho do teatro, uma senda nem sempre gloriosa ou próspera, ainda vale a pena, não só pelo público ao qual dedicamos nossa obra, mas principalmente pelos atuantes e autores (alunos) que participam de sua construção, incluindo eu mesma.



Fonte: acervo pessoal da autora

Imagem 81 - Penúltima cena da peça, em que a personagem Pretinha (Carol Domenici), pede aos amigos do trem uma foto para guardar de



Fonte - acervo virtual Gene Insanno/ foto: Dani Gomes

DIAS: 8, 9, 15, 16,
22 e 23 de JUNHO
SÁBADOS E DOMINGOS

ÀS 16h
Espaço Multicultural
Gene Insanno
Rua Coronel Doring 71 - Haway /Centro

@GENEINSANNO

TODA TEM UM CENTRO MARGEM

OU OPRESSÕES DIÁRIAS QUE NOS ATRAVESSAM

Encenação: Anília Francisca | Texto: Criação Coletiva

Elenco:
Agatha Hillary | Carol Domenici
Cris Simões | Dante Gabriel
Leonardo Gall | Pedro Daumas

Ator Convidado: Fábio Blanc
Participação Especial: Lívio Medeiros

Cenário: Leonardo Gall
Iluminação: Alexandre Correia | Operação de luz: Nino Simões
Figurino: Debora Brito | Visagismo: Natalia Branco

PRODUÇÃO: REALIZAÇÃO: PROTECTORIA PARAGUANA: SECRETARIA DE CULTURA DO RIO DE JANEIRO: SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO: BRASIL

Assista aqui o espetáculo na Integra - JUNHO/2024 - Espaço Multicultural Gene Insanno. (Filmagem: Lucas Coelho, edição: Anília Francisca)
LINK: <https://youtu.be/wFXrjch3mkM>

Considerações finais

*Não somos nós que definimos o valor de nossos espetáculos, a mensagem que eles vão transmitir. Às vezes é a História, com H maiúsculo, que faz isso: ela se encarrega de dar o **sentido profundo** que o fruto da ação 'fazer teatro' pode assumir*

(Barba, 2010, p.245).

A pesquisa tinha como meta a investigação de possibilidades práticas de montagem de cenas e espetáculos *artivistas*, mobilizando alunos e atores a fim de estimulá-los a pensar a prática teatral como meio de luta e reflexão para operar mudanças significativas em suas vidas.

Como objetivos secundários, além de mapear as principais técnicas já desenvolvidas no meu trabalho de direção, propus fazer relatos de experiências de montagens tanto no ambiente escolar, como no meu grupo de teatro (que possui um viés bem comunitário e periférico), destacando os desafios e problematizando todas as inúmeras particularidades de cada contexto. Isso também incluía uma reflexão sobre as práticas empíricas dos dois referenciais teóricos que utilizei: Eugênio Barba e Augusto Boal, fazendo uma interlocução com minha própria prática readequada e ressignificada para meus propósitos - que é uma prática *artivista* e emancipatória.

Creio que os resultados obtidos foram alcançados em quase sua totalidade. Embora tenha encontrado diversas adversidades e percalços, identifiquei que estes foram necessários para o entendimento dessa minha prática. E também me transformaram como professora e diretora teatral. Desmistifiquei alguns paradigmas sobre o fazer teatral contemporâneo com alunos e atores não profissionais, venci meus próprios preconceitos e ao fazer mudanças de percurso enxerguei novas possibilidades futuras de investigação.

Mesmo com a recomendação na qualificação que eu apenas me aprofundasse nos processos teatrais já descritos no trabalho e não me enveredasse num novo espetáculo, insisti em me lançar numa montagem final, para ter relatos e feedbacks que julgava imprescindíveis e entender as premissas levantadas inicialmente. Usei para análise final tanto os cadernos de ensaio dos atores (e o meu próprio) como pesquisas formuladas para o público que assistiu e para os artistas (atores e técnicos) que contribuíram para a peça. Considero que tomei a

decisão mais acertada, pois além de conseguir desenvolver melhor os processos artísticos iniciados em 2022 na escola e no grupo, pude articular-me diretamente a metodologia levantada preliminarmente de maneira mais organizada e minuciosa.

Tive que abrir mão de uma parte grande do trabalho já produzido, que relatava processos dentro da escola que muito contribuíram para este resultado final, entretanto, era necessário fazer escolhas, e como não poderia ser diferente, optei por me lançar para o vazio, onde uma nova criação caótica e inquietante me convocava.

Ler as pesquisas que foram aplicadas, os cadernos de ensaio dos atores e minhas próprias anotações deu-me uma perspectiva global que antes eu nunca poderia supor. Ficou mais nítido os erros e acertos, inclusive a realização ou não dos objetivos do trabalho, que agora percebo de maneira contundente.

Identifico como limitações por exemplo, os enormes entraves burocráticos dentro da escola que trabalho, como o tempo limitado, o excesso de alunos, a constatação de uma escola inspirada numa linha de montagem, para atender a mão de obra para uma sociedade que visa o aumento da produtividade, oferecendo a formação instrumental voltada para o mercado, mas negando às classes mais baixas uma formação humanista. Além de um paradigma sobre o teatro na escola de que as peças devem seguir um padrão mimético e convencional. Alguns estigmas estão sendo, muito lentamente, vencidos, embora o padrão referencial sempre seja o do colonizador e o tradicional. Perceber como eles desenvolveram a compreensão do “que é um teatro contemporâneo” tem ajudado muito nas construções dentro da escola, principalmente nas propostas mais interativas que demandam uma plateia ativa e contemplam espetáculos não realistas que se arriscam na quebra aristotélica do tempo, espaço e narrativa.

Já dentro do Gene Insanno Companhia de Teatro, esse laboratório profícuo de criação, onde no dia a dia desenvolvo minhas teorias e práticas percebi como por diversas vezes boicoto minhas pretensões quando subestimo os seres humanos que trocam comigo, ou me calo diante das inúmeras violações que o poder público municipal nos submete, ou ainda deixo-me levar pelo calor das circunstâncias adversas que nos atingem como fazedores de teatro e seres humanos que somos - tenho um ímpeto impulsivo e acelerado - uma personalidade que pode prejudicar uma leitura mais sutil e atropelar situações que solicitam extrema sensibilidade. Fui alertada e percebi como é importante uma construção cada vez mais pautada na escuta afetiva pois esse vínculo entre os atuantes e o condutor do processo

pode ser preponderante na transformação pessoal - fator que sem dúvida contribui para um espetáculo que busca ser *transformativo* de maneira individual e grupal em processos com viés artista.

Também enfrentei limitações com a escassez do tempo na etapa final do processo, já que optei por realizar uma montagem conclusiva - a pressão sob o tempo de criação e produção, além de mais tempo para aprofundar os métodos, enveredar por outros caminhos e talvez encontrar outros meios de criação. Era primordial a finalização no primeiro semestre para uma reflexão madura no segundo - entretanto, além de uma montagem teatral, também tive que fazer um trabalho de formação e entrosamento do elenco (que nunca tinha trabalhado antes juntos e alguns estavam estreando no teatro pela primeira vez).

Soma-se tudo isso a uma pandemia, uma maternidade, um luto e uma mudança de cidade, e *todas as opressões diárias que também me atravessaram* nesse percurso de doutoramento, mas que, de certa forma, também contribuíram para meu crescimento e fortalecimento como mulher, pesquisadora, professora e artista.

Em contrapartida, identifico um sucesso no mapeamento e sistematização das práticas aplicadas, uma boa reflexão sobre os conceitos pós-dramáticos de *autoficção*, *interatividade* e *multifoco*, utilizados de maneira conjugada em prol de um espetáculo com pretensões *artistas*. Verifico a potência dos resultados nos atuantes, pois eles conseguiram identificar suas opressões e confiar suas histórias neste processo ao se lançar nessa atividade sedutora, emocionante, uma alternativa para denúncias, compartilhamento e expressividade que é o teatro. Nas montagens descritas há uma identificação, não somente pelas temáticas correlatas, mas principalmente pela relevância dessa dramaturgia coletiva e autoficcional: não era ninguém falando sobre eles, mas eles falando deles próprios, sem intermediações. Isso é sem dúvida desfazer a dicotomia centro/periferia, é desmanchar as coordenadas da história, é ativar subjetivações antes sequer consideradas. É inegável como o grito tolhido dos estudantes e dos atores periféricos é ensurdecido e potente, quando não encontra obstáculos e pode se propagar - esse era o ponto mais semelhante, a meu ver, entre as propostas.

Percebi que dentro das discussões artísticas encontramos possibilidades de descobertas individuais e coletivas, que estimularam o crescimento e a capacidade intelectual dos participantes, e essa experiência singular também foi aplicada de forma produtiva em sua comunidade, pois o resultado permitiu que os atuantes conseguissem entender sua real

potência e identificarem as manipulações estéticas vigentes no marketing capitalista. A maturidade política adquirida após as experiências vividas melhorou nas relações tanto dentro da escola como no grupo teatral. As artes cênicas, com seu poder desestruturante, com sua capacidade de dialogar com o outro, a meu ver, é o viés mais rico e propagador dessas novas e necessárias epistemologias - tanto dentro como fora do ambiente escolar.

Trabalho na intenção de ser uma diretora pedagoga que ajuda a organizar a criação dos atuantes, para fazer com que o trabalho estabeleça uma conexão indissociável do executor. Nesse sentido me senti muito contemplada ao realizar uma condução respeitosa e pontual. Foi surpreendente até para mim perceber a diversidade e criatividade nos corpos atuantes e como eles puderam de sobremaneira enriquecer a proposta com criações autorais engenhosas e fecundas.

A montagem final *Toda Margem tem um Centro... ou opressões diárias que nos atravessam*, reverberou e ainda reverbera na cidade de Araruama, causando impacto e reflexões políticas também na plateia que lotou todas as apresentações. Embora esse não fosse um objetivo, pois essa experiência não precisava ter tido uma apresentação pública, reconheço que a contribuição da plateia ajudou muito na construção de um espetáculo *artivista* - os depoimentos, retornos e discussões fomentadas foram essenciais dentro da discussão do conceito e as diversas maneiras como outros artistas têm dele se apropriado.

Embora alguns pesquisadores não possam enxergar os pontos em comum entre os mestres que me debruço, Barba e Boal, sinto que encontrei a conexão perfeita entre suas falas e práticas que comungadas às minhas, estimulam-me a ter um teatro de grupo e pesquisa cada vez mais social, engajado e disposto a inaugurar “novas tradições”. Recomendo para os professores, pesquisadores e artistas, investigações mais profundas e atentas, afinal a extensa bibliografia de ambos dá margem a inúmeras interpretações e aplicações práticas, sendo este apenas um pontapé inicial de ligação entre suas teorias.

Concluindo, eu tento explicar-me por que eu faço teatro e por que eu continuo fazendo? Para mudar a sociedade? **Sim.** Essa obstinação utópica que me permite avançar sobre um terreno perigoso, suspeito, místico que me arremessa contra a corrente em novas experiências que representam uma ampliação das fronteiras do teatro. Algo que permita ir além das relações entre ator e espectador, que possa além de comover, travar um diálogo, impor respeito, nos colocar fora do alvo. Assim, é bem provável que eu continue as pesquisas

em teatro e política, resguardando a audácia de descobrir novos caminhos. Muitos pensadores incríveis contribuíram para meu desenvolvimento nesse percurso, e quem já passou por isso, entende que muitas vezes temos que abandoná-los no meio do caminho, embora o interesse tenha sido despertado. Saber colocar um ponto final e delimitar o estudo não é uma tarefa fácil, mas é necessária. Então, o percurso natural é retomar esses encontros felizes e assimilar novas possibilidades.

Posso dizer que é um privilégio educar pela arte e fazer o que amo. E que, apesar de muito difícil, extenuante, contraditório (sempre é), realizei nesta pesquisa as práticas que julguei necessárias, com as pessoas que aceitaram a experiência, para um público que o universo conspirou o encontro, e que me representaram totalmente como artista idealista que sou e sempre serei. Gratidão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALSCHITZ, Juriij. *Teatro sem diretor: um grande diretor pedagogo explica as suas idéias sobre o teatro*. Belo Horizonte: Edições CPMT, 2012.

_____. *Treinamento para sempre*. Tradução: Elen Durando. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ALVES, Rubem. O passarinho engaiolado. In: *Para evoluir*. 2022. Disponível em: <https://paraevoluir.com.br/artigos-e-v%C3%ADdeos/o-passarinho-engaiolado>. Acesso em 18 nov. 2024.

ASSIS, Camila de. Você sabe o que é atenção multifocal e como desenvolvê-la?. In: *Site da Universidade de Guarulhos (UNG)*. Disponível em: <https://www.ung.br/noticias/voce-sabe-o-que-e-atencao-multifocal-e-como-desenvolve-la#:~:text=Como%20o%20pr%C3%B3prio%20nome%20diz,destacar%20no%20mercado%20de%20trabalho>. Acesso em 14 mar. 2023.

AUGUSTO Boal. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4332/augusto-boal>. Acesso em 14 mar. 2023.

BARBA, Eugênio. *Queimar a casa: origens de um diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Teatro, solidão, ofício, revolta*. Brasília: Teatro Caleidoscópio/Editora Dulcina, 2010b.

_____. *Além das Ilhas Flutuantes*. Tradução: Luis Otávio Burnier. Campinas: editora Hucitec editora da UNICAMP, 1991.

_____. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. Brasília: Teatro caleidoscópio, 2009.

_____. SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator - Um Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Realizações Editora, 2012.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOGART, Anne. *O Livro dos Viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. Rio de Janeiro, Garamond, 2009.

_____. *Jogos para Atores e não Atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. *O Arco-Íris do Desejo - Método Boal de Teatro e Terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *O Teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro, Garamond, 2003.

_____. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Teatro Legislativo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. *O Arco íris do desejo - Método Boal de Teatro e Terapia*. 2. ed. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2002.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: *Revista Brasileira da Educação*. No19, Jan/Fev/Mar/Abr, Rio de Janeiro: ANPED, 2002.

BORDIN, Vanessa Benites. Artivismo - borrando fronteiras entre a vida e arte. revista In: *ZONA DE IMPACTO*. Ano 17, Volume 2 – jul./dez., 2015, p. 126-135.

CARLSON, Marvin. Expansão do teatro moderno rumo à realidade. In: *Revista de Pesquisa em Arte*. ABRACE, ANPAP e ANPPON, em parceria com a UFRN e apoio da UDESC., V. 3, n. 1, p. 1-19, jan/jun 2016.

CAROL, Mc. *Delação Premiada*. Rio de Janeiro: Heavy Baile, 2016.

CARVALHO, Yago. *AUTOFICÇÃO: Os Relatos Pessoais como Instrumento Criativo para o Fazer Teatral em Espaços Não Formais*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Artes). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2022.

CHACINA Vigário Geral. In: Wikipedia Foundation. 2007. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Chacina_de_Vig%C3%A1rio_Geral. Acesso em 14 jul. 2024

CHAIA, Miguel. *Artivismo: Política e Arte Hoje*. In: *Revista Aurora*, v. 1. São Paulo: PUC/SP, 2007.

_____. Artivismo - O entrecruzamento entre prática artística e ação política. IN: *Artes e Práticas Culturais*, orgs. Cypriano, Fábio; Arantes Priscila. São Paulo: Educ- Editora da PUC-SP, 2024.

CRARY, Jonathan. *24/7 – Capitalismo tardio e os fins do sono*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo. Editora Perspectiva, 2002

COUTINHO, Marina Henriques. *A Favela como Palco e Personagem*. Petrópolis- RJ. Editora FAPERJ, 2012.

DEFINIÇÃO de Viewpoint. In: *Collins*. S/a. Disponível em: <https://www.collinsdictionary.com/pt/dictionary/english/viewpoint>. Acesso em 19 nov. 2024.

DELEUZE, Gilles. *Conversações 1972-1990*. São Paulo. Editora 34, 2013.

DOUBROVSKY, Serge . *Fils: roman*. Paris: Éditions Galilée, 1977.

EMICIDA. *AmarElo*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/PTDgP3BDPIU>

FAEDRICH, ANNA. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Revista Itinerários - Araraquara* - n. 40, jan/jun. 2015.

FALCÃO, Marcelo; FARIAS, Lauro; LOBATO, Marcelo; LOBATO, Marcos; MENESES, Alexandre. *Rodo Cotidiano*. Rio de Janeiro: Warner Music, 2003

FÉRAL, Josette. *Além dos Limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo. Editora Perspectiva, 2015.

FREIRE, Paulo. *Método Paulo Freire: processo de aceleração de alfabetização de adultos*. In: *Tecnologia, educação e democracia*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 39. ed. São Paulo: Paz e terra, 2009.

_____. *Pedagogia do Oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: O nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

GADELHA, Carmen. Nomadismo e Descolonização. In: *Concinnitas*, ano 18, v. 01, número 30, 2017.

GENE Insanno. *Toda Margem Tem um Centro – ou opressões diárias que nos atravessam*. YouTube. 14 jul. 2024. Disponível em: <https://youtu.be/WBZ1wQmeY84?si=ZFNcNrOAYLyrB9aO>

GÓMEZ, Ricardo. *7 X 7 Contos Crus embora esse não seja um bom lugar para nascer*. 1. ed. São Paulo: Comboio de Corda, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. Tradução: Conrado, Aldomar. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2023.

HISTÓRIA Hoje: Conheça a trajetória da mártir da independência da Bahia. In: *Rádio Agência*. 2016. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/politica/audio/2016-02/historia-hoje-conheca-trajetoria-da-martir-da#:~:text=H%C3%A1%20cento%20e%20noventa%20e,m%C3%A1rtir%20da%20independ%C3%Aancia%20da%20Bahia>. Acesso em 01 jun. 2023)

HOOKS, bell. *Ensinando a Transgredir: A educação como prática da liberdade*. São Paulo. WMF Martins Fontes, 2017.

_____. Intelectuais Negras. In: *Estudos Feministas*, Ano 3, 2. semestre, 1995.

JAPIASSU, Ricardo. *Metodologia do ensino de teatro*. Campinas: Papyrus Editora, 2009.

KANTOR, Tadeusz, Denis Bablet. *O teatro da morte*. São Paulo. Edições SESC, 2008.

KOUDELA, Ingrid. *Jogos Teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1984.

_____. *O Jogo Teatral na Sala de Aula*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Teatro Pós-dramático, doze anos depois* Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEI que inclui artes visuais, dança, música e teatro no currículo da educação básica. In: *Senado Notícias*. 2016. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/05/03/lei-inclui-artes-visuais-danca-musica-e-teatro-no-curriculo-da-educacao-basica>. Acesso em 10 abr 2021

LIGIÉRO, Zeca, TURLE, Licko, ANDRADE, Clara. *Augusto Boal: Arte, Pedagogia e Política*. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2013.

LÍRIO, Gabriela. Autobiografia na cena contemporânea: tensionamentos entre o real e o ficcional. In: *Pós:Belo Horizonte*, v.6, n. 11. P. 78-91. Maio, 2016.

_____. Teatro de imagens e autobiografia. In: *Colaborações - Arte & ensaios* - revista do PPGAV. n. 23, p. 114-123 . Novembro, 2011.

MAGALDI, Sábado. *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Editora ática, 1998.

MENEZES, Márcio Nascimento. *Dramaturgia aberta: dispositivo, abertura e participação*. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

MENEZES, Márcio Nascimento. *Dramaturgia aberta: dispositivo, abertura e participação*. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

MORAES, Gabriel. Dissertação: *Teatro Performativo autoficcional: experiências estético políticas na Cena Contemporânea*. Mestrado em Artes Cênicas. Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

MORENO, Carmem. *A guerra começa comigo*. Poesia não publicada. 2020.

MARIA Quitéria: uma história de coragem e bravura no Exército Brasileiro. In: *Defesa em Foco*. 2023. Disponível em: <https://www.defesaemfoco.com.br/maria-quiteria-uma-historia-de-coragem-e-bravura-no-exercito-brasileiro/>. Acesso em 01 jun. 2023.

MOSÉ, Viviane. *A escola e os desafios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. *O Homem que sabe*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MATOS, Igor. Entre Atos e Fatos uma trajetória insana. DiMattos Produções. Filme documentário em comemoração aos 28 anos de existência do Gene Insanno Cia de Teatro. Contemplado pelo edital 001- LPG/2024 - Araruama/ Ministério da Cultura - Duração: 1':20 " Disponível em: https://youtu.be/b_VAKHjt2zI

NASCIMENTO, Juliana; ALVES, Hebe. Da trama ao ato: por uma dramaturgia do ator. In: Pitágoras 500, Universidade Federal da Bahia (UFBA), n. # 08, Junho, 2015.

NATIVO DIGITAL. In: *Wikipedia*. Flórida, Wikipedia Foundation, 2009. Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Nativo_digital. Acesso em 09 abr 2021.

NOGUEIRA, Luciana Persice. A autoficção de S. Doubrovsky e o registro da memória de si: Obra em Si Bemol. In: *Anais XV Encontro Abralic*. 2016, p. 6150-6158. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491572180.pdf.

NÚCLEO de Imersão Companhia de Teatro - Companhia Teatral. *Teatro Imersivo Comentado (ADRIANA CÂMARA)*. YouTube. 11 jun. 2021. Disponível em: https://youtu.be/-djn9FY37WY?si=Z_K8-RpVvjGXyx3N. Acesso em 04 nov. 2024.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *O teatro no cruzamento de culturas*. São Paulo: Perspectiva, 2024.

PINHEIRO, Paulo César. *Nomes de Favela*. Rio de Janeiro: Quelé/Biscoito Fino/Acari Records, 2003

PINO, Angel O biológico e o cultural nos processos cognitivos, In *Linguagem, cultura e cognição: reflexão para o ensino de ciências*. Anais do encontro sobre Teoria e Pesquisa em ensino de ciências. Campinas: gráfica da Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 1997. p. 5-24.

PISCATOR, Ervin. *O teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

PONTOS de Cultura. In: *Infogram*. s/a. Disponível em: <https://infogram.com/pontos-de-cultura-1gyj725l5x3rm1l>. Acesso em 30 jun. 2023.

PONTOS de Cultura. In: *Infogram*. s/a. Disponível em: <https://infogram.com/pontos-de-cultura-1gyj725l5x3rm1l>. Acesso em 30 jun. 2023.

PSICODRAMA. In: *FEBRAP - Federação Brasileira de Psicodrama*. S/a. Disponível em: <https://febrap.org.br/>. Aceso em 02 jun. 2023.

QUEM foi Maria Felipa, a estrategista símbolo na independência da Bahia. In: *Alma Preta*. Disponível em: <https://almapreta.com.br/sessao/cotidiano/quem-foi-maria-felipa-a-estrategista-simbolo-na-independencia-da-bahia/>. Acesso em 15 nov. 2024.

PREUSSLER, Roberta. *Autoficção como Potência Cênica: Prática como investigação a partir do espetáculo Abstinência de Purpurina*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) – Universidade de Lisboa. Lisboa. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RAPOSO, Paulo. Artivismo: articulando dissidências, criando insurgências. In: *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 4, n. 2, 2015. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cadernosaa/909>. Acesso em: 13 out. 2019.

RIBEIRO DA SILVA, Mônica. A BNCC da reforma do ensino médio: o resgate de um empoeirado discurso. In: *EDUR: Educação em Revista*. Belo Horizonte - MG, v. 34, 2018.

RIBEIRO, Martha. O corpo Biopotente. Portal UNICAMP. [file:///Users/ANILIA/Desktop/729-O+corpo+biopotente+\(anais+lume\)%20\(1\).pdf](file:///Users/ANILIA/Desktop/729-O+corpo+biopotente+(anais+lume)%20(1).pdf), acesso em 14/11/2024.

ROCINHA. In: *Wikipedia*. Flórida, Wikipedia Foundation, 2005. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rocinha>. Acesso em 10 mar. 2016.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro. Mórula Editorial. 2019.

SANCTUM, Flávio. *A estética de Boal*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2012.

SAVIANI, Dermeval. *Escola e democracia*, 44^a ed. Campinas, Autores Associados, 1999.

_____, Anilia Francisca. *Fest Favela Vídeo Release 2016*. YouTube. 23 ago 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oirqtc-hOGc>.

_____. *Teatro do Oprimido com Adolescentes: uma investigação sobre educação e tecnologia*. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de Artes Cênicas). Centro de Letras e Artes, Escola de Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.

_____. *Teatro Tenn - sete peças adolescentes de um ato*. Nova Iguaçu: Apologia Brasil, 2024.

_____. *Meu Gene Insanno*. Poesia criada pela autora em 2013.

SIMAS, Luiz Antônio, RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: A ciência encantada das Macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial. 2018.

SOLER, Marcelo. O campo do teatro documentário. In: *Revista Sala Preta PPGAC*, V13i2, p. 130-143, 2013.

SPOLIN, Viola. *O Fichário de Viola Spolin*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Improvisação para o Teatro*. 5^a edição. Tradução: Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

_____. *Jogos Teatrais na sala de aula*. 2^a edição. Tradução: Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

_____. *O Jogo Teatral no Livro do Diretor*. Tradução Ingrid Dormien Koudela e Eduardo Amos. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

TAYLOR, Diana. O trauma como performance de longa duração. In: *Revista O Percevejo Online*, v. 1, n. 1, 2009. Disponível em: <http://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/512>. Acesso em: 5 jul. 2023.

TELLAS, Vivi. Vivi Tellas fala sobre Biodrama e a família como teatral. [Entrevista concedida à Janaína Leite] In: *b_arco*. 2013. Disponível em <https://barco.art.br/vivi-tellas-fala-familia-teatro/>. Acesso em 17 nov. 2024.

VIVI Tellas. In: *Vivi Tellas - Biodrama*. S/a. Disponível em: <https://vivitellas.com/bio/>. Acesso 10 out. 2024.

VIEIRA, Teresa de Jesus Batista. *Artivismo. Estratégias artísticas contemporâneas de resistência cultural*. Dissertação (Mestrado em Arte Multimédia), Universidade do Porto. Faculdade de Belas Artes. Portugal, 2007.

WALLNER, Virginia Sambaquy. *Rito, participação e movimento no Teatro Contra a Barbárie: Processos de ritualização no teatro alternativo em São Paulo na primeira década do século XXI*. São Paulo: Editora Cuillier, 2015.

WALLON, H. *A evolução psicológica da criança*. Lisboa: Edições 70, 1968.

_____. *Origens do pensamento na criança*. São Paulo: Manole, 1989.

7 - Apêndices

71. Roteiro *GUERRAS MINHAS , GUERRAS SUAS... GUERRAS NOSSAS...*

MINHA PRIMEIRA GUERRA

- 1- Eu moro na Rocinha desde que nasci, e quando eu tinha 7 anos, eu fui visitar com a minha mãe o meu avô, que morava do outro lado da comunidade.
- 2 - Ao passar próximo à Rua 01, do nada, começou um terrível tiroteiro.
- 3 - Na época disseram que a guerra era entre polícia e bandidos... mas de verdade, eu só vi pessoas comuns correndo...
- 4 - Minha mãe, que estava de mãos dadas comigo, no meio da confusão, desapareceu. Eu me perdi.
- 5 - Tive que correr sozinha e felizmente consegui me esconder com outros moradores em uma lanchonete.
- 6 - Desesperada, meu coração ficou muito acelerado e eu chorei muito...
- 7 - Como é seu nome? - Perguntou uma das funcionária da lanchonete.
- 8 - "Patrícia" . Nessa hora ela me acolheu, e me abraço como se fosse minha mãe. Outros funcionários, no chão, de mãos dadas, oraram juntos.
- 9 - Embora durasse apenas poucas hora, eu achei que nunca mais eu veria a minha mãe. Será que ela teria sobrevivido?
- 10 - Minha mãe não voltou mais para a lanchonete.
- 11 - Depois do tiroteiro tentei procura-la por todos os lugares, mas ela tinha desaparecido.
- 12 - Os funcionários da lanchonete ligaram para a associação de moradores.
- 13 - Pelo nome da minha mãe, eles sabiam onde a gente morava. E depois de muito tempo conseguiram encontrar a minha mãe!
- 14 - As funcionarias da lanchonete me levaram até a minha casa.
- 15 - A minha mãe, ao me ver chorou e emoção, e eu também!
- 16 - Tínhamos sobrevivido, e vencido nossa primeira guerra.

QUANDO OS PAIS SÃO OS COMBATENTES

- 1 - A minha mãe estava grávida, mas tinha se separado do meu pai desde o inicio da gravidez.
- 2 - Um dia ela foi pra casa de uma vizinha fofoqueira ver umas revistas Avon, e ela conta sem piedade conta pra minha mãe uma notícia bem complicada: Meu pai tinha arrumada uma nova namorada.
- 3 - Depois de um tempo, a vizinha mandou uma mensagem pra minha mãe, avisando que a namorada do meu pai estava naquele momento na casa dele.
- 4 - Minha mãe resolveu chegar de surpresa na casa do meu pai. Eu estava lá, vendo televisão, e meu pai só estava conversando com a namorada...
- 5 - Ela invadiu a casa, ela estava possessa, gritou muito com os dois, e eu tomei um susto com os gritos.
- 6 - Nunca vi a minha mãe desse jeito, e ela bateu na cara da namorada do meu pai. 7 - Mesmo com a minha mãe grávida, a namorada do meu pai, reagiu e puxou o cabelo da minha mãe e avançou pra cima dela.

8 - O meu pai tentou separar as duas, mas não conseguiu, porque a namorada do meu pai jogou minha mãe pra cima da cama com muita força...

9 - Por um momento tive muito medo da minha mãe perder o bebê.

10 - Minha mãe, na cama, se contorceu de dor, meu pai ficou desesperado.

11 - A namorada do meu pai, pegou a bolsa da minha mãe e jogou pela janela abaixo. 12 - Nessa hora minha mãe se levantou com ódio e a namorada aproveitou o momento para fugir da casa.

13 - Minha mãe chorando muito, começou a brigar com o meu pai, argumentando muitas coisas... mas ele não concordava com nada, ele queria continuar separado. 14 - Eu não sabia quem tinha razão. Num canto, eu só olhava tudo. Assustada.

15 - Meu pai começou a colocar a minha mãe pra fora de casa, e depois de conseguir, trancou a porta pelo lado de dentro.

16 - Minha mãe ficou esportando a porta, e depois quebrou a janela tentando entrar de novo.

17 - Ela tentou até cansar. E eu vi, pela janela, os vizinhos, que escutaram as brigas, acolhendo a minha mãe, acolhendo-a e levando pra dentro da casa deles para acalmá-la.

18 - Meus pais lutavam em trincheiras opostas, e eu não sabia de que lado ficar.

MEMÓRIAS DE UMA BATALHA

1 - Eu estava no meu quarto com minha irmazinha de 3 anos.

2 - Escutei um barulho de algo caindo do terceiro andar.

3 - Eu e ela fomos ver o que era.

4 - Quando eu cheguei lá, encontrei a minha avó. Ela estava bêbada com um machado enorme na mão.

5 - Ela estava ameaçando o vizinho de cima, que era inquilino dela. Tudo isso só porque ele estava devendo alguns dias o aluguel.

6 - Eu gritei muito para minha mãe vir ajudar, e ela chegou para separar a briga.

7 - Comecei a proteger a minha pequena irmã, que estava vendo tudo aquilo e estava chorando.

8 - Minha vó, no calor da briga, sem querer bateu em um armário e uma churrasqueira que estava em cima caiu na cabeça da minha irmã e na minha.

9 - Minha irmanzinha começou a sangrar e eu corri para socorre-la. Nesse momento eu vi que também tinha me machucado.

10 - Minha mãe nos levou pro hospital, fomos atendidas, graças Deus, ficamos bem. 11 - Quando voltamos minha avó já estava calma, não estava mais de porre, estava na casa dela e, muito envergonhada, nos pediu desculpas.

12 - O vizinho, pegou as coisas dele e se mudou no mesmo dia.

13 - No fim tudo deu certo.

14 - Mas eu sempre fiquei com essa imagem da minha vó com o machado na mão.

PRISIONEIRA DE GUERRA

1 - Duas meninas adolescentes se tornaram melhores amigas: BIANCA e FERNANDA.

- 2 - Um dia, a mãe da Bianca ficou muito doente e precisou se internada.
- 3 - Por causa disso, a mãe da Fernanda deixou a Bianca morar lá, por um tempo.
- 4 - Bianca começa a se adaptar com a rotina da família, conhece o padrasto de Fernanda, e desde o início, percebe que ele ficava olhando-a de forma estranha.
- 5 - O padrasto começa a assediar Bianca.
- 6 - Com o passar dos dias, os assédios pioram, Bianca não tem como se defender, e no fim, o padrasto acaba “conseguindo o que queria”.
- 7 - Bianca toma coragem e conta para sua melhor amiga. Elas não sabem o que fazer, pois tem muito medo.
- 8 - O padrasto sustentava a casa, a mãe de Fernanda estava grávida e ela ainda tinha um irmãozinho pequeno.
- 9 - Fernanda também percebe que o padrasto está começando a assediá-la também. 10 - Bianca confessa pra Fernanda que está "gostando" do padrasto da amiga.
- 10 - Fernanda fica muito confusa. Acha que tudo isso é uma loucura. Ela entra em desespero, e pressiona a amiga a contar tudo para sua mãe.
- 11 - A mãe da Fernanda perde o chão, mas expulsa o padrasto e a Bianca de casa. 12 - Os dois acabam indo morar juntos.
- 13 - A mãe da Fernanda culpa a filha até hoje por tudo que aconteceu.

ZONA CONFLAGRADA

- 1 - Estava tendo uma chuva muito forte no Rio, que já durava 7 dias;
- 2 - A Rocinha estava toda alagada e algumas partes da comunidade estavam inacessíveis.
- 3 - A casa de Adriana estava numa área de risco.
- 4 - A guarda civil foi até a casa notificar a família: "Vocês tem que sair dessa casa, em emergência, há perigo de desabamento”.
- 5 - “Mas eu estou grávida de nove meses, e não tenho família no Rio. Não tenho pra onde ir.”
- 6 - A mãe de Adriana e sua mãe decidem ficar na casa, apesar de todos os riscos.
- 7 - Com a chuva muito forte algumas casas próximas desabaram.
- 8 - Uma noite de temporal, parte do teto da casa de Adriana caiu, e a mãe começa a sentir as dores do parto.
- 9 - Começa a tocar o alerta de perigo, mandado esvaziar toda a área, só que já está impossível sair da casa.
- 10 - A mãe de Adriana começa o trabalho de parto. Elas estão sozinhas.
- 11 - Adriana tem idéia de chamar os vizinhos para ajudar no parto.
- 12 - Os vizinhos fizeram o parto dentro de casa, e o bebê nasceu dentro de casa, mas são e salvo.

NO FRONT DA VIDA

- 1 - Quando eu era menor, era uma criança acima do peso, e isso sempre foi um problema pra mim.
- 2 - Meu pai não gostava nada disso, ele sempre falava que eu era feia, que não gostava de eu ser tão gorda e que tinha vergonha de sair comigo

3 - Como ele e minha mãe eram separados, um dia ele foi me buscar pra passar o fim de semana na casa dele.

4 - Nesse dia eu me arrumei toda para ir, botei meu melhor vestido, caprichei no cabelo.

5 - Quando eu o avistei de longe corri para abraçá-lo

6 - Ele se recusou a me abraçar e me falou de uma maneira muito agressiva: "Nossa, você está muito gorda!" "Cada dia mais gorda!"

7 - Nesse momento eu gelei, meu mundo caiu. Queria muito voltar pra casa e não precisar sair com ele.

8 - Acontece, que se eu voltasse minha mãe ficaria desconfiada e perguntaria o motivo do meu retorno. Com certeza ela perguntaria: - "Por que voltou?"

9 - "Você não vai voltar não! Sua mãe é muito barraqueira, vou ter que te levar assim mesmo..."

10 - Eu estava muito triste, alguma coisa morreu nesse dia em mim. E não tendo outro jeito, acabei indo com meu pai.

11 - Eu nunca tive coragem de contar isso pra minha mãe.

12 - Comecei a fazer natação, cresci e isso me fez emagrecer bastante.

13 - Hoje eu sei que por causa dessa e de muitas outras coisas ditas pelo meu pai, eu sempre tive uma relação AFASTADA e INDIFERENTE com ele.

ACORDOS VELADOS

1 - Tudo começou quando eu tinha mais ou menos 4 ou 5 anos, não me lembro bem. 2 - Meus pais ainda moravam juntos.

3 - Um belo dia, minha mãe foi trabalhar e eu estava sozinha com meu pai em casa e de repente, acabou a luz. Como eu estava com medo do escuro, pedi pra dormir junto com ele.

4 - Nesse dia, eu percebi, que meu pai me tocava diferente. Que eu seu toque tinha malícia. Isso me deixou acuada e constrangida.

5 - Como eu era muito pequena, eu me senti mal, mas não entendia bem o porquê.

6 - A partir desse dia eu evitava ao máximo ficar junto dele, ou tocá-lo. Passei a evitar o meu próprio pai.

7 - Eu contei isso pra minha mãe. Nem mesmo o sentimento de culpa que as vezes me atormentava.

8 - Depois de um tempo, meus pais brigaram e fui morar sozinha com a minha mãe. 9 - Só depois de adolescente e aprendendo um pouco sobre abusos na escola, eu entendi o que tinha me acontecido.

10 - Quando eu tomei coragem de contar tudo que tinha acontecido pra minha mãe, ela me fez denunciar meu pai na boca de fumo, pros "donos" da favela.

11 - Mas como tinha passado muito tempo, eles não acreditaram em mim, e me chamaram de mentirosa.

12 - Só que a notícia se espalhou e por causa disso, meu pai ficou sendo vigiado. 13 - Graças a essa vigília, eu me sinto mais protegida, e finalmente meu pai me deixou em paz.

QUANDO OS PAIS SÃO OS COMBATENTES

1 - A minha mãe estava grávida, mas tinha se separado do meu pai desde o início da gravidez.

- 2 - Um dia ela foi pra casa de uma vizinha fofoqueira ver umas revistas Avon, e ela conta sem piedade conta pra minha mãe uma notícia bem complicada: Meu pai tinha arrumada uma nova namorada.
- 3 - Depois de um tempo, a vizinha mandou uma mensagem pra minha mãe, avisando que a namorada do meu pai estava naquele momento na casa dele.
- 4 - Minha mãe resolveu chegar de surpresa na casa do meu pai. Eu estava lá, vendo televisão, e meu pai só estava conversando com a namorada...
- 5 - Ela invadiu a casa, ela estava possessa, gritou muito com os dois, e eu tomei um susto com os gritos.
- 6 - Nunca vi a minha mãe desse jeito, e ela bateu na cara da namorada do meu pai.
- 7 - Mesmo com a minha mãe grávida, a namorada do meu pai, reagiu e puxou o cabelo da minha mãe e avançou pra cima dela.
- 8 - O meu pai tentou separar as duas, mas não conseguiu, porque a namorada do meu pai jogou minha mãe pra cima da cama com muita força...
- 9 - Por um momento tive muito medo da minha mãe perder o bebê.
- 10 - Minha mãe, na cama, se contorceu de dor, meu pai ficou desesperado.
- 11 - A namorada do meu pai, pegou a bolsa da minha mãe e jogou pela janela abaixo.
- 12 - Nessa hora minha mãe se levantou com ódio e a namorada aproveitou o momento para fugir da casa.
- 13 - Minha mãe chorando muito, começou a brigar com o meu pai, argumentando muitas coisas... mas ele não concordava com nada, ele queria continuar separado.
- 14 - Eu não sabia quem tinha razão. Num canto, eu só olhava tudo. Assustada.
- 15 - Meu pai começou a colocar a minha mãe pra fora de casa, e depois de conseguir, trancou a porta pelo lado de dentro.
- 16 - Minha mãe ficou esportando a porta, e depois quebrou a janela tentando entrar de novo.
- 17 - Ela tentou até cansar. E eu vi, pela janela, os vizinhos, que escutaram as brigas, acolhendo a minha mãe, acolhendo-a e levando pra dentro da casa deles para acalmá-la.
- 18 - Meus pais lutavam em trincheiras opostas, e eu não sabia de que lado ficar.

7.2 Roteiro *PROCURAMOS INDEPENDÊNCIA!*

Público ao entrar no recinto é interceptado por uma freira. Ela está orando e cantando cânticos de louvor, quando percebe a presença da platéia, se defende:

JOANA ANGÉLICA:

Para trás bárbaros! Por aqui vocês só entram se passarem por cima do meu cadáver.

(ela sente um golpe que lhe atravessa e morre)

Sonoplastia: Barulho de tiro, etopim, barulho de multidão, explosões, mais tiros, gritos. burburinhos Entra Maria Quitéria e vai fazendo uma orientação de manobra, solicitando que o público entre no recinto. Ela vai direcionando o mesmo para o lado que cada um vai ficar na cena. Escoando o público para o lado direito, esquerdo, frente, como uma massa de manobra em guerra.

Enquanto isso no microfone o Léo lê um texto com a descrição crítica do quadro de Pedro Américo que está projetado:

LÉO:

Independência ou Morte é uma pintura do artista brasileiro Pedro Américo. É considerada a representação mais consagrada e difundida do momento da independência do Brasil, sendo o gesto oficial da fundação do Brasil. Seu nome vem da exclamação de D. Pedro I ao proclamar a independência do Brasil, em 7 de setembro de 1822: "É tempo! Independência ou Morte! Estamos separados de Portugal!"

(ACELERANDO, DEPOIS, MUITO ACELERADO)

O artista coloca em evidência a figura de D. Pedro I, no alto da colina verde, quase centralizado, um pouco para a esquerda, tendo à sua retaguarda dez homens – sete em primeiro plano e três em segundo plano – que vestem trajes civis e levantam seus chapéus. Montado em um cavalo marrom, o imperador veste um traje de gala característico da nobreza, empunha sua espada e proclama a independência com o grito. Os soldados da Guarda Real, à direita acompanham D. Pedro, e usam fardas, capacetes de dragões e botas, estão sobre cavalos e empunham suas espadas. À esquerda, na base do quadro, há a figura de um carreiro em atitude de espanto e incompreensão do evento que está presenciando. Aqui, ele é um mero espectador. Guiando um carro de bois, é uma figura tosca, com pés descalços, cujo corpo robusto descoberto contrasta com a elegância de D. Pedro. Ele contornando a colina às margens do riacho do Ipiranga, sem perceber a magnitude do evento que está presenciando. Há árvores e vegetação rasteira, além de uma única habitação do lado direito do quadro. Também são representadas algumas montanhas. O céu é azul e as nuvens, brancas. No cenário, o riacho do Ipiranga aparece na parte inferior do quadro.

TOCA O HINO DA INDEPENDÊNCIA E OS ATORES GRITAM E FAZEM FOTOS:

TODOS

Independência ou Morte!

MARIA QUITÉRIA

(ESTAFADA) ... Ahh, eu tive que preparar o grande jantar pro nosso ilustre convidado e sua comitiva. Eram mais de dez pessoas, e obviamente, nem todas as mulheres da casa juntas

dariam conta desse trabalho. Como me aborrece essas coisas de cozinha! Mas no jantar os convidados nos contaram coisas impressionantes:

ALGUÉM DE FORA (LÉO)

Como o Brasil é rico, e como ele é grande, inclusive um mapa recente do nosso território mostra que unidas todas as províncias seríamos o maior país do Novo Mundo!... Fascinante!

MARIA QUITÉRIA:

(sonhadora) Fascinante! ... (irritada) Acontece que apesar de Dom Pedro ter acabado de declarar nossa Independência ainda estávamos submetidos à Lisboa. Felizmente, Leopoldina - nossa agora Imperatriz teve a sagacidade de já assinar o decreto nos separando completamente de Portugal: somos agora uma Pátria Livre - ou quase.

ALGUÉM DE FORA (PAULINHA)

Em alguns pontos do País, inclusive aqui na província da Bahia, vários civis até tropas continuam féis às ordens de Lisboa. Tropas portuguesas lutam contra os chamados "patriotas". Eles precisam de apoio e ajuda!

GONÇALO: (LÉO)

Eu não tenho mais idade de lutar! Nossas dívidas são muito grandes, ainda temos que pagar caros impostos... lamento tanto, é um sonho essa independência, mas quem cuida do gado e da lavoura? Quem colhe o cacau e o algodão? Só filhas mulheres, duas delas já são casadas. Para nós o jeito é esperar o resultado da guerra e sermos um pacato súdito do lado vencedor!

MARIA QUITÉRIA:

Eu sinto meu coração arder no peito, meu pai! Me deixa partir pra guerra, lutar ao lado do patriotas! Eu já tenho 18 anos - sei atirar bem, mexo com as armas de caça desde os doze anos... As mulher daqui sempre se que defenderam dos perigos do sertão!

ALGUÉM DE FORA (PAULINHA)

Como uma mulher vai se virar na batalha?

MARIA QUITÉRIA:

Olha meu braço: eu capino, planto, colho - e também lavo, passo, cozinho...

Vou ser muito mais útil na GUERRA DA INDEPENDÊNCIA! Quero ajudar a unir o país sob o mesmo imperador!

GONÇALO: (LÉO)

Chega Maria Quitéria, chega !! AS MULHERES FIAM, TECEM E BORDAM. A GUERRA É PARA OS HOMENS!

(FOTO DA FAMÍLIA PATRIARCAL PROJETADA)

NATALI NO MICROFONE (LENDO):

Eu e minha irmã fomos frutos do modelo dependente do patriarcado. Por tempos acreditei que havia nascido errado, deveria ser homem para ter independência para conseguir ao menos poder me expressar. A primeira vez morando em uma república longe de casa, com 21 anos e acreditando que exercia minha independência, ouvi da mãe de um colega que eu dividia casa a seguinte pergunta: “É você que lava a louça, as roupas e limpa a casa?” Respondi *que não era somente eu, mas que todos tinham responsabilidades sobre as tarefas*, então ela me respondeu “Isso é um absurdo, você é a MULHER DA CASA, responsável por manter tudo em ordem? O Joãozinho, ele é homem né?! E vc sabe como os homens são”.

(Vídeo da Natali raspando a cabeça) simultaneamente a cena a seguir

PAULINHA

Oi, posso falar um minutinho com você? Desculpa te atrapalhar, é só uma dica que eu quero te dar ! (Barulho do sino da escola)

Eu vou ser rápida, não é nada demais, não precisa ficar preocupada. É você que está fazendo as entradas e saídas, certo? Sabe como são os pais, né? Eu acho que está tudo bem! Mas... Você tem calça jeans? Alguma que não marque seu corpo? Essa que você está usando é larguinha até, mas quando se movimenta você sabe né? Eu quero só saber se amanhã você já consegue vir com uma calça jeans? Eu sei que você precisa pegar as crianças no colo, abaixar, levantar, brincar com elas, mas não é pessoal, sabe como são os pais. E como você também faz a entrada, seria legal você passar uma base, um batom de leve sabe?! Arrisca um lápis, um blush, ficar corada... Não é nada pessoal, mas você sabe como são os pais né?

Eu estava para te falar isso já a um tempo, mas a correria, sabe como é né? Ah, deixa eu te falar só uma coisinha... aproveita e também penteia o cabelo, dá um trato sabe? (mudando de idéia) ... talvez seja até melhor deixar ele preso.... porque... você sabe como são os pais, né?

CHÁCHÁ E OUTROS

(ele lê a mensagem)

“Caro senhor, informo que D. Pedro finalmente rompeu com Portugal, e já se dá o início ao processo de elaboração da constituição brasileira. Convida v. senhoria para sua para sua coroação em 1 de dezembro” e bla, bla, bla...

CHÁCHÁ

Viram? Finalmente! Reconhecido. Mal falado mas reconhecido pelo imperador!

Me chamou até pra coroação... (barulho de notificação do telefone)... Vejam isso, não me pára de mandar mensagem... que isso? um número desconhecido?? deve ser fakenews... ameaças..

ALGUÉM DE FORA

(audio do aplicativo)

“O senhor está comprando vários deputados inclusive do partido português e do partido nacionalista.. afinal deve se decidir de qual lado vai ficar. Fora centrão”

CHÁCHÁ

(gargalha) Não, não e não... eu não tenho nenhum compromisso ideológico e partidário.. o que eu quero é defender meus interesses pessoais negociando com a governabilidade...

Afinal, eu posso ser mal visto, não querido... mas meu negócio é um MAL NECESSÁRIO.

Quem fornece a mão de obra para as fazendas? Quem vai lavar, passar e cozinhar para as Sinhazinhas? Quem vai fazer as obras de infraestrutura da nossa capital que não pára de crescer? Todos sabem que a expectativa de um escravizado é o que ??... 8, no máximo 10 anos... e quem de fato vai repor a mão de obra quando essa vir a faltar?

Ultimamente com o embargo inglês, tem muita gente pra subornar até chegar com o navio no Brasil. NÃO É MAIS COMO ANTIGAMENTE!

ALGUÉM DE FORA

(audio do app)

“ Você é um homem maléfico, em breve o país vai se ver livre dessa chaga terrível que é a escravidão. Rezo para que você seja preso e apodreça na cadeia!”

CHÁCHÁ

O que é isso? Minha gente, faço tudo dentro da Lei! Inclusive muitas dessas lei eu mesmo ajudei a escrever. Patrocino a imprensa imperial, o uniforme dos combatentes... faço caridade. EU sei que nunca vou ganhar um título de Duque... mas pra quê, não é mesmo? Já fico feliz de ser conhecido como CHaCHá. Ofereci o meu dinheiro de bom grado pra luta dos patriotas e o príncipe regente e seus valentes nacionalistas não se importaram nem um pouco se essa origem desse dinheiro é da escravidão e vem do meu negócio de tráfico humano...

NATALI

... Então você vai pedir para as pessoas mudarem de cor?

Ano de eleição, era preto no branco, fugir do padrão não merecia perdão... sempre dei preferência as vestes “masculinas”, camisa de botão, bermuda até o joelho;

O cabelo tava na máquina 1, época que eu tava me amando de uma forma: se olhar no espelho era libertador; Mas nesse dia descobri que quem me via se sentia incomodado!

Escadaria Selaron, localizado no bairro boêmio do Rio de Janeiro. Eu sempre me senti segura no Rio de Janeiro, mas nesse dia foi diferente, enquanto eu descia a rua da minha casa para um compromisso, fui abordada:

" – Ei novinha, tu tá querendo ser homem? “ ... ignorei e continuei andando

– Ei novinha, vai me ignorar. - Eu ignorei.

"– Ei novinha, tu ta querendo ser homem e ta me ignorando, se liga, só não atiro porque tô sem minha arma aqui, mas se eu te encontrar, você sabe né?" - Não, eu não sabia. Meus pés aceleraram os passos até o ponto, que sorte o ônibus que iria pegar estava se aproximando,

entrei... pelo caminho, meus olhos estavam cheios de lágrima, respiração no modo rápido, puxei o sinal, enfim estava no espaço de segurança...

"Pessoal vocês não sabem o que aconteceu comigo!

A sala que eu entrei tinha pessoas de diferentes cores, sexualidades, gêneros. Contei o que havia acontecido.

- "Você precisa mudar a forma de se vestir, pois nesse período que estamos vivendo é perigoso ser assim. Você deveria começar a se vestir com roupas mais femininas, passar uma maquiagem, deixar o cabelo crescer".

Por um minuto respirei fundo: ...então você vai pedir também para as pessoas mudarem de cor, professora?

JOANA ANGÉLICA

Para trás Bandidos... respeitem a casa de Deus. Recuem, pois só vão entrar aqui por cima do meu cadáver !

(ela morre e levanta)

JOANA ANGÉLICA

Aqui quem fala é uma mártir ! Isso mesmo, sou uma cadáver...

Muito prazer, meu nome é Joana Angélica de Jesus e minha família era muito rica. Meu pai era Capitão do exercito e ... Sabe que eu tive um irmão que também foi alferes? E serviu à Portugal como soldado. Mas embora tenha pai e irmão nas armas, logo eu que fui considerada uma das heroínas da independência... Eu não me lembro muito bem de quem foi a ideia de me tornar freira...

ALGUÉM DE FORA

Talvez fosse do seu pai, que queria destinar toda fortuna pro filho mais novo e varão...

JOANA ANGÉLICA

É talvez...

OUTRO ALGUÉM DE FORA

Mas também pode ter sido da sua mãe Catarina, porque ela era muito religiosa...

JOANA ANGÉLICA

Pode ser também! Enfim, quando a gente morre, esquece muitas coisas e de fato muita coisa que ficou escrita nos livros de história podem ter sido inventadas.

Mas sabem que eu acho que no fundo, no fundo.. a idéia foi minha mesmo? A única forma de uma mulher que nasceu em 1761 se tornar livre e não escrava de um marido, era com certeza se internar num convento! E aos 20 anos, proclamei a MINHA INDEPENDÊNCIA, fui ser noviça no Convento de Nossa Senhora da Conceição da Lapa, em Salvador. Naquela época para uma mulher que gostava de estudar, Jesus, era a melhor opção de marido!

TODOS

Os atores jogam nas RAIAS da bandeira, o improviso corporal com a proposição :

“Eu senti a minha independência violada quando...

“Eu tive a minha independência tolhida quando...

“Eu sinto que não sou independente quando...

LÉO

Eu tinha apenas 16 anos e era morador do subúrbio carioca. Tive minha independência violada, quando eu estava na rua e do nada, tomei um tiro. Quando cheguei no hospital Getúlio Vargas na Penha, dois policiais me abordaram: - O que houve aí rapaz? - Tomei um tiro de bala perdida. - Tá Mais com cara de bala direcionada, isso sim! Na ida para o hospital, fiquei sabendo que quem me deu o tiro, foi um policial militar. Fui bem direto na resposta para os policiais. - Foi um policial militar a paisana, sem nenhum preparo e sem pensar nas pessoas que estavam pela rua que deu os tiros, depois de ter sofrido um assalto. Arrumaram uma maca pra mim e começaram a me dar suporte. Por sorte, o ferimento foi superficial. No dia seguinte o policial que deu os tiros foi na minha casa: Gostaria de falar com o Leonardo, eu me chamo Marcos, sou chefe do escoteiro aqui da região, sem querer eu acertei um tiro nele, queria saber se ele está precisando de alguma ajuda para comprar medicamento.

- Não quero ajuda porra nenhuma, só queria que você não tivesse atirado em mim.

NATALI

Mas... foi um acidente...

TODOS

FOI ACIDENTE? FOI ATROPELAMENTO? É, FOI SIM.

Eu tinha um um sonho, um desejo: fazer um curso de vídeo para TV, cinema, com foco no trabalho do ator. Só que na época, eu estava renascendo, me recuperando fisicamente - tinha acabado de receber o diagnóstico de uma doença auto-imune, genética, DEGENERATIVA e sem CURA, e de fundo emocional. E como toda tragédia sempre anda acompanhada, também tinha acabado de terminar um namoro, ser demitida da universidade aonde dava aula eletiva de teatro e precisando investir numa fisioterapia intensa e cara.

Mas aquele importante curso me deu esperança: morri - mas podia reviver - podia superar as sequelas, afinal, tinha uma missão na arte!

“Desculpe, mas a gente não sabe lidar com isso, não estamos preparados pro seu problema!”- essa foi a frase que eu ouvi, quando o dono do curso me devolveu o cheque, com o valor integral do “investimento”. Eu chorei, porque também não sabia como lidar com aquilo... e me atormentavam milhões de dúvidas: Eles estavam me expulsando do curso porque as sequelas me comprometiam tanto que eu nunca mais poderia atuar? Ou será que foi a fofoca dos amigos do meu ex, que me expunham, contando a minha doença e expondo “meu pequeno segredo” para os donos do curso? Pensei em processar o curso... é claro. Mas será

que eu estava bem?.. .ou....essa luta podia me fazer piorar? Será que eu posso piorar e me tornar DEPENDENTE PRA SEMPRE? Dependente de outras pessoas e não conseguir fazer mais nada sozinha?

INDEPENDÊNCIA OU MORTE ! - eu ainda estava me recuperando, mas apesar da solidão, exclusão, e tantos não... era preferível morrer, do que viver sem ser independente. Não, eu não fiz o curso. Mas também não deixei de atuar, dar aula, criar, e amar de novo... mas com o tempo, cansei de explicar, cansei de pedir respeito, que preguiça de tentar igualdade. E nas sessões de fisioterapias, nas filas de mercado e até nos outros cursos que eu fiz, eu me limitava a responder - SIM ! Coitada de você! Foi acidente? Foi atropelamento? 20 - É... FOI SIM.

JOANA ANGÉLICA

(alimentando as pessoas com pão e sangue de Cristo)

"Recuem, pois só vão entrar aqui por cima do meu cadáver !"

ALGUÉM DE FORA (NATALI)

(lendo em um papel); Não seria: "Para trás Bárbaros, respeitai a casa do senhor! Aquelas portas caíram aos vaivéns de vossas alavancas, aos golpes de vossos machados. Mas esta passagem porém, está guardada por meu peito e não passareis senão por sobre o cadáver de uma mulher!"

JOANA ANGÉLICA

É possível que seja isso, ou... respeitem a casa do senhor... aqui ninguém entra! ... como eu disse, sou um morta sem muita lembrança...

OUTRO ALGUÉM DE FORA (LÉO)

Mas a frase que está escrita no google, segura fonte da wikipédia: "Para trás, bandidos. Respeitem a casa de Deus. Recuai, só penetrareis nesta casa passando por sobre o meu cadáver."

JOANA ANGÉLICA

Eu só sei que tinha cadáver e passar por cima, o resto... quem garante? O mais importante é que essa frase ficou famosa por minha causa ! Em 1822 a capital bahiana estava em pé de guerra. Marujos vindos de Portugal e em maior número tomam os quartéis brasileiros, apropriam-se de seus cofres, destroem documentos e bandeiras... Após semanas de tensão, eles tem a cidade nas mãos - e exageram nas comemorações, barbarizando a cidade: invadem comércios, gritam embriagados, apossam-se das mulheres , quebram vidraças, invadem residências, insultam as famílias... Todos os comerciantes fecham suas portas... estão imersos no terror.

TROPAS (NATALI e LÉO)

Abram! Abram !

JOANA ANGÉLICA

Fujam, fujam todas pela outra saída!

(mostrando a foto do livro de história, orgulhosa)

Disseram que a tropa inteira silenciou, quando sozinha eu barrei a entrada e disse:

Só por cima do meu cadáver ! ... ou algo bem parecido com isso. Só sei que eles não pararam: um baioneta atravessa meu peito, sobre a ferida eu cruzo as mãos que se tingem de sangue, e sobre o cadáver de uma mulher, passa por cima toda a tropa portuguesa.

NATALI

Faltam 05 dias para completar 30 anos, quando eu ainda era criança eu achava que a vida adulta era ser independente, mas percebo a dependência nas pequenas partes que me compõe, ser mulher e lésbica é depender que o outro respeite o meu espaço, que eu não seja ameaçada ao raspar a cabeça, apanhe ao andar de mãos dadas com outra mulher, ao assumir lugares de comando e precisar provar que sou capacitada para ocupar aquele espaço. Quantas vezes você precisou provar, falar mais alto, mostrar sua formação e as experiências para ser ouvido?

GONÇALO:

Chega Maria Quitéria, chega !! AS MULHERES FIAM, TECEM E BORDAM. A GUERRA É PARA OS HOMENS!

MARIA QUITÉRIA:

A frase do meu pai parecia ter encerrado a conversa, mas nem tanto... Realmente mulheres tecem, fiam e bordam, e eu teci e fiei a trama de uma maneira inimaginável.

Eu odeio a minha vida, não aguento mais ficar aqui e ver o tempo passar! ... lamento muito não ser homem e não poder me juntar ao movimento da "Independência ou Morte", junto com os patriotas. E minha irmã incentivou:

TODOS

Vai Quitéria, vai ! Se eu não tivesse marido e filhos, já estava me alistando na fileiras do imperador!

MARIA QUITÉRIA:

Era o estímulo que me faltava - no dia seguinte, meu pai ia viajar pra Cachoeira, pra vender uma partida de algodão - essa era minha chance. Graças a minha irmã, levei as roupas e documento do meu cunhado: MEDEIROS, foi num pacotinho escondido na carroça...

As tropas estavam pagando um soldo considerável, me garantiam comida, morada e até uniforme - e felizmente, apesar do pouco estudo eu já sabia ler e até assinar! Seria uma libertação! ... Me lembro como se fosse hoje: a praça estava lotada: comerciantes, negociantes de escravizados, simpatizantes da revolução... todos com fitas verdes e amarelas convocando todos que pudesse reagir. Fugi para o mato, troquei de roupa e me apresentei : José Cordeiro de Medeiros, será uma honra servir de Dom Pedro”.

Finalmente LIVRE, ali foi o primeiro passo não só pra independência do Brasil, mas para minha própria independência!

PAULINHA

“Obrigada pela preferência. Volte sempre. Tenha um bom dia. Até breve!”

Eu era uma fraude ali naquele cenário, uma impostora. Foi uma época de muita dureza. Eu era o clichê da artista: muitos sonhos, poucas oportunidades e nenhum dinheiro no bolso.

Por isso, tive que procurar um trabalho formal. Como era uma grande leitora na época o mais óbvio seria tramar numa livraria ... Fiz um currículo, imprimi e era chegada a hora de correr a cidade. Ir nas livrarias, cafés e tudo o mais que pudesse achar bacana ter uma artista dura no seu staff. Aparência importava SIM.

Coloquei um vestido bem longo. Bem bonito. Bem verde, para ressaltar a cor dos olhos. Fui no shopping Leblon. Um shopping de rico para ricos, aonde eu não poderia comprar nem uma bala.

E no fim do turno, aconteceu: uma funcionária se despediu de mim com uma educação e delicadeza, que estranhei. Depois os seguranças, lojistas, auxiliares de limpeza...

“Volte sempre. Semana que vem teremos promoção. Tenha um excelente retorno. Boa noite, senhorita, obrigada pela preferência...”

Mas a excesso de educação, não era para todos... era só pra mim e outros escolhidos

Fantasiada daquele jeito, era uma cliente em potencial, com todo o privilégio, escancarado: Branca, loira, bem vestida, uma cidadã brasileira, honrada, pagadora de impostas e livre de qualquer suspeita.

"Boa noite, senhora. Em que posso ajudá-la?" Eu só vim deixar meu currículo...só vim deixar meu currículo...

CHÁCHÁ - desembrulhando e descascando laranjas

Vocês sabem o que significa a palavra brasileiro? O sufixo “eiro” indica uma profissão, como carpinteiro ... ferreiro... BRASILEIRO significa tirador- de-pau-brasil. Só que esses homens eram criminosos, pois apenas os autorizados por Portugal podiam retirar, vender e exportar essa nobre madeira - o termo então era pejorativo - pois BRASILEIRO significava TRAFICANTE de de pau brasil. Esse termo só virou adjetivo, muitos anos depois, quando o pau brasil já não servia pra nada, pois criaram um pozinho vermelho, que tingia as roupas com muito mais eficiência!

Portanto não posso fugir a minha sina: sou brasileiro, mas não do tráfico do pau brasil, mas do tráfico que orgulhosamente mais enriquece essa terra, que faz girar a economia pois graças a ele as terras são cultivadas - o tráfico humano.

ALGUÉM DE FORA

(audio do app)

“Em breve o tráfico negreiro não existirá mais, seu negócio está com os dias contados...”

CHÁCHÁ

Vejam bem... eu tenho muitos outros negócios... agronegócios: cana de açúcar, azeite de dendê, algodão... é evidente que o grosso vem mesmo do tráfico de escravizados... e tenho pra mim, que ele existirá pra sempre. Pois até onde se tem notícias... é graças a esse dinheiro que existe política, democracia e sociedade!

ALGUÉM DE FORA

(audio do app)

“Caro Senhor, viemos por meio dessa, encaminhar mais uma proposta de financiamento para nossa campanha. É estritamente necessário e se faz importante uma bancada de representatividade na primeira assembleia constituinte do Brasil, que finalmente colocará todas as Juntas brasileiras sob a mesma égide, o nosso futuro imperador Dom Pedro I - Nossas relações com as cortes portuguesas estão quebradas! Viva a Independência e a liberdade do Brasil! Independência ou Morte!”

CHÁCHÁ

Independência ou morte!

(INTERVENÇÃO DA CRIS - ela invade o espaço cênico perguntando "Onde estão os negros nesta história? - cita os nomes dos pretos que foram apagados da história) -

dramaturgia aberta

CRIS (saindo de cena e falando para os atores)

“Só podem gozar da liberdade aqueles que têm coragem”

(IMAGEM DO PÁSSARO NA GAIOLA DA PAULINHA PROJETADA)

TODOS, repetindo desencontrados:

“Só podem gozar da liberdade aqueles que têm coragem”

Atores começam a desfazer o cenário - recolher objetos embrulhados no chão que desenham a bandeira do Brasil, para realização da partitura final.

PAULINHA / LÉO / NATALI

DIVIDEM O TEXTO

Todos fazem as partituras em conjunto e finalizam no centro do espaço

Eu morava numa linda gaiola. Minha vida era segura, monótona, como a dos funcionários públicos e pessoas de bem. Mas a monotonia é o preço que se paga pela segurança. Não há muito o que fazer dentro dos limites de uma gaiola, seja ela feita com arames de ferro ou de deveres. Os sonhos aparecem, mas logo morrem, por não haver espaço para baterem suas asas. Só fica um grande buraco na alma, que cada um enche como pode. Eu estava segura mas via coisas, sentia vontades. Queria ser como os outros pássaros, livres... “Ah! Se essa maldita porta se abrisse”. Pois não é que um dia o meu dono esqueceu a gaiola aberta? Agora eu poderia finalmente realizar todos os meus sonhos. Estava livre, livre, livre! E voei. Primeiro para um galho próximo. com com medo fui para um mais próximo. Era mais seguro, eu não estava habituada. Melhor não ousar. Uma passarinha me visitou ali, em dificuldade, e me convidou para uma aventura. Ousada demais! Recusei. E chegou a noite com seus perigos. O frio, os predadores e a saudade. Tremi de medo. Nunca achei que a liberdade fosse tão complicada. “Só podem gozar a liberdade aqueles que têm coragem”. Eu não tinha. Voltei para a gaiola segura. Neste momento chegou o meu dono que viu a porta aberta e disse:

— Passarinha boba. Não viu que a porta estava aberta. Deve estar meio cega. Pois passarinho de verdade não fica em gaiola. Gosta mesmo é de voar ...

CRIS PEGANDO O MICROFONE DA MÃO DO LÉO

“Só podem gozar da liberdade aqueles que têm coragem”

A peça finaliza com a música; "Liberdade, Liberdade, abre as asas sobre nós"...

7.3. Roteiro: *TODA MARGEM TEM UM CENTRO OU OPRESSÕES DIÁRIAS QUE NOS ATRAVESSAM*

O cenário se assemelha a um vagão de trem. Ao longo das inúmeras viagens os passageiros são sempre os mesmos e suas histórias atravessam esta história principal.

PERSONAGENS

P1 - A ADOLESCENTE GRÁVIDA - *Luísa // Príncipe Sherazad*

P2 - A JOVEM TRABALHADORA - *Clara*

P3 - O INSANNO DO TREM - *Príncipe Sherazad, Calígula e Juan Dellano*

P4 - O CAMELÔ DAS ESTAÇÕES - *Trakinas // Calígula*

P5 - A SENHORA EVANGÉLICA - *Deusa*

P6 - O PROFESSOR ARTISTA - *Coci*

P7 - O ENTREGADOR BLOQUEIRO - *Dabliú*

CENA 1

ATORES recebem a plateia : - O trem já vai sair! Vamos lá, já está na Plataforma!

projeção 1 - definições de margem - enquanto o público entra.

projeção sai - público senta-se

CENA 2

P2 - Eu devia chegar no trabalho até as 8 da manhã, e pegar a condução às 6 rumo a Central do Brasil, e ir a pé até a rua dos Inválidos ... era esse o endereço do trabalho: rua dos Inválidos 139 pra ser precisa. Só 15 anos, uma jovem no mercado de trabalho. Sempre no primeiro vagão do trem, sempre encostada nas paredes ou nas portas - Eram 13 estações, até chegar na central.

P1 - A maioria vai para o ponto final mesmo!.. mas a real, é que ali, no primeiro vagão é uma resenha nova todo dia: geralmente o primeiro e o ultimo vagão são assim, o da bagunça... geral se conhece, sempre as mesmas pessoas!

P5 - As saídas são a cada 10 minutos, e todos os dias. Nossa viagem dura aproximadamente uma hora, uma hora e dez minutos.... eu escolho o primeiro vagão, pra sair logo que o trem chega na central... mas também para orar com tranquilidade, ler a bíblia..... ou só para conversar mesmo, com essas pessoas abençoadas que estão sempre por ali... disseminar a PALAVRA, bater papo... até para o tempo passar rápido!

projeção 2 - zoom PEDRO

Voz do trem - ESTAÇÃO CAIXAS – PORTA SE ABRINDO – PORTAS SE FECHANDO

projeção 2 sai - quando sai audio do trem

P7 – Aqui no trem é sempre um zoando o outro!... até se o amigo fosse sentar, (senta aí não professor!!!) os zoeiros sacaneavam... diziam que ele estava sentando que era pra não derramar a SOPA DA MARMITA.

P2 - Eu sou uma das novinhas do bando, então só escuto as zoeiras e rio das piadas, que em geral, eram sempre sobre o trabalho, o cecê e a marmita...

P6 - Falando em marmita, era assim que era chamado as gavetas do rabeção, do IML. Era normal dentro da favela ter mortes, a favela tem seu código de conduta, sabe? - sem roubo, sem covardia, sem maldade com criança, era assim a lei do comando vermelho, quem comandava a maioria das comunidades daquela época!

P2 - Eu entrava no trem em Vigário Geral, mas tinha gente de todo lugar, de Saracuruna, Gramacho, Caxias, da Penha... até outros municípios - Magé, Piabetá... antes de descer a galera sempre combinava algo para o outro dia, pro dia seguinte - café da manhã, bolo de bolo...

P7 - Hoje é o aniversário o Trakinas. Ele embarca em Parada de Lucas, e cada um já trouxe alguma coisa pra dividir com a turma - eu trouxe refrigerco mesmo, sem tempo de cozinhar qualquer coisa.

P3 - "Parabéns pra você, nesta data querida ... !"

P6 - Senta aí ô tio! O Trakinas não entrou ainda, só na próxima...

P3 - O príncipe Sherazad trouxe dez pãezinhos com mortadela, para serem divididos igualmente para seu séquito!!

P7 - Valeu príncipe Sherazad...

P1 - Não sei onde ele descola essas barbadadas!

P6 - Ele é um rei, consegue tudo, família...

P5 - EPA Rei ! REI só nosso senhor Jesus Cristo! Ele pode ser sim um príncipe, nunca se sabe, todo dia aqui nesse mesmo horário, compromissos que não faltam - mas deixa eu dividir o sanduíches por três pra render mais um pouquinho! Que benção!

CENA 3

Voz do trem : ESTAÇÃO PARADA DE LUCAS – PORTA SE ABRINDO – PORTAS DE FECHANDO

P7 - Olha o Trakinas aí pessoal, ele vai entrar, prepara...

Entra P4 - (cantando) Eu podia estar matando, eu podia tá roubando... mas eu tô aqui hoje, mais um dia trabalhando, com meus brother "fechamento", a melhor turma do trem : tem coroa, tem gatinha, tem zoeira, tem neném - E nesse aniversário, eu tô cheio de esperança, vou cantar e dar balinha, pra cada um de lembrança!

TODOS - UOU !!! "PARABÉNS PRA VOCÊ !..."

CENA 4

Fotos dos atores em diversas situações

IMAGENS DE TREM

IMAGENS DE GUERRAS CIVIS

IMAGENS DE COMUNIDADES

TODOS

Sou mais um no Brasil da central
 Da minhoca de metal que corta as ruas
 Da minhoca de metal
 É, como um concorde apressado, cheio de força
 Que voa, voa mais pesado que o ar
 E o avião, o avião, o avião do trabalhador...

CENA 5

ATORES FALAM SUAS OPRESSÕES REAIS PARA A PLATÉIA. (Dramaturgia aberta)

Enquanto caminham para formar uma roda no fim do trem.

P6 - E assim se seguiam os dias, de segunda a sexta, sempre no trem das 6 da manhã! Me lembrava até uma peça de teatro: O Último Carro, de João das Neves, sabe? Tô estudando essa peça, pra fazer com meus alunos... O trem representando o Brasil, em 1964, nesse carro desgovernado...

P2 - Cada qual saindo da sua quebrada, mas com histórias bem parecidas: de tiroteio, invasão, abandonos, e os bailes, as festas...

P5 - O círculo de amizade de quem mora em comunidade, acaba sendo meio que reduzido, hoje em dia temos a rede social que conecta a todos, antes, era só a igreja e a favela que conectava a todos. Tem de tudo na favela, o comércio de comida, comércio de ilícitos, comércio gente, os comércios que faziam a favela crescer!

P4 - Olha a bala!! Chiclete, Paçoca... cada pacotinho só paga dois reais. Tem freegleels e iogurte. OLHA A BALA, OLHA a BALA!!! (lança as balas do pacotinho no chão) Vixe, estourou, Olha a bala perdida no chão, pegou a bala é tua irmão.

P6 - Achei, achei ! A bala perdida.

CENA 6 - (Leonardo)

Eu tinha apenas 16 anos e era morador do subúrbio carioca. Tive minha independência violada, quando eu estava na rua e do nada, tomei um tiro. Quando cheguei no hospital Getúlio Vargas na Penha, dois policiais me abordaram:

O que houve aí rapazinho?

Foi bala perdida, senhor...

- Tá Mais com cara de bala direcionada, isso sim!

Na ida para o hospital, fiquei sabendo que quem me deu o tiro, foi um policial militar. Fui bem direto na resposta para os policiais : Foi um policial militar a paisana, sem nenhum preparo e sem pensar nas pessoas que estavam pela rua que deu os tiros, depois de ter sofrido um assalto. Arrumaram uma maca pra mim e começaram a me dar suporte. Por sorte, o ferimento foi superficial. No dia seguinte o policial que deu os tiros foi na minha casa:Gostaria de falar com o Leonardo, eu me chamo Marcos, sou chefe do escoteiro aqui da região, sem querer eu acertei um tiro nele, queria saber se ele está precisando de alguma ajuda para comprar medicamento... " Não quero ajuda porra nenhuma, só queria que você não tivesse atirado em mim"

CENA 7

TODOS ao mesmo tempo - Eu venho da Periferia pra cá porque...

(Atores pegam placas de manifestações de rua e simulam uma manifestação em câmera lenta, personagens contam pq vieram da periferia)

P1 - Eu sou a primeira pessoa da minha família a ir pro ensino médio, isso mesmo! E passei pra seleção do Pedro Segundo. A unidade é ali no Centro, então... é isso. Um dia eu quero fazer faculdade. E se isso acontecer, também vou ser a primeira pessoa da minha família e entrar na faculdade...

P2 - Consegui meu primeiro emprego, numa fábrica de costuras. Como aprendiz, é o que dizem, mas eu trabalho mais que todo mundo, essa é a verdade. Eu também estudo, à noite, cuido de todos os meus irmãos, que são 9 em todas as folgas e fins de semana.

P3 - Príncipe Sherazad gosta de circular o mundo. Já viajei pra vários países : Parque Estrela, Campos Elísios, Corte Oito, Cordovil, Bonsucesso... Mas todos os dias venho nesse meu jatinho de metal particular para os países do Ocidente: Lapa, Copacabana, Ipanema... Tenho muitos amigos e conhecidos, me convidam para jantares, suas praias privativas paradisíacas, peças de teatro... uma vida de luxo e glória.

P4 - Eu nunca saio do trem... sair pra quê? É aqui que eu ganho a vida. Só quando preciso abastecer o estoque, e os depósitos ficam ali atrás da Central mesmo. Eu faço as cinco linhas todos os dias ida e volta, de 6 às 21. Tô faturando mais que UBER, com meu carro é emprestado da Supervia e nem precisar abastecer ...

P5 - Já eu vou com uma missão da igreja. Todos os dias fico numa estação de metrô cantando louvor e distribuindo a palavra do senhor! Outras irmãs vem de diversas congregações, a gente faz um rodízio, é tão gratificante! Já convertemos um monte de ovelhas desgarradas pro caminho do bem. E eu começo desde o trem, eu tudo posso naquele que me fortalece, aleluia!

P6 - Eu sou artista, quer dizer, professor. Um professor de arte, das favelas da periferia, pra favelas da zona sul... nada glamuroso, eu sei, é temporário, porque na verdade verdadeira... esse negócio de dar aula, eu só faço enquanto a minha carreira artística não deslancha, entende?

P7 - Me segue lá no insta ou no tik-tok que eu te sigo de volta: @prosperandoeentregandotudo, eu mostro os bastidores das entregas mais inusitadas, mais sórdidas e mais excêntricas do ifood, do rappi, do loggi e do Shippify. Meu sonho mesmo é ser um grande produtor de conteúdo de... outros assuntos, sabe? Mas por hora, faço o que tá dando os likes nos corres da sobrevivência.

CENA 8

TODOS CANTAM: Todos - O galo já não canta mais no Cantagalo, A água não corre mais na Cachoeirinha. Menino não pega mais manga na Mangueira, E agora que cidade grande é a Rocinha, E agora que cidade grande é a Rocinha, E agora que cidade grande é a Rocinha. (abaixando até só articularem).

projeção 3 - “e agora que cidade grande é a ROCINHA” (segunda vez)

CENA 9

Mulher arrumando a casa. Chamam na porta e ela vai atender abre sorri:

P5 - Cumpadre! Que bom que você está aqui. Entra! Tudo bom?

P6 - Olá, comadre?! Tudo bem e com vocês?

P5 - Tudo bem graças adeus. Mas o que te traz aqui?

P6 - ... é que eu fui levar os meninos no curso de inglês e eu resolvi passar aqui pra ver se está tudo bem... Se você está precisando de alguma ajuda...

P5 - Ajuda? Olha bem que esse mês eu estou precisando comprar um remédio pro seu afilhado.. Mas é só um empréstimo viu? Logo eu te Pago.

P6 - Mas é claro que eu ajudo! Acho que ainda posso ajudar ainda mais...

P5 - Como assim, sério? De que forma? (eufórica)

P6 - sim. Eu estava pensando enquanto levar os meninos pro cursinho. Mesmo pelo meu afilhado, afinal, o segundo pai né?

P5 - AH, compadre!... (Fala maravilhada)

P6 -... além de pagar o curso pra ele também tenho muito espaço em casa e posso ajeitar um dos quartos, um belo quarto que eu tenho lá sobrando, pra ele morar com a gente. Lá ele vai ter toda estrutura! Eu posso matricular na colégio dos meninos, na escolinha de futebol, Eu posso acompanhando de perto ou seja eu posso adotá-lo como filho.

P5 - (a euforia vai acabando): - Tá certo cumpadre, , eu vou falar com meu marido...

P6 - Pensa direito Cumadre, o Zé perdeu de novo o emprego, e duas crianças como as que você tem hoje, dão muita despesa. Filho é despesa pra vida inteira.

P5 - (alegria vai virando apatia incredulidade, revolta) EU ... EU PRECISO PENSAR!

P6 - Ok ! A gente vai conversando (sai tropeçando nos brinquedos)

(Menino entrar na sala estranha postura triste de sua mãe ela nota sua presença, chama:

P5 - ... filho quero te perguntar uma coisa? Vem aqui!

(menino se aproxima sem tirar os olhos do seu rosto)

P5 - Meu amor, o que você acha de morar na casa do seu padrinho?

P4- Como assim mamãe?

P5 - Seu Padrinho esteve aqui e convidou você para morar lá com ele. Ele é rico, a casa é grande, vai ter um quarto só pra você, você vai poder comer de tudo, quando você quiser, além disso você vai estudar numa ótima escola, particular...

P4 - Não! Eu não quero ficar longe de você, nunca!

Fala abraçando a mãe. A mãe se desvencilha e insiste:

P5 - Ele vai te pôr na escolinha de futebol, pagar curso de inglês... ele só quer ajudar!

P4 - Não!...

(indo para o trem atrás do filho)

P5 - ele só quer ajudar!

P4 - Não...

projeção 3 sai - atores ao longo do trem

CENA 10

P1 - Se ele quisesse mesmo ajudar, ele podia bancar a escolinha, os estudos, e o curso, mesmo eu morando aqui!

P2 - Se ele quisesse mesmo ajudar, ele poderia pagar uma cesta básica mensal pra minha família para que a gente pudesse se alimentar bem!

P3- Se ele quisesse mesmo ajudar, ele poderia arrumar um emprego pro meu pai numa das muitas fábricas que ele é dono.

P7 - Se ele quisesse mesmo ajudar ele poderia ceder gratuitamente essa casa, ou qualquer outra casa da rua que são dele, para que a gente não pagasse mais aluguel...!

P6 - Se ele quisesse mesmo ajudar, ele fazia uma poupança para pagar minha faculdade.

P 4 - (GRITA) Mas ele não quer mesmo ajudar... ele quer comprar um filho.

CENA 11 - triângulo-linha-coluna-diagonal E/D-triângulo

P7 - Caraca hoje o trem tá lotado e vai copo de refrigerante de um lado para o outro... desculpe aí madame- (pra alguém da plateia) ... a senhora importa que eu filme? É que é aniversário do nosso amigo aqui, e eu sou blogueiro, quer dizer, produtor de conteúdo - é minha segunda profissão na verdade, faço outros tramos aí, enquanto esse não desenrola.

P3 - ... Mais champanhe aqui por favor...

P6 - Hoje só tem Guaraná Tobi Sherazad!

P2 - ... me dá um pedaço de bolo ai Trakinas!

P7 - Bóba, me dá mais um pastel...

P1 - Eu preciso falar com você urgente Pretinha...

P2 - Agora ?

P1 - Se não é contigo, vai ser com quem?

P2 - FALA ENTÃO ...

P1 - Eu acho que estou... grávida.

TODOS - EU PRECISO FALAR COM VOCÊ!

P6 - Claro que rolavam umas confidências... essa aqui era a minha família do trem - a gente dava lugar às grávidas e aos mais velhos, ajudava os maluquinhos... briga? Nunca vi! Não adiantava reclamar, aquela turma ali já era conhecida, chegava o trem, por ali não tinha jeito, todo mundo já se encostava...

projeção 4 entra - zoom do Pedro

CENA 12

P1 - (ansiosa, tomando coragem) Mãe...

TODOS - EU PRECISO FALAR COM VOCÊ!

P2 - O que houve? (ao se virar mostra um barrigão, está NÍTIDAMENTE grávida)

P1 - (rápido e com medo) - Mãe, me perdoa, mas eu tô grávida!

P2 - (incrédula) - Você tá o quê?

P1 - Eu tô grávida, mamãe, me perdoa! Eu sei que esse é o pior momento possível pra isso acontecer...

P2 - LUIZA!! Como assim? Você só tem 14 anos, acabou de entrar no ensino médio... como você deixou isso acontecer?

P1 - Eu não sei.... eu me preveni, mas...

P2 - Quem é o pai?

P1 -... eu prefiro não falar no momento, é que...

P2 - (irônica) ah, você prefere não falar no momento? E como ela vai fazer pra sustentar essa criança?... Que dizer como eu vou fazer pra sustentar OUTRA CRIANÇA?

P1 - Desculpas, desculpas...

projeção 4 sai - público se senta.

VOZ da estação - Central do BRASIL - ESTAÇÃO TERMINAL o desembarque é obrigatório.

Todos do trem se despedem.

P1 - Por favor, não conta pra ninguém!

P2 - Mas...

P6 - Vamos pro corre galera insana, que a semana tá só começando!

TODOS SAEM DO TREM

(MÚSICA)

ATORES para o público seus desenhos - fotos imaginadas.

Um ator conta no microfone e os outros contam confessando para o público mais próximo.

CENA 13 - (Dante)

TODOS - EU PRECISO FALAR COM VOCÊ!

P4 - Eu entrei em choque porque ele já tinha me dito uns meses antes que estava chegando a hora. Dentro de mim eu já tinha a resposta que não queria, mas eu nunca conseguia dizer isso a ele. Sempre falava que queria porque isso o deixaria feliz, mas por várias vezes gostaria de dizer não queria, mas não saía as palavras: é incrível como os alguns pais exercem o poder sobre os filhos.

Depois de 15 dias de ansiedade intensa chegou o dia de ir na base naval para realizar o alistamento. Chegando lá fiz alguns testes, preenchi uns documentos e então fui pra entrevista.

A primeira pergunta que a oficial fez foi me perguntar :

TODOS -" você quer servir?"

Me lembro que comecei a ficar muito ansioso e disse que não. Foi no automático, mas eu sustentei minha decisão por que de fato não queria. Ela escreveu algo no meu papel e me devolveu depois disse que já podia sair. A entrevista durou menos 2 minutos, teve apenas uma pergunta, ela não olhou pra mim em nenhum momento. Depois disso entrei no carro, meu pai estava muito feliz, na cabeça dele eu iria servir. Quando estávamos no carro voltando pra casa ele perguntou, como tinha sido. Eu disse a verdade.

Ele ficou sem olhar pra mim durante um mês inteiro, não fazia muita questão de olhar para ele, por que todas as vezes ele só sabia dizer o quanto eu era uma decepção, que eu era vagabundo e não honrava as suas vontades. Comecei a sair muito de casa, passava mais tempo na rua do que na casa dele. Comecei a usar drogas porque não queria ficar sóbrio e pensar como era uma decepção pro meu pai. No meu aniversário de 19 anos meu pai me pediu desculpas mas a relação nunca foi a mesma, éramos melhores amigos e agora somos só conhecidos que vivem na mesma casa.

CENA 14

BARULHO DE TREM

projeção 5 entra - zoom do Pedro

EMBARQUE DE TODOS NO VAGÃO, NOVA CONFIGURAÇÃO. Todos estão no trem menos a Estudante Grávida,

P7 - (no próprio celular se filmando) ...OLÁ SEGUIMORES! Lá vou eu pra mais um dia de trabalho, como você podem ver, eu aqui dentro do trem mostrando as curiosidades desse meu "expresso do oriente"... Vocês que ainda não acompanham minha rotina de entregador de Rappi e Ifood na bike do Itaú, estão perdendo as aventuras e pedidos bizarros do dia, me segue lá no insta e TIK-TOK @prosperandoentregandotudo, que eu te sigo de volta!

projeção 5 sai - todos na porta principal do trem

P6 - Mas será que hoje ela vem? Ela tem faltado muito nas últimas semanas...

P2 - Não tá sendo fácil continuar estudando com aquele barrigão, já vai pra oito meses, né. É muita coisa pra uma adolescente sozinha...

P4 - Mas o pai vai ajudar, lógico, né.

P2 - Que pai? Esse meteu o pé no mundo.

P7 - O pai dela ou do bebê?

P2 - Os dois!

P7 - Puxa coitada.

P2 - Coitada não amigo, normal no Brasil mulher criar filho sozinha, minha mãe cria 9, alias eu crio com ela, né.

P5 - Espero que todos tenham trazido o pacotinho de fralda!...

P6 - O lanchinho também né, não tem chá de bebê sem comida.

P3 - Príncipe Sherazad trouxe ouro, incenso e mirra, para o rebento que vai nascer.

P4 - Que porra é essa de MIRRA?

P6 - (olhando a cesta que ele trouxe) Ah, não, não, não ferra Sherazad, que parada é essa aqui? Areia da praia? Você faz de propósito, só pode, pra ir na aba do lanche dos outros...

P4 - Epa, epa, epa... mas esse incenso é do bom, hem... é do solto, onde você arrumou isso, príncipe?

P6- Opa, que agora eu vi vantagem.

P5 - Meus filhos, guardem essas drogas pelo amor de deus, não vão cheira essa maconha aqui! Se tive polícia, os seguranças da supervia...

P7 - Pelo menos o pacote de fralda ele trouxe, né? (pro celular) Gente, babado aqui no chá de bebê da Luísa, o maluquinho do trem não trouxe, lanche, não trouxe fralda não trouxe nada!

P3 - Mais respeito aí camarada... eu não sou maluco, eu não sou maluco!! Você sabe com quem você tá falando??? Eu sou ator! O grande ator Juan Dellano!! Juan Dellano!!!

CENA 15

P1, P4, P3- ... e eu também sou príncipe Sherazad e Calígula!

P1- O príncipe Sherazad caminha com seu séquito de mendigos, artistas e bufões por todas as ruas do Rio de Janeiro: Lapa, Leblon, Ipanema.

P1 e P3 - Como príncipe nós frequentamos os melhores restaurantes: mandamos servir as melhores refeições, as pessoas querem tirar fotos e conhecer o Príncipe Sherazad. Nós nos auto convidamos para as melhores festas.

P1 - O príncipe Sherazad anda com sua motocicleta saindo fogo do tanque de gasolina. (barulho de moto) Nós cantamos dançamos e performamos! O príncipe é romântico, excêntrico, destemido. Sempre caminha pelo aeroporto internacional muito elegante com o seu bode preto, vestido de paletó, chapéu e óculos escuros... os seguranças ficam doidos com o príncipe Sherazad.

TODOS - NUNCA DIGA NÃO AO PRINCIPE SHERAZAD!

P4 - Porque quando o Príncipe Sherazad é contrariado, nós viramos Calígula.

P3 e P4 - Ao invocar Calígula, ganhamos força, batemos em sete homens, corremos quilômetros sem parar, quebramos quartos, restaurantes, fuscas verdes inteiros da nossa mãe só com um pedaço de pau.

P4 - Calígula é extravagante, cruel e perverso. Ele briga na praia, ele briga na rua, ele coordena guerras e missões. Ele é estrategista, megalomaniaco. Bate nos próprios irmãos, desestrutura toda a família.

CENA 16

projeção 6 entra - zoom do Pedro

VOLTANDO PARA O TREM

P7 - NÃO ENCOSTA, NÃO ENCOSTE EM MIM, eu tô com uma câmera na mão, ao vivo... qualquer violência vai ficar tudo registrado com testemunhas que estão me assistindo.

projeção 6 sai - todos em formato de briga

P5 - Sem necessidade disso meu filho. Ele é assim, mas é do bem, Deus guarda ele como guarda você. Talvez seja propício eu dizer aqui umas palavras da bíblia pra aplacar a violência, se me permitem, tem um Salmo que tem tudo a ver com o momento: Salmo 7: "Senhor meu Deus, em ti confio; salva-me de todos os que me perseguem, e livra-me;" "Eu vi

mamãe Oxum na cachoeira, Sentada na beira do rio Colhendo lírio, lírio ê, Colhendo lírio, lírio á... Colhendo lírio.. Pra enfeitar nosso congá!" ... Amém, irmãos?

Todos - AMÉM.

P5 - ... tem outro Salmo aqui também...

P2 - Gente, eu não quero interromper o papo bíblia, nem o culto e tal, mas a grávida já tá parecendo na plataforma.

(todos gritam empolgados) Ela entra, com um barrigão. Todos gritam:

TODOS - Surpresa!

P6 (tirando alguém do público do lugar) - Olha o lugar da barriguda!...não adianta fingir que tá dormindo não, são 7 horas da manhã, já dormiu a noite toda, dá o lugar preferencial ai !

P1 - (já com barrigão, muito feliz) Ai gente, não precisava !!!(para P2) Isso é coisa sua.

P2 - Isso é coisa nossa, da turma da margem.

P6 - Da turma do Centro isso sim.

P4 - Toda Margem tem um Centro!

TODOS - Toda margem tem um centro.

P5 - Que você e esse menino sejam abençoados por Deus, Oxalá e Alah minha querida...

(todos dão pacotes de fralda)

P1 - Isso é... maravilhoso. E seria maravilhoso se realmente acontecesse assim... mas...

(todos em stop motion) Essa história é minha. Luiza. Luiza é meu nome. Talvez nem seja esse meu nome, não importa. Quantas Luizas como eu você conhece por ai?... (pausa) Eu contei essa história pra uma professora minha, numa redação que eu tinha que contar uma guerra interna. Então é verdade eu sou estudante, é verdade eu tenho 13 anos... mas essa história do trem, não aconteceu de verdade. Talvez eu só quisesse muito que ela acontecesse...

projeção 7 entra - zoom do Pedro

CENA 17

P1 - ...Mãe, eu não posso ter esse filho! Vou tirar!

P2 - Luiza... minha filha, talvez essa seja mesmo a melhor opção, eu já estou grávida de cinco meses, você só tem 13 anos, e nossas contas já estão muito apertadas ! (a mãe pega uma bala do baleiro e entrega pra filha)

Luíza toma um comprimido dado por sua mãe.

P1 - Mãe, ainda me sinto mal, acho que tem alguma coisa errada...

(Um ator pega a redação de Luíza e coloca na frente do P1 que lê:)

P1 - ... "passou uns dias e eu continuei mal, então eu sabia que não tinha saído. Eu fiz outra ultra, e ... tava lá mesmo, sendo que... morto. Depois de uns dias eu comecei a sangrar muito e fui levada para o hospital e fiquei internada por 3 dias. Nesses dias eu não conseguia nem ir no banheiro de tão fraca, perdi de 2 a 3 litros de sangue. No terceiro dia de internação o bebê

saiu. Fiz outra ultra e tinha saído quase tudo, só sobrou uns pedaços de placenta... depois eu fui liberada e foi isso."

CENA 18

Todos abraçam a adolescente grávida.

P1 - Gente, eu nem sei como agradecer, essas fraldas vão ajudar muito, eu tô emocionada de verdade!

P7- (filmando) - Como você podem ver, no final tudo deu certo. Esse chá de bebê no trem vai viralizar, vai virar modinha, com certeza. Se gostou deixa seu likezinho e comenta embaixo os melhores momentos da nossa resenha!

P5 - ... E eu sempre soube que o Sherazad era ator, eu acho que eu vi ele numa novela (pra plateia), você não viu também... como era mesmo o nome? Agua viva? Da globo?... Como é mesmo seu nome de verdade príncipe?...

P3- To be... or not to be... ser ou não ser eis a questão...

CENA 19

(toca um telefone)

P6 - Juan, dá uma pausa aí no ensaio, telefone pra você.

P3 - Só um momento pessoal, segura aí, que eu já volto.

Atendendo o telefone

P3 - Oi Enoli! É você meu amor? (pausa) Ninguém! Claro que eu não contei pra ninguém...

(desesperado, chorando muito, sem norte)

P3 - Mas Enoli, eu não falei nada, não faz isso comigo, eu não vivo sem você, pelo amor de Deus!... calma! ... NÃO DESLIGA, POR FAVOR NÃO DESLIGA!! (desliga o telefone) ...eu... eu não tô me sentindo bem, pessoal, me desculpe não consigo mais ensaiar hoje... tô com falta de ar... preciso tomar um ar... não tenho condições... me desculpe! (sai)

CENA 20

(Barulho de moto, o ator monta em uma moto imaginária, de costas para o público. Atravessa os outros atores, sai em disparada)

TODOS - Uma placa num poste à direita se lê: Instituto Phillippe Pinel.

Barulho de Batida de Carro, destroços, ambulância. O ator se lança no espaço e cai desacordado. (MÚSICA) Deitado no chão, atores desenham o corpo dele.

Todos os atores no TREM ADORMECEM. MÚSICA DE NINAR, BARULHO DE TREM.

CENA 21 - / Cena Partiturada - CRIS

"Dona Boba, bom dia! ... eu tenho uma ótima notícia para você... todos os seus exames estão 100%. Depois de 10 anos de medicação, finalmente seu câncer diagnosticado em 2012, foi vencido! Como você se sente hoje sabendo que está curada?"

- Me sinto como uma Fênix, doutora... renascida das cinzas, uma nova mulher, pronta para um novo recomeço. Mas que recomeço!! Uso as cinzas para me reconstru... e sabe que eu até

gosto delas? Fui mãe solo por muitos anos, e até tentei um novo relacionamento pra que minha filha tivesse um pai presente... mas a minha dedicação não adiantava muito, porque minha menina NUNCA superava suas sombras e seus conflitos... - Dona Boba, boa tarde... me desculpe a demora, e não se assuste, após todos os exames e testes realizados temos um parecer....- Ah.... doutor... seja o que for eu prefiro saber logo, porque depois de vinte anos, várias buscas e tantos laudos como: TDA, PAC, surdez, depressão, um "laudo preciso" é tudo que eu busco...- Sua filha foi diagnosticada com TEA, grau 1. A maior guerra de uma mãe é ver sua filha feliz. No meio das minhas cinzas temi abandoná-la, mas felizmente estou aqui, e faço de tudo para que a ela perceba em si, a Fênix que também ela que é !Estou renascendo, recomeçando, de posse de um laudo que sempre me negaram, mas tendo a certeza que vamos, dessa vez juntas, renascer de novo, e de novo... e de novo.

CENA 22

ATORES ACORDAM AOS POUCOS, MENOS P1 e P3. TODOS OS ATORES ESTÃO BATENDO NOS BANCOS, PARA ACORDAR P1 e P3.

P6 - JUAN, abre a porta, é papai!

P2 - JUAN, VOCÊ NÃO PODE FICAR A VIDA TODA TRANCADO AÍ DENTRO. Não adianta gente, desde que ele saiu do hospital, ele achou que a vida dele acabou, não vai sair nunca daí.

P5 - Tem três meses Juan, sai daí, você só tem 20 anos!

P6 - Juan, tem dois anos que você está trancado nesse quarto, abre essa porta!

(Música Sherazad. P1 e P3 finalmente acordam, juntos, movimentos iguais)

P5 - Ai meu filho, graças a DEUS !! Você voltou para nós, você voltou Juan!

P1 e P3- Quem é Juan ? Quem são vocês? Onde estão meus criados? Eu preciso me vestir, tenho negócios urgentes para resolver no governo mas também vou aproveitar as maravilhas do seu país. Avisem ao seu presidente que chegou o príncipe Sherazad. Arrumem e me tragam Shariar aqui, AGORA!

P7 - DE ONDE VOCÊ SAIU, FIGURA?... e quem diabos é Shariar ?

P1 E P3 - Da Pérsia, seu imbecil! Como ousa falar assim com o Príncipe Sherazad? Vou mandar demiti-lo imediatamente. (batendo palmas) Minhas maquiagens, meus lenços, minhas joias... e Shariar aqui e agora!

P6 - Claro, claro, vossa alteza, vamos providenciar tudo, imediatamente.... mas... me perdoe a pergunta tão estúpida, mas quem é Shariar, e onde encontramos ele?

P1 E P3 - É meu bode preto, de estimação. Tragam ele AQUI, AGORAAA! Incompetentes!

CENA 23

TODOS FAZEM UM BEAT BOOP

*P4 - Muito bom dia meu povo trabalhador
e hoje com 2 reais tu esquece um pouco da dor
que é acordar cedo pegar o vagão lotado
pra poder ir pro trabalho e mesmo assim...*

não comprar nada no mercado

Eu não vou ficar rico vendendo bala no vagão

mas para muitos como eu, essa é a única opção!

P4 - (pra plateia) Gostaram ? Então, vou contar um segredo pra vocês... (sussurra) eu não sou um vendedor de balas. Na verdade, eu sou um traficante. E hoje eu trouxe aqui, uma mercadoria nova, exclusiva, especial... direto da Rocinha, fabricado e produzido lá. Aqui: É isso aqui olha (mostra as histórias). E o que é melhor, só eu tenho esse produto - histórias reais, mesmo. Podem ver, examinar. As guerras de cada um.

(Cada ator pega uma historia lê o início de cada história em voz alta e pára no primeiro ponto, distribui o resto para a platéia. P4 com microfone pede que alguém do público leia amplificado, um trecho. Depois outra pessoa)

TRAKINAS LÊ NO MICROFONE A HISTÓRIA DO CAUÃ, enquanto os atores leem as outras redações e distribuem para platéia.

CENA 24

P2 - Domingo dia 28 pedi minha mãe para ir ao baile Funk, o baile era na praça, num clube que se chamava União de Vigário Geral do lado de fora da favela.

projeção 8 entra - zoom do Pedro

P5 - Pretinha, você só vai se for primeiro na igreja comigo.

P2 - Ah, mãe, de novo? Trabalhando e estudando cinco dias na semana . Tô cansada.

P5 - Como assim de novo?? A última vez que você foi na assembleia foi no domingo passado. E pro Baila tu não tá cansada?

P2 - Depois eu posso ir no baile?

(A mãe faz que sim com a cabeça)

P5 - Terça vai ser aniversario da Lu, A Lucilene, do grupo jovem. Abençoada ... ela vai 16 anos. A lembra da festa de 15 anos, ano passado, que foi na igreja? Um bolo imenso...

P2 - Abençoada mesmo, quando fiz quinze anos ganhei foi uma carteira de trabalho e um trampo no fim da linha do trem.

projeção 8 sai - todos fazem fotos de baile funk e louvor igreja

CENA 25

FOTOS dos ATORES REPRESENTANDO mãe e filha indo a igreja e voltando, ao som de um Funk proibidão.

P2 - Quando eu voltei da igreja, já era tarde, tinha que acordar 4:30 no dia seguinte pra trabalhar, então eu desisti do baile.

P5 - Aleluia igreja ! Aleluia... eu ouvi um amém igreja?

TODOS - AMÉM!

CENA 26

(P1 E P3 correndo em fuga)

P4 - As vezes o príncipe não sabe lidar com a Plebe!

P3 - Ele não sabe lidar com a plebe!

P1 - O príncipe não sabe lidar com a plebe!!

P4 - ... E quando Sherazad não consegue lidar com a plebe ele chama

os três - CALÍGULA !!!! (GRITAM - efeitos de luzes)

P1, P3, P4 - Sherazad, Juan e Calígula são levados à força para o Sanatório Tijuca.

P3- São dois anos de choques, carbolítium, muitas trocas de hospícios, muitas internações e altas... sim, nós saímos algumas vezes!

P1 - ...Ora como Sherazad...

P4 - ... ora como Calígula...

P3 - ... nunca mais como Juan.

P4 - ... Uma vez Calígula convenceu os internos a colocarem fogo no sanatório. Dessa vez, tomamos tanto choque que...

P1, P4 - Que talvez a gente tenha morrido, ou quem sabe só adormecido.

(P1, P4, P3 dormem, pesadelos, no sonho Juan luta e vence Calígula e Sherazad.)

(barulho de telefone, Juan acorda e atende)

TODOS - Juan? É você? Tu tá bem? VOCÊ SAIU DA CLÍNICA? ... Maluco, corre pra casa do teu irmão, vem correndo, ele tomou ficou pancadão... e... é muito grave!

(Música de Sherazad. P3 corre, se depara com o irmão morto (CORPO DESENHADO NO CHÃO), chora, grita. Nesse momento P1 e P4 abandonam Juan e se deitam ao lado do desenho do corpo, espelhados.

P3 - (consolando-se) Sherazad e Calígula me habitaram por sete anos. Magia negra? talvez... esquizofrenia... transtorno bipolar, psicose, uso indiscriminado de drogas, macumba... enfim... NENHUM DIAGNÓSTICO... (grita) mas, eu não sou maluco... vocês... acreditam em mim?

(intervenção Sávio - ROTEIRO IMPROVISADO)

CENA 27

NO TREM. P7 filma tudo, enquanto P6, P2 seguram P3.

P3 - (grita como se estivesse tomando choques)... eu não sou maluco... Pára, por favor... parem com os choques... (chorando), eu não sou maluco, não sou...

P6 - SEGURA ELE POVO, segura, segura.... (cantando, segura na mão Deus...)

P5 - (com a mão na cabeça de P3) "Direi do Senhor: Ele é o meu Deus, o meu refúgio, a minha fortaleza, e nele confiarei.... Porque ele te livrará do laço do passarinho, e da peste perniciososa. Mil cairão ao teu lado, e dez mil à tua direita, mas não chegará a ti!" - palavra do senhor, Salmo 91! SHARAMANAYAS... (P3 fica calmo, sereno)

P1 - Ai... graças Deus gente, Calígula foi embora, Sherazad voltou!

projeção 9 entra - zoom do Pedro

P7 - (filmando tudo) É isso aí seguimores, vocês acabaram de presenciar uma sessão descarrego no trem. Coisa que só acontecem aqui na baixada, nas margens e nas minhas lives, dá um joínha, esse conteúdo valeu a pena né? Pra quem não me segue ainda @prosperandoeentregandotudo. E em breve vou abrir meu novo canal: @dragmarginal, falando dos LGBTI+ da periferia.

projeção 9 sai - todos em fotos de baile funk e louvor igreja

CENA 28

VOZ da estação - Central do BRASIL - ESTAÇÃO TERMINAL o desembarque é obrigatório. - Todos se despedem.

P2 - Espera... espera aí gente. Eu me lembrei esses dias, que a gente nunca tirou uma foto da nossa turma do trem: quase um ano juntos, aniversários, chá de bebê, cantoria, confesso que... essa é a melhor parte do meu dia... vamos fazer uma foto, pra que eu guarde de recordação?

Todos se juntam numa foto. Stop motion, só P2 SE MOVE - Pisca a luz da foto. B.O.

P2 - Na madrugada do dia 29 de agosto de 1993, eu dormi sem ter ido ao baile. Minha mãe me acordou, porque tinha muita correria e muito tiro, Olhamos pela fresta da porta e vimos pessoas de preto correndo, que tentavam abrir as portas, a nossa porta foi empurrada, mas seguramos firma mamãe, eu. Fizemos uma barricada com todos os móveis. Quando cessaram os gritos, finalmente fomos dormir. Acordei 4:30 e fiz meu caminho para a estação como todos os dias... e passei por várias ruas da favela.

(BLACKOUT) Ao acender as luzes todos estão caídos no chão, cenário de guerra.

TODOS DO CHÃO - Em várias delas eu vi mortos caídos no chão mas isso era normal na favela... e não liguei.

P2 - ... segui meu caminho...cheguei no trabalho e foi lá que eu vi a notícia. A mais triste de todas!

projeção 10 entra - notícias vigário geral/ projeção 10 sai - fim das notícias

P1 - (nervosa) ... era uma chuva de notícias em todos os jornais. (se dirige P7 deitado no chão)

P7 - Pedi ao patrão para ir embora. (se dirige P3 deitado no chão),

P3 - (nervoso) ... ele me perguntou se eu tinha parentes mortos lá, e eu disse que não. (se dirige P7 deitado no chão),

TODOS - NÃO. Só amigos.

P6 - Ele não me liberou, se fosse hoje em dia, eu tinha saído de qualquer jeito para chorar com meus, porque ali, todos se conhecem.

P1 - Só ficaram as marcas de sangue pelo chão... o cheiro de morte e o luto da favela. Não fui ao enterro... minha mãe não deixou eu ir.

P5 - A estação ficou quase uma semana sem funcionar e quando voltou o grupo, o NOSSO GRUPO, já havia se desmontado: o trem nunca mais foi mais o mesmo, o Trakinas ... (se dirige P4 deitado no chão),

P4 - (levantando-se)... ou o João, ou Moisés, ou Gabriel, ou Dante, ou Aldo... ou Clodoaldo, como quiserem me chamar...

P5 - Ele não fazia mais parte da farra, ele morreu na Chacina, com sua marmita do lado. E a Lucilene não poderia mais fazer sua festinha de 16 anos com os amigos da igreja. Essa peça se chama "Toda Margem tem um Centro, ou opressões diárias que nos atravessam", e todas essas histórias são reais. Eu me chamo CRISTIANE DA SILVA SIMÕES, e essa foi a minha história.

P1 - E a minha.

P2- E a minha.

P3 - E a minha.

P4 - E a minha.

P6 - E a minha.

P7 - E a minha.

projeção 11 entra - tela final / projeção 11 sai - até eles cantarem a música.

Na projeção escrito: Também a minha e dos meus alunos da Rocinha, a quem dedico esse trabalho. ANILIA FRANCISCA MÉRCIO DA SILVEIRA.

ATORES CANTAM À CAPELA:

Não sou do tempo das armas,

Por isso ainda prefiro, Ouvir um verso de samba

Do que escutar som de tiro,

Não sou do tempo das armas ,

Por isso ainda prefiro,

Ouvir um verso de samba

Do que escutar som de tiro

FIM