



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ERIKA CAROLINA CUNHA RIZZA DE OLIVEIRA

FRONT(EIRAS)
DRAMATURGIAS ENTRE O DOCUMENTAL E O IMAGINÁRIO

Front(iers)
Dramaturgy between the documental research and the imaginary

Campinas-SP
2016

ERIKA CAROLINA CUNHA RIZZA DE OLIVEIRA

FRONT(EIRAS)

DRAMATURGIAS ENTRE O DOCUMENTAL E O IMAGINÁRIO

Front(iers)

Dramaturgy between the documental research and the imaginary

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de doutora em Artes da Cena, na área de concentração Teatro, Dança e Performance.

Thesis presented to the Faculty/Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor.

ORIENTADORA: PROFA. DRA. VERÔNICA FABRINI MACHADO DE ALMEIDA

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA
ALUNA ERIKA CAROLINA CUNHA RIZZA DE OLIVEIRA E ORIENTADA PELA
PROFA. DRA. VERÔNICA FABRINI MACHADO DE ALMEIDA

Campinas-SP

2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2012/20943-4; CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

C914f Cunha, Erika, 1979-
Front(eiras) : dramaturgias entre o documental e o imaginário / Erika Carolina Cunha Rizza de Oliveira. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Verônica Fabrini Machado de Almeida.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Representação teatral. 2. Teatro - Brasil. 3. Performance (Arte). 4. Drama - Técnica. I. Almeida, Verônica Fabrini Machado de, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Front(iers) : dramaturgy between the documental research and the imaginary

Palavras-chave em inglês:

Acting

Theater - Brazil

Performance art

Drama - Technique

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Títuloção: Doutora em Artes da Cena

Banca examinadora:

Isa Etel Kopelman

Grácia Maria Navarro

Carmina Mendes André

Raquel Valente Gouvêa

Data de defesa: 29-07-2016

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

ERIKA CAROLINA CUNHA RIZZA DE OLIVEIRA

ORIENTADORA: PROFA. DRA. VERÔNICA FABRINI MACHADO DE ALMEIDA

MEMBROS

1. Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Instituição: UNICAMP
2. Profa. Dra. Isa Etel Kopelman
Instituição: UNICAMP
3. Profa. Dra. Grácia Maria Navarro
Instituição: UNICAMP
4. Profa. Dra. Carminda Mendes André
Instituição: UNESP
5. Profa. Dra. Raquel Valente de Gouvêa
Instituição: UNESP

Programa de Pós- Graduação em Artes da Cena na área de concentração Teatro, Dança e Performance do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

Data: 29.07.2016

DEDICATÓRIA

As crianças Saharais, que me ensinaram que rir é o melhor remédio: Ayad, Admu, Buseid, Tahba, Eljalifa, Hamudi, Aziza I, Ali, Mohamed, Labda, Nana, Aicha, Chrifa, Aziza II e Hammadi.

Ao Fabio Rizza, por seu amor e por suportar ao meu lado tantas tempestades nesses últimos quatro anos.

AGRADECIMENTOS

Meu primeiro agradecimento é para a Verônica Fabrini, por ter acreditado nessa loucura toda, e me apoiado. Nada teria acontecido sem você, sem sua generosidade imensa, sem seu amor incondicional ao fazer teatral, sem a sua inquietação com as coisas do mundo.

Ao Grupo Matula Teatro, por ter aberto as portas à mim e ao meu *Exilius*, por nos acolher, nos dar um lar, um endereço, uma identidade.

À Alice Possani, que me ajudou a dar vida ao *Exilius*, que acreditou em mim, que me estendeu a mão, que sempre manteve a calma nos ensaios, que nunca me deixou sozinha em cena, seu olhar estava sempre lá atento para me ajudar.

À Melissa Lopes (aqui sempre haverá uma Querência para você!)

À Quesia Botelho e seu colo acolhedor, sempre disponível com alegria e doçura.

Ao Bruno Cardoso por participar ativamente de *Exilius* e pela cara bonita que me ajudou a dar a essa tese.

À Thais Tkatchuk.

Ao Ericson Cunha, pela enorme paciência.

Ao Norberto Presta pelo pontapé inicial que gerou tudo isso, pelos textos e pelas provocações.

À Memória de Roberta Silocchi, obrigada pelo tempo que esteve nessa terra e tudo que o que pode me ensinar no ativismo da Causa Saharaui.

Aos Saharauis: Beisat, Karim Lagdaf, Mohamed Hammadi, Mohamed Sallek, Omar Mih, Mulay Masud, Deid Marahbi, Ehmoud Abdelkrim, Sektu, Fatma Mohamed, Bendir Hadiya, Sadafi Kenti e Cori.

À Associação Jaima Sahrawi: Ester Magnani, Federica Cani, Caterina Lusardi, Cinzia Terzi, Maria Cavallaro, Ugheta Longhi e Giovanni Catellani.

Ao Centro Polesano de documentazione: Remo Agnoletto, Paolo Cattaneo, Giorgia Lolo, Antonella Giavara.

Ao Laboratório Cisco: Julio Matos, Hidalgo Romero e Coraci Ruiz, Ricardo Zolnner e à Maria Farinha Filmes, pela parceria na realização da pesquisa de campo.

À equipe de *Exilius*: Juliana Pfeifer, Silas Oliveira, Maycon Soldan, Ligia Brosch, Estúdio Refeel, Diego da Costa e Anna Kühl.

À minha família: Fabio Rizza – amor da minha vida; Edson Cunha – meu pai querido, Edméa Cardoso – minha doce e silenciosa mãe; Erikinho – meu mano gato subindo e desaparecendo por qualquer telhado e Edna Cardoso. Ao Jorge, à Paola, à Paty e à Rafaela.

Aos pequenos amores de minha vida, a liberdade de vocês me ajudou a criar a minha: Isabela Araújo Cunha, Pedro Araújo Cunha, Larissa Oliveira Berenguel, Pedro Oliveira Berenguel, Antônio Possani de Carvalho, Yolanda Possani de Carvalho e Theo Ferreira Pregnoatto.

Aos Bons Companheiros Moacir Ferraz, Eduardo Osorio, Alexandre Caetano, Daves Otani, Cassiane Tomilhero e Isa Razera, pelas Cartas compartilhadas e o respeito que passei a ter por elas. Ao Gustavo Valezi, pelo riso garantido.

Ao Eduardo Okamoto pelas entrevistas e por abrir o seu *Agora* ao meu agora!

Às amigas que não perderam a paciência quando eu já não tinha nenhuma: Cynthia Margareth e Rosana Baptistella.

À Karina Yamamoto, pelas trocas deliciosas e a amizade que ultrapassa o tempo e o espaço.

Ao povo que passa pela gente, que troca e deixa um pouco de si em nós: Daniel Costa, Paula Ibanez, Yaya Tatiana Rocha, Stelle Dáphne, Regina Bui, Claudia Echenique, Sabine Uitz, Flavio Rabelo, Mauricio Veloso, Gabriela Schwab, Erico Daminelli, Michelle Gonçalves, Cristiane Taguchi, Mariella Siqueira, Bruno Pregnoatto, Isis Madi, Pedro de Freitas, Joice Lima, Brisa Vieira, Ana Caldas e Dani Sampaio.

Aos Titus: Alexandre Guidorizzi, Bruna Recchia, Jean Luz, Julia Prudêncio, Karen Mezza, Leonardo Matricardi, Marcelo Masselani, Normélia Rodrigues, Victor Ferrari e Vitorino Rodrigues.

À Cacau Fúria, minha sanidade deve muito a você.

À Tati Fadel pelas provocações e pela leitura mais que atenta

À Ana Roxo pela ‘dramaturgia afetiva’.

A generosidade da banca Raquel Gouvêa, Carminda Mendes André, Grácia Maria Navarro e Isa Kopelman, por aceitarem partilhar algumas horas ao meu lado!

À CAPES (pelo apoio inicial).

E, finalmente, e à FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), pelo apoio financeiro que tornou possível toda essa enorme viagem dentro de Front(eiras).

RESUMO

Este doutorado investiga criações teatrais que concebem a dramaturgia cênica a partir de distintos materiais documentais (notícias de jornal, documentos históricos, cartas, relatos de viagem, entrevistas e vivências diretas com as comunidades pesquisadas), construindo uma dramaturgia aqui denominada Front(eiras).

Uma forma de escrita fronteiriça, que surge a partir de conexões estabelecidas entre Metáforas de Trabalho, Metáforas de Criação, Espaços Liminares e Epistemologias do Sul.

Para validar essa forma de escrita, apresento a análise de três peças, cujas temáticas e o comprometimento dos artistas com o tema demonstram a preocupação ético-política, para além de sua elaboração estética, em consonância com a ideia de Front(eiras), são elas: *Agora e na hora de nossa hora*, de Eduardo Okamoto; *Cartas do Paraíso*, Boa Companhia; *Gran Circo Máximo*, Grupo Matula Teatro; e *Exilius*, do Grupo Matula Teatro.

Em *Exilius*, relato também o que chamo de Campo de Experiência e explico como cada espetáculo analisado apoiou a construção da dramaturgia, da encenação e do meu trabalho como atriz e pesquisadora.

Ao longo da escrita da tese, tornou-se importante discorrer sobre o envolvimento com diferentes processos pedagógicos: com crianças Saharais (2011, Itália, Associação Jaima Sahrawi) e com estudantes de teatro por meio da *Oficina Dramaturgias de Fronteiras* (2013 – 2016). A reflexão e análise desses processos, pela diversidade dos grupos envolvidos, somadas à necessidade de elaboração do vivenciado de forma transmissível, foram forjando a ideia de uma “pedagogia fronteiriça”.

Para encerrar, agrega-se a este doutorado um documentário audiovisual, no intuito de conferir dinamicidade aos diálogos e às muitas vozes que apoiaram essa pesquisa, no campo sempre fluido da criação teatral. O Link encontra-se em: https://www.youtube.com/watch?v=cXNDmsFOB_E

PALAVRAS-CHAVE:

Exilius, Saharais, *Gran Circo Máximo*, *Cartas do Paraíso*, *Agora e na Hora de Nossa Hora*.

ABSTRACT

This Doctoral Thesis aimed to investigate theatrical creations that have conceived the scenic dramaturgy from different documental research materials (newspaper articles, historical documents, letters, travel reports, interviews and direct experiences with the researched communities), building a dramaturgy called here Front(iers).

A form of frontier writing, which comes from the connections between Working Metaphors, Creative Metaphors, Liminal Spaces and South Epistemologies .

To validate this form of writing, I present the analysis of three plays which topics and also the artists' commitment are within the theme, demonstrating an ethical and political concern, beyond its aesthetic development, in line with the idea of Front(iers). They are: *Agora e na hora de nossa hora*, from Eduardo Okamoto; *Cartas do Paraíso*, from Boa Companhia; *Gran Circo Máximo*, from *Grupo Matula Teatro*; and *Exilius*, from *Grupo Matula Teatro*.

In *Exilius*, I also report what I have called the Field of Experience and I explain how each of the analyzed plays have supported the dramaturgy construction of the drama , the staging performance and my work as an actress and a researcher.

Throughout the thesis writing, it has become important to discuss the involvement with different pedagogical processes: with the Saharawis children (2011, Italy, Jaima Sahrawi Association) and with drama students through the Frontier Dramaturgies Workshop (2013-2016). The reflection and analysis of these processes, due to the diversity of the groups involved and added up to the need of preparing what have been experienced in a communicative approach, have framed the idea of a 'frontier pedagogy'

To finalize, an audiovisual documentary has been added to this Doctoral Thesis, in order to give dynamism to the dialogues and the many voices that supported this research, in the always-fluid field of theatrical creation.

KEY WORDS:

Exilius, Saharawis, Gran Circo Máximo, Cartas do Paraíso, Agora e na Hora de Nossa Hora.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Foto Ligia Brosch	18
Figura 2: Foto Ligia Brosch	19
Figura 3: Foto de Norberto Presta	22
Figura 4: Foto arquivo do ator	24
Figura 5: Foto de Claudia Echenique	25
Figura 6: Foto de Rodrigo Zanotto	26
Figura 7: Foto de Maycon Soldan	28
Figura 8: Foto de Natalia Russo	45
Figura 9: Foto de Maycon Soldan	45
Figura 10: Cartaz divulgação espetáculo.....	57
Figura 11: Foto Ligia Brosch	60
Figura 12: Foto Rodrigo Zanoto	61
Figura 13: Foto Rodrigo Zanoto	63
Figura 14: Foto Ligia Brosch	64
Figura 15: Foto Rodrigo Zanoto	66
Figura 16: Foto Larissa Biasoli.....	69
Figura 17: Foto Larissa Biasoli.....	69
Figura 18: Foto Melissa Lopes	70
Figura 19: Foto de Danilo Felisberto.....	74
Figura 20: Foto de Ligia Brosch	74
Figura 21: Foto de Rodrigo Zanoto	75
Figura 22: Foto de Ligia Brosch	76
Figura 23: Cartaz divulgação do espetáculo	78
Figura 24: Foto de Roberto Lima	80
Figura 25: Foto Claudia Echenique.....	86
Figura 26: Foto jornalística Pragmatismo político.....	93
Figura 27: Tv Globo/Reprodução.....	94
Figura 28: Foto Roberto Lima	95
Figura 29: Cartaz divulgação do espetáculo	96
Figura 30: Foto Jordana Barela	99
Figura 31: Foto Arquivo Grupo Matula Teatro	103
Figura 32: Foto Arquivo Grupo Matula Teatro	103
Figura 33: Reportagem Jornal O Globo	105
Figura 34: Acervo Jornal O Globo.....	106
Figura 35: Acervo jornal O Globo.....	106
Figura 36: Reportagem Jornal do Brasil	108
Figura 37: Foto Jordana Barela	109
Figura 38: Foto de Jordana Barela	113
Figura 39: Charge de Latuff/99	114
Figura 40: Foto Maycon Soldan	115
Figura 41: Foto Erika Cunha	121
Figura 42: Foto Paolo Cattaneo	121
Figura 43: Foto Anna Kuhll.....	122
Figura 44: Foto Erika Cunha	123
Figura 45: Foto Erika Cunha	124
Figura 46: Foto Erika Cunha	124

Figura 47: Foto Erika Cunha	127
Figura 48: Foto Erika Cunha	127
Figura 49: Foto Erika Cunha	134
Figura 50: Foto Erika Cunha	137
Figura 51: Foto Erika Cunha	137
Figura 52: Mapa Sahara Ocidental	138
Figura 53: Foto Erika Cunha	139
Figura 54: Foto Erika Cunha	141
Figura 55: Foto Erika Cunha	141
Figura 56: Foto Erika Cunha	142
Figura 57: Foto Erika Cunha	143
Figura 58: Foto Erika Cunha	143
Figura 59: Foto Erika Cunha	144
Figura 60: Foto Erika Cunha	145
Figura 61: Foto Erika Cunha	146
Figura 62: Foto Erika Cunha	147
Figura 63: Foto Erika Cunha	147
Figura 64: Foto Erika Cunha	148
Figura 65: Foto divulgação internet.....	151
Figura 66: Cartaz divulgação espetáculo.....	152
Figura 67: Cartaz divulgação espetáculo.....	152
Figura 68: Foto Maycon Soldan	154
Figura 69: Foto Maycon Soldan	155
Figura 70: Foto Erika Cunha	156
Figura 71: Foto Erika Cunha	157
Figura 72: Foto Erika Cunha	160
Figura 73: Foto Erika Cunha	161
Figura 74: Foto Erika Cunha	162
Figura 75: Foto Erika Cunha	162
Figura 76: Foto Erika Cunha	163
Figura 77: Foto Erika Cunha	164
Figura 78: Foto Erika Cunha	164
Figura 79: Foto Arquivo Jaima Sahrawi/2011	165
Figura 81: Foto Erika Cunha	166
Figura 82: Foto Erika Cunha	166
Figura 83: Foto Erika Cunha	167
Figura 84: Foto Erika Cunha	167
Figura 85: Foto arquivo Jaima Sahrawi/2011	169
Figura 86: Foto Erika Cunha	170
Figura 87: Foto Erika Cunha	170
Figura 88: Foto Erika Cunha	173
Figura 89: Foto Erika Cunha	173
Figura 90: Foto Erika Cunha	174
Figura 91: Foto Erika Cunha	174
Figura 92: Foto Erika Cunha	175
Figura 93: Foto Erika Cunha	175
Figura 94: Pesquisa google Sertão.....	181

Figura 95: Pesquisa google Sertão.....	181
Figura 96: Pesquisa google Sertão.....	181
Figura 97: Foto Karina Yamamoto	183
Figura 98: Foto Maycon Soldan	186
Figura 99: Foto Jornal O globo	187
Figura 100: Foto Jornal O Globo.....	188
Figura 101: Cartaz divulgação espetáculo.....	190
Figura 102: Foto Maycon Soldan	191
Figura 103: Foto Maycon Soldan	192
Figura 104: Foto Erika Cunha	195
Figura 105: Foto Thais Tkatchuk	195
Figura 106: Pixo Pinacoteca do Estado de SP	206
Figura 107: Pixos Feministas	207
Figura 108: Pixos Feministas	207
Figura 109: Site Bansky	208
Figura 110: Site Bansky	208
Figura 111: Desenho Aziza/2011	214

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
SENTA QUE LÁ VEM A HISTÓRIA... ..	17
CAPÍTULO I.....	34
1. MAS POR QUE FRONT(EIRAS)?	34
1.2 DAS METÁFORAS DE TRABALHO ÀS METÁFORAS DE CRIAÇÃO	36
1.3 AS METÁFORAS DE CRIAÇÃO E OS ESPAÇOS LIMINARES.....	41
1.4 AS EPISTEMOLOGIAS DO SUL E FRONT(EIRAS)	50
CAPÍTULO 2.....	55
2. FRONT(EIRAS): CRIAÇÕES COMO FERRAMENTA DE ANÁLISE	55
2.1 PRIMEIRO SINAL: <i>GRAN CIRCO MÁXIMO</i> (GRUPO MATULA TEATRO).....	57
2.1.1 DRAMATURGIA E MATERIAL DE PARTIDA	60
2.2. SEGUNDO SINAL: <i>CARTAS DO PARAÍSO</i> (BOA COMPANHIA) E UM OLHAR SOBRE O COLONIALISMO.....	78
2.2.1 ENCENAÇÃO E DRAMATURGIA DE CENA.....	80
2.3 TERCEIRO SINAL: AGORA E NA HORA DE NOSSA HORA	96
2.3.1 AÇÃO PERFORMÁTICA COMO RESULTADO DA PEDAGOGIA TEATRAL	99
CAPÍTULO 3.....	115
3. A PERSPECTIVA DESCOLONIALISTA E A CRIAÇÃO EM FRONT(EIRAS): EXILIUS	115
3.1. POVO SAHARAUI, DA REALIDADE PARA A CONSTRUÇÃO DA FÁBULA: UMA NOVA FORMA DE CONTAR ESSA HISTÓRIA.....	120
3.1.1 O ESPETÁCULO EXILIUS	152
CAPITULO 4 – AS EXPERIÊNCIAS PEDAGÓGICAS	156
4.1 EXPERIÊNCIA 1 – O TRABALHO COM AS CRIANÇAS SAHARAUIS	156
4.2.1 OFICINA OFERECIDA DURANTE A SEGUNDA SEMANA INTERCURSOS FILOSOFIA E ARTES CÊNICAS – UFT	180
4.2.2 DISCIPLINA AC666 - Projeto Integrado de Criação Cênica II, DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS DA UNICAMP. PROGRAMA DE ESTÁGIO DOCENTE, COM SUPERVISÃO DA PROFESSORA DOUTORA VERÔNICA FABRINI.	184
4.2.3 OFICINA DRAMATURGIAS DE FRONT(EIRA) OFERECIDA NO SESC CAMPINAS EM JULHO DE 2015	193

4.3 DIFERENTES EXPERIÊNCIAS, UMA SÓ AMBIÇÃO: COMPARTILHAR.....	196
CONSIDERAÇÕES FINAIS 1:.....	198
A AUTO-ENTREVISTA COMO PRÁTICA PARA RESPONDER O QUE NÃO SEI RESPONDER.	198
A ORIENTADORA VERÔNICA FABRINI ENTREVISTA A ATRIZ ERIKA CUNHA.	205
CONSIDERAÇÕES FINAIS 2:.....	210
A TEATRALIDADE COMO PRÁTICA DA CONDIÇÃO HUMANA OU COMO PRATICAR HUMANAMENTE UMA CONCLUSÃO?	210
BIBLIOGRAFIA GERAL.....	215
ANEXOS.....	219
OUTRAS ESCRITAS EM FRONT(EIRAS)	220
Entrevista Agora e na hora de nossa hora.....	230
Entrevista Gran Circo Máximo	243
Entrevista Cartas do Paraíso.....	255
Entrevista <i>Exilius</i>	268
DRAMATURGIA DO ESPETÁCULO <i>EXILIUS</i>	278
VÍDEO-DOCUMENTÁRIO	286

INTRODUÇÃO

MANIFESTO DO TEATRO PRÉ-APOCALÍPTICO DE VERÔNICA FABRINI

1. A desaceleração do tempo (devagar, *despacio*, *slow is good!*)

Tempo para pensar, tempo para contemplar, tempo para sentir. Tempo é presença.

2. O Reencantamento do mundo

O mundo é muito mais do que parece. Em uma coisa há muitas outras coisas.

O mundo tem seu duplo encantado. Tudo tem alma.

“Se a gente olha tudo de um jeito vagaroso, tudo é sagrado”. (Hilda Hilst)

3. A potência do pequeno gesto, do "menor"

Contra o mega: as megaproduções, os mega-supermercados, as megaplantações, os megamilionários. Voltar às dimensões humanas.

Cercar o pequeno. Crer na potência do "menor". A potência do pequeno gesto: as ações mais simples, que parecem sem importância nas dimensões gigantescas de tudo, são extremamente importantes, fundamentais e geradores. Crer na potência dos pequenos gestos.

Tudo começa de forma simples.

4. Apaixonar-se pela diferença:

É preciso amar a diferença, respeitar, ser curioso com tudo aquilo que é diferente.

Diversidade! Viver e amar a diversidade! Não tenho tudo, não sei tudo, em certo sentido, não me basto. O outro sempre me acrescenta, me completa, me desafia.

5. O encontro ao vivo, corpo a corpo:

Nada é mais potente que o corpo. O corpo somos nós por inteiro. A presença do outro me afeta, me diz coisas. É preciso estar lá, ao vivo. Encontrar-se com as pessoas, com os lugares, com o mundo real, para acreditar que ele existe, que ele está aí, que estamos nele. O encontro ao vivo, a presença ao vivo nos faz voltar a acreditar no mundo, na simplicidade e fragilidade do mundo... essa bola azul, flutuando num espaço infinito, realmente infinito.

SENTA QUE LÁ VEM A HISTÓRIA...

"É chegada a hora da reeducação de alguém
 Do Pai do Filho do Espírito Santo, Amém
 O certo é louco tomar eletrochoque
 O certo é saber que o certo é certo
 O macho adulto branco sempre no comando
 E o resto ao resto, o sexo é o corte, o sexo
 Reconhecer o valor necessário do ato hipócrita
 Riscar os índios, nada esperar dos pretos".
 (Caetano Veloso, *O Estrangeiro*, 1988).

Esse doutorado, que chamo de *Front(eiras): dramaturgias entre o documental e o imaginário* é o resultado de uma inquietação que surgiu junto com o Projeto Exilius (uma das partes investigadas nessa tese), em 2007, quando estava pesquisando relatos de exilados durante o período da ditadura militar no Brasil, para a construção de um espetáculo teatral.

Naquele momento, a minha pergunta era: o que se escreve, ou como se escreve, quando não se pode retornar ao seu país, a sua família ou aos seus costumes?

Ele também nasceu junto com meu mestrado (2007-2009), ou seja, paralelo à investigação acerca das *Metáforas de Trabalho* e do intenso trabalho com Dança Pessoal¹ (técnica desenvolvida pelo Lume Teatro) e o Butô de Tadashi Endo². Esta investigação de mestrado, intitulada *Diálogos entre o Butô e a Dança Pessoal*, sob orientação do Professor Doutor Renato Ferracini, elencou e analisou alguns conceitos que serão revistos nessa tese.

Terminei a minha graduação em 2006, e em novembro desse mesmo ano fui para a Alemanha vivenciar uma imersão com o Butô no Butoh Centrum MAMU, de Tadashi Endo.

¹ O Lume é um núcleo de pesquisa da Unicamp que se dedica, desde sua fundação, a pesquisas sobre atuação - mais informações no site: <http://lumeteatro.com.br/>, acesso em 09/09/16.

² O Butô é uma dança que surgiu no Japão pós-guerra e ganhou o mundo na década de 1970. Criada por Tatsumi Hijikata (9 de março de 1928 - 21 de janeiro de 1986) na década de 1950, o Butô é também inspirado nos movimentos de vanguarda: expressionismo, surrealismo, construtivismo, entre outros. Juntamente com ele, Kazuo Ohno (27 de outubro de 1906 - 1 de junho de 2010) divide a criação desta dança. Tadashi Endo é bailarino de Butô, foi discípulo de Kazuo Ohno, atualmente possui um estúdio em Goettingen, Alemanha, chamado de Butoh Center MAMU.

Em fevereiro de 2007, estreei em Berlim, no Theaterhaus Mitte³, o meu solo *Ne Me Quitte Pas*, com direção de Maurício Veloso (diretor e dramaturgo brasileiro, que atualmente vive em Berlim/Al). Esse espetáculo foi o resultado de uma pesquisa com mais de dois anos sobre a Dança Pessoal e o Butô.

Como textos base para a encenação havia: *4.48 Psicose*, de Sarah Kane (essa jovem autora inglesa afirmou que as 4h48 seria a hora em que a maioria dos suicídios acontecem: ela mesma se suicidou no dia 20 de fevereiro de 1999, no banheiro de um hospital psiquiátrico), textos do diretor do espetáculo (escritos a partir das improvisações) e uma carta de despedida escrita por mim.

Essa combinação de diferentes fontes dramáticas constituía uma situação cênica, que podia ser compreendida pelo espectador como ficcional, mas que na realidade tinha sua base numa situação real, que foi codificada em estados físicos, através da Dança Pessoal. Nesse momento, já se mostrava presente em meus trabalhos a ideia fronteira de realidade (experiências vividas) e o universo ficcional.



Figura 1: Foto Ligia Brosch

³ Disponível em <http://www.theaterhaus-berlin.com/>, acesso em 09/06/2016.



Figura 2: Foto Ligia Brosch

Foi um momento de intensidades que deixaram marcas profundas: sair do país pela primeira vez, estar em contato com pessoas de diferentes culturas, com uma língua que eu não falava, ter conhecido o campo de concentração nazista Sachsenhausen⁴, caminhar pela cidade deparando-me com os vestígios do Muro de Berlim⁵ e as milhares de histórias da segregação de famílias. Esses eventos unidos foram aos poucos mudando o meu foco de atenção no teatro, que naquele momento estava debruçado nas técnicas corporais vigorosas, no trabalho com depoimento pessoal e no confinamento psiquiátrico (local onde inclusive eu já havia trabalhado).

Quando retornei ao Brasil, fui morar no centro da cidade de Campinas (cidade no interior do estado de São Paulo, com mais de um milhão de habitantes, localizada a 134 km da capital paulista), mais precisamente na principal avenida, a Francisco

⁴ Campo de concentração localizado em Oranienburg/Berlim, que serviu para abrigar primeiramente os homossexuais, os políticos, os ciganos, as testemunhas de Jeová e somente por último os judeus e os presos de guerra; esteve em funcionamento de 1936 a 1945

⁵ O famoso muro possuía 37 km de extensão e foi um símbolo da Guerra Fria, separando a Alemanha Oriental/Socialista da Alemanha Ocidental/Capitalista, erguido em 1961 e finalmente derrubado em 1989

Glicério, em frente ao Largo do Pará (famoso largo nos anos 90 e início de 2000 pelo alto índice de prostituição no local). Ali, quando chegava ou saía, quando estava em casa, no alto do décimo oitavo andar, ouvia os ruídos da noite, as discussões dos travestis e das prostitutas, que faziam *ponto* naquela quadra, o tráfico de drogas, o *crack* e os moradores de rua. Durante o dia, eu era "atropelada" pela velocidade da cidade, pelos carros, pelas pessoas, pelo lixo e pelos pedintes.

Esse retorno a Campinas, ao Brasil, mesclado com a experiência vivida na Alemanha, impulsionou-me a pensar sobre o que chamamos de excluídos, marginalizados, ou ainda metaforicamente exilados. Os mendigos e as calçadas eram uma coisa só, tornavam-se um uno. As pessoas passavam e não os olhavam, ou quando olhavam era com asco, medo ou nojo: eles faziam parte da paisagem, era um devir asfalto, um devir lixo.

Lembrei que um dia uma senhora idosa, que morava nesse mesmo prédio, me disse: "Na época da ditadura, não tinha isso aqui não, gente na rua".

Lembrei que Campinas tem um bairro que se chama Costa e Silva e minha mente foi abrindo janelinhas de imagens:

1. Campinas teve uma escravidão terrível, as ameaças feitas aos escravos em outras cidades era que se continuassem "rebeldes" seriam transferidos para Campinas.
2. Com a abolição da escravatura, os negros libertos foram empurrados para os bairros periféricos, arrancados dos centros urbanos. O Cambuí, bairro da região central de Campinas, antigamente era um bairro de negros (onde existia o *pelourinho* campineiro), que foram "expulsos" de suas casas nos anos de 1960, período de radical mudança no bairro. Hoje, é um dos bairros mais caros da elite campineira, ou seja, os negros foram "exilados" à força de seus países, arrancados de sua cultura, traficados e, quando estavam instalados, foram novamente expulsos para a periferia. Era um exílio sobre o outro.
3. Nos anos de 2001/2002, trabalhei com a bailarina e pesquisadora Rosana Baptistella no hospital psiquiátrico Phillipe Pinel, em Pirituba/SP, com teatro e dança para os internos. Os hospitais psiquiátricos tiveram a sua ascensão durante o período da Ditadura Militar, quando houve a higienização brasileira - tudo o que era "feio" era confinado. Foi no Pinel que conheci "Seu Antônio" que foi estudante de Filosofia da USP (assim ele me contou e eu acreditei), foi preso político, torturado e, atualmente vivia entre o mundo de hoje e as memórias

desconexas do medo do passado, precisando ser tutorado pelo Estado - melhor dizendo, internado - pois ele se colocava em perigo. O Estado, que tanto o colocou em perigo, agora o impedia de correr perigo. Ele vivia repetindo “Estou sozinho no meio da multidão” – como essa frase ecoou em mim, como essa frase faz sentido ainda hoje. “Estou sozinho no meio da multidão” seria um exílio metafórico em si mesmo, no seu próprio corpo? Seria esse exílio dentro de si mesmo resultado de ações perversas de torturas sobre esse homem?

A violência do Estado sobre a população carente pareceu-me tão grande e histórica (citei apenas dois casos - escravidão e ditadura - sabendo que tantas outras agressões aconteceram e acontecem na história brasileira, com os indígenas, com as migrações internas dos nordestinos ao sudeste, etc.), que comecei a pensar sobre como tornar isso uma ação artística. Nesse momento, não tinha certeza se seria um espetáculo, uma cena curta ou ações performáticas na rua.

Foi nesse contexto que, em agosto de 2007, fui convidada para participar do II Encontro Ítalo Brasileiro Cena, no *Via Rosse Teatro*⁶ (Com Norberto Presta e Sabine Uitz) em Vighizzolo d' Este, Padova/Itália. O *Via Rosse Teatro* tem predominantemente em seus trabalhos um forte posicionamento político e social, o que vinha ao encontro de minhas inquietações nesse novo período. Para esse encontro, todos os participantes deveriam ter um tema previamente escolhido para construção de uma cena, que seria apresentada no final de um intensivo de 17 dias.

E, entre milhares de temas que me moviam a criar durante esses dias, acabei optando pelo período da ditadura militar, mais especificamente pelos exilados desse período, usando como metáfora criativa textos de Frei Betto e Leonardo Boff, entre outros relatos de exilados políticos dos anos 70 no Brasil. É difícil descrever um pensamento lógico para essa decisão. A angústia sobre a sociedade da qual faço parte era tão grande que olhar para ela com mais profundidade era nebuloso. Fui retirando temas, fui pesquisando autores, fui metaforizando as ações e, por algum impulso secreto, cheguei ao tema EXÍLIO, talvez porque tinha acabado de chegar da Alemanha e tinha acabado de viver o “estrangeirismo”.

⁶ Via Rosse Teatro é um centro de produção teatral, fundado em 1996 por Sabine Uitz e Norberto Presta na cidade de Vighizzolo D'Este, Padova/Itália. Disponível em <http://www.viarosse.com/>, acesso em 09/09/2016.

Mas um fato mudou toda minha relação com o tema. Durante o curso no *Via Rosse Teatro*, uma das participantes do encontro, Andreia Elias (do Teatro Xirê/RJ⁷) apresentou seu espetáculo infantil num albergue, nos arredores de Badia Polesine, e todos os participantes do curso foram assistir ao espetáculo. Quando chegamos ao albergue, 10 crianças muçulmanas, entre 8 e 12 anos de idade, estavam à nossa espera. Eu não compreendia ao certo por que estava tão encantada com essas crianças, em especial por uma garota, cujo nome nunca soube, mas que se aproximou de mim no instante em que cheguei ao albergue. Passamos a tarde toda juntas, sem trocar uma única palavra e, de mãos dadas, assistimos assim à peça *Quando Eu Crescer, Eu Quero Ser*, de Andreia Elias.

Esse encontro, com essa menina do deserto, que não falou comigo, que apenas permitiu-me compartilhar com ela o "nosso silêncio", afetou-me com tanta força, que abandonei a ideia original de fazer um espetáculo sobre a ditadura militar no Brasil e comecei a investigar de onde eram essas crianças e o que faziam ali. E, assim, de repente, fui apresentada à história desse povo: os Saharauis, que há 40 anos vivem EXILADOS na parte mais árida do Deserto do Sahara. São cerca de 250 mil refugiados, resultado da descolonização espanhola perversa e da invasão/ocupação do Marrocos sobre o Sahara Ocidental.



Figura 3: Foto de Norberto Presta

⁷ Teatro Xirê, fundado por Andreia Elias na cidade do Rio de Janeiro/RJ. Disponível em <http://www.teatroxire.com.br/>, acesso em 09/09/2016.

Quatro anos depois, em 2011, trabalhei como voluntária da *Associação Jaima Sahrawi – per una soluzione giusto e non violenta nel Sahara Occidentale, Reggio Emilia/Italia*. Durante esse tempo, pude acompanhar o trabalho com a população Saharai, através dessa associação ligada à Pedagogia, à Assistência Social e aos Direitos Humanos, especialmente em programas educativos e sanitários (no capítulo 4, dedicado às *Dramaturgias de Fronteiras*, veremos esse tema com mais profundidade). Como esta era uma área de atuação diferente da qual eu me formei, com o passar do tempo senti necessidade de retomar meu campo de formação e atuação, isto é, o teatro. Precisava dialogar com outros artistas, conhecer diferentes formas de transposição de materiais vivenciais e documentais para a cena, investigar os diversos tipos de construção de dramaturgias, ou seja, precisava olhar para outros espetáculos construídos a partir do diálogo e da tensão entre os fatos reais e as construções ficcionais. Era urgente, naquele momento, dar forma cênica àquela experiência com as crianças Saharauís.

Fez-se necessário levantar materiais que pudessem me auxiliar na construção desse novo (para mim!) tipo de cena e de dramaturgia. Assim, precisei buscar o olhar do outro para perceber que eu não estava sozinha, que outros artistas estavam à procura de semelhante forma de ativismo dentro do campo artístico.

Foi também em 2011, quando voltei a Campinas, que fui convidada a integrar o Grupo Matula Teatro, do qual faço parte até hoje. Alice Possani já havia integrado o Projeto *Exilius* no início do ano, assumindo a direção do espetáculo.

Essa busca de olhar para outros artistas com as mesmas inquietações, levou-me aos espetáculos analisados nesta tese. São artistas que propõem um olhar diferente sobre a experiência com o outro, compreendendo e respeitando as diferenças, adentrando o espaço liminar de distanciamento simbólico das hierarquias sociais, que reconhecem esse espaço como o espaço da diversidade, onde se está em comunhão com o outro, tornando visíveis realidades invisibilizadas pelos mais diversos fatores.

O Liminar também interessa como condição ou situação a partir da qual se vive e se produz arte, e não unicamente como estratégias artísticas de entrecruzamentos e transversalidades. A partir de sua concepção teórica, a liminaridade é uma espécie de fenda produzida nas crises. Vários dos exemplos desenvolvidos ao longo desse estudo estão associados de forma irremediável às situações de crise que têm transformado a vida e o trabalho

artístico das pessoas e a partir das quais têm emergido experiências de alteridade. À arte e à cultura cidadã é necessário fazer visíveis os espaços de diferença. (CABALLERO, 2011, p. 34)

Assim, ao longo desse texto, será encontrada no Capítulo 1 uma apresentação sobre a forma de escrita de Front(eiras) a partir de conexões estabelecidas entre Metáforas de Trabalho, Metáforas de Criação, Espaços Liminares e Epistemologias do Sul.

No Capítulo 2, apresento a análise de três peças, cujas temáticas e cujo comprometimento dos artistas com o tema, demonstram a preocupação ético/político, para além de sua elaboração estética, em consonância com o conceito em gestação de Front(eiras):

- Agora E Na Hora De Nossa Hora, de Eduardo Okamoto.

Direção de Verônica Fabrini; iluminação de Marcelo Lazzaratto; assistência de direção de Alice Possani e pesquisa musical de Paula Ferrão. A atuação de Eduardo Okamoto no projeto *Gepeto* está descrita no livro *Hora de Nossa Hora* (São Paulo: Editora Hucitec, 2007), de sua autoria. Estreou em 2004, na antiga sede galpão do Grupo Matula Teatro, com a presença da musicista tocando ao vivo, em Campinas/SP.



Figura 4: Foto arquivo do ator

O personagem Pedrinha é um sobrevivente da Chacina da Candelária: escondido sobre a banca de jornal, ele assistiu ao assassinato de oito meninos de rua. Ao narrar os acontecimentos da madrugada, Pedrinha revela uma sociedade que nega até a “morte” os meninos de rua.

Segundo o próprio site de Eduardo Okamoto, o espetáculo começou a ser criado quando o ator contribuiu para a concepção e desenvolvimento do projeto *Gepeto* uma parceria da ONG ACADEC (Ação Artística para o Desenvolvimento Comunitário) e o CRAISA (Centro de Referência em Atenção Integral à Saúde do Adolescente), em Campinas, inserindo crianças e adolescentes em situação de rua no mundo da arte. Passados os primeiros meses de atuação na coordenação das oficinas de circo, Okamoto passou a imitar meninos de rua, coletando depoimentos, ações, gestos, vozes etc. Este trabalho de coleta de materiais foi orientado pelo Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais que, desde a sua fundação, desenvolve a metodologia da Mimese Corpórea.

- *Cartas do Paraíso, Boa Companhia.*

Direção de Verônica Fabrini; Atuação de Alexandre Caetano, Eduardo Osorio, Gustavo Valezi e Moacir Ferraz; Iluminação de Eduardo Albergaria; Trilha sonora de Silas Oliveira; Figurino de Guilherme Guedes. Estreou em 2010 no Teatro Útero de Vênus, sede da Boa Companhia, Campinas/SP. Recebeu o prêmio Myrian Muniz – FUNARTE 2009 para sua montagem.



Fonte: Verônica Fabrini, disponível em <www.boacompanhia.art.br>

Figura 5: Foto de Claudia Echenique

O espetáculo foi criado a partir de cartas escritas por viajantes, jesuítas e exploradores, na época das grandes navegações - estas que foram a primeira aventura globalizante da humanidade. A este material se contrapõem ideias do movimento antropofágico e do tropicalismo. A peça narra a viagem de quatro personagens (um cartógrafo, um padre, um degredado e um cômico) que, ao desembarcarem na costa do novo mundo, se deparam com um possível paraíso.

O trabalho surge da inquietação da diretora, durante uma viagem a Portugal, sobre o período colonial brasileiro e a ação desse processo colonial sobre as comunidades indígenas que aqui viviam.

- *Gran Circo Máximo*, Grupo Matula Teatro.

Direção de André Carreira; Atuação de Alice Possani, Eduardo Albergaria/Eduardo Brasil e Melissa Lopes; Preparação Vocal: Mônica Montenegro; Assessoria em Pesquisa de Campo: Mario Bolognesi; Trilha Sonora Original: Silas Oliveira; Concepção de Figurinos e Adereços: Advane Néia; Treinamento Circense: Família Brede; Orientação em Mágica: Darko Magalhães; Orientação em Pirofagia: Eduardo Brasil. Estreou e fez a primeira temporada em 2008 no SESC Campinas. Recebeu o prêmio Myrian Muniz – FUNARTE 2007 para sua montagem.



Fonte: Grupo Matula Teatro, disponível em <www.grupomatulateatro.com>

Figura 6: Foto de Rodrigo Zanotto

Inspirado no contato dos integrantes do grupo com famílias circenses nas periferias da cidade de Campinas, o processo de criação de *Gran Circo Máximo* teve como início a imagem de uma pequena lona de circo perdida em um terreno baldio. Tal imagem foi trabalhada como lugar de sobrevivência de artistas, e não como a figura de um mundo lírico relacionado a um circo mitificado, ou a um circo de sonhos.

Esse espetáculo surge da inquietação do diretor quando vê uma pequena lona abandonada na periferia de uma cidade do interior e questiona-se sobre a sobrevivência das famílias tradicionais circenses e a arte como herança e sobrevivência econômica.

Após me debruçar sobre esses três trabalhos nos quais é possível rastrear elementos que nomeio de Front(eiras), descrevo, no Capítulo 3, o processo de criação de *Exilius*. Chamo o projeto *Exilius* de Campo de Experiência, ou seja, o lugar de experiências que conduziu e gerou a síntese cênica das reflexões acerca desse modo particular de criação.

- *Exilius*, Grupo Matula Teatro.

Direção e iluminação de Alice Possani; Atuação de Erika Cunha; Textos: Norberto Presta, Alice Possani e Erika Cunha; Figurino e Cenário: Juliana Pfeifer; Trilha Sonora: Silas Oliveira; Registro Audiovisual: Diego da Costa e Ericson Cunha; Fotos Exposição: Paolo Cattaneo; Exposição Fotográfica Ambientada: Anna Kühn e Bruno Cardoso; Apoio Pesquisa de Campo: Laboratório Cisco e Maria Farinha Filmes. Estreou em 2011 no Centro Polesano de Documentazione em Rovigo/Italia.



Fonte: Foto de Maycon Soldan, 2013.

Figura 7: Foto de Maycon Soldan

No espetáculo solo *Exilius*, o público é convidado a aproximar-se da atriz, criando um espaço íntimo em que olhos podem se encontrar e compartilhar, por um instante, um espaço que tangencia as fronteiras entre ficção e realidade. A partir de um fato verídico, eminentemente político, descobrimos um impulso para uma reflexão sobre o exílio em si mesmo, em seu próprio corpo, sobre a identidade em transformação, uma metáfora sobre a resistência.

Esse trabalho surge do envolvimento pedagógico e ativista com a Causa Saharaui.

Para abarcar três pontos estruturantes do fenômeno cênico, dramaturgia-encenação-atuação (não necessariamente nessa ordem), em cada estudo de caso será focado um dos três operadores, como segue:

- Em *Gran Circo Máximo*, o operador é a construção da dramaturgia e a tensão entre a ficção criada e vivência no *aquí-agora* da cena. Incluo nesse foco a vivência do espectador, que compartilha a cena.
- Em *Cartas do Paraíso*, o operador é a encenação, na historiografia/dramaturgia de cena. Busca-se mapear como a direção

encontra recursos técnicos para a cena e os articula dramaturgicamente: um modo singular de atuação, o uso de projeções, a trilha sonora e iluminação.

- Em *Agora e na hora de nossa hora*, o operador é o trabalho do ator e do pedagogo de teatro, pontos de ignição para a criação do espetáculo. Busca-se mapear como o trabalho do ator/pedagogo articula a realidade documental e vivencial.

- Em *Exilius*, relato o que chamo de Campo de Experiência e explico como cada espetáculo analisado anteriormente apoiou a construção da dramaturgia, da encenação e do trabalho de atriz. Soma-se a esse mapeamento do processo de criação, o processo pedagógico vivenciado com a Associação Jaima Sahrawi e a criação da oficina Dramaturgias de Front(eira).

É parte também desta tese um **relato audiovisual**, no intuito de conferir dinamicidade aos diálogos e às muitas vozes que apoiaram essa pesquisa, no campo sempre fluido da criação teatral. São entrevistas com os artistas envolvidos nos espetáculos em locais predeterminados que estivessem em acordo com a temática da obra. As entrevistas semiestruturadas aconteceram individualmente ou em dupla, durante viagens de apresentações dos espetáculos, e tiveram um caráter informal. Esse “bate-papo” pretendia reencontrar o afeto do artista com o tema, para posteriormente discutir o que chamo de *Metáforas de Criação*, ou seja, o artista se alimenta do mundo que vive, desloca uma situação real e a amplia em cena.

A apropriação dessas metáforas revelou um pensamento sobre o mundo e deu pistas para análise das obras. Essa transformação metafórica borra as fronteiras do que, como ser social, chamo de realidade, abrindo fendas na fantasia e no imaginário, colocando o estado criativo em perpétua relação com o mundo.

Nessa fase, eu assumia uma “persona-pesquisadora” na busca de compreender aonde o olhar do artista o levou: um olhar para o passado colonial e seu resultado ainda hoje, um olhar para os invisíveis e menores em situação de rua ou um olhar sobre uma velha lona e a sobrevivência dos artistas tradicionais do circo. Quanta fantasia se cria a partir de um tema? Quantas histórias podem ser criadas a partir de um fato?

Em *Exilius*, aconteceu o oposto. Ele foi sendo lapidado durante a escrita da tese, colocando à prova os pontos encontrados nas outras obras e relatados, ou

seja, enquanto eu o ensaiava, enquanto recriava acontecimentos em sala de trabalho, eu também estabelecia ligações teóricas e cruzamentos com os outros espetáculos, em busca de convergências nesse tipo de procedimento, da ligação entre realidade e ficção. Essa etapa é denominada de Campo de Experiência.

As entrevistas para *Exilius* foram feitas nas pesquisas de campo realizadas nos acampamentos de Refugiados Saharais, próximos a Tindouf/Argélia (2012), durante os trabalhos com a Associação Jaima Sahrawi em Reggio Emilia/Italia (2011 e 2012), após uma apresentação de *Exilius* na Rosa dos Ventos – Morada das Artes⁸ (2012, com a presença de Karim Lagdaf, naquele momento representante da Frente Polisario⁹- Frente Popular de Libertação do Sahara Ocidental e Rio de Oro - no Brasil) e no MIS - Museu da Imagem e do Som de Campinas/SP (2013). A partir das entrevistas foram levantadas histórias que estão inseridas no espetáculo e no documentário. Por outro lado, se sustentam também enquanto um posicionamento ativista de denúncia das torturas que ainda hoje acontecem contra os Saharais, nos territórios ocupados pelo Marrocos.

Ou seja, nos três espetáculos analisados eu agia como investigadora, buscando resquícios do processo e da vivência dos participantes do espetáculo com a realidade pesquisada, encontrando rastros do material bruto que aos poucos se tornou espetáculo. Já em *Exilius*, eu me expunha como artista e ativista enquanto *experimentava* o fazer do próprio espetáculo em cena, ao mesmo tempo em que escrevia sobre ele.

Quanto aos pontos de ligação das obras, a partir das temáticas, podemos identificar:

⁸ Espaço cultural idealizado por Verônica Fabrini e o Grupo Matula Teatro em 2008, localizado em Barão Geraldo/Campinas/SP.

⁹ Frente Polisario é um movimento político-revolucionário que luta pela separação do Saara Ocidental, antigo Sahara Espanhol ou Rio de Oro, atualmente sob domínio de Marrocos, visando instituir a República Árabe Saharaui Democrática.



E para finalizar esta pesquisa, no Capítulo 4, relato um processo importante ocorrido ao longo da escrita da tese, o envolvimento com diferentes processos pedagógicos: primeiro com as crianças Saharais (2011 na Itália, junto à Associação Jaima Sahrawi) e, depois com estudantes de teatro com a Oficina *Dramaturgias de Fronteiras* (2013 – 2016, na Universidade Federal do Tocantins, UNICAMP e SESC Campinas). Pela importância de elaboração do vivenciado como atriz, houve a necessidade de trazer esse ponto para o corpo da tese, descrevendo momentos compartilhados com diferentes grupos.

A reflexão e a análise de tais processos, pela própria diversidade dos grupos envolvidos, somadas à necessidade de elaboração do vivenciado de forma transmissível, foram forjando a ideia de uma “pedagogia fronteiriça”. Esta me permitia verticalizar no caos do ensinar e aprender, como uma via de mão dupla, horizontal.

Assim, permito ver esse doutorado como um “não-lugar” despertado pela experiência, pela possibilidade de acasos, pela atenção e a percepção permanente de que tudo é um processo de aprendizado.

Quanto ao termo “não-lugar”, tomo-o em dois sentidos. O primeiro, assim como foi usado em 1995 por Marc Augè, antropólogo e etnólogo, em seu livro “Não-lugar”. Para ele, é um conceito muito mais complexo, que diz respeito a lugares opostos aos lugares antropológicos (os lugares sociais, de identidade de uma determinada sociedade). Os “não-lugares” como espaço físico seriam os espaços coabitados sem que se possa “viver junto”, são os lugares de trânsito (os meios de transportes, as ruas, os centros comerciais, os espaços de circulação de pessoas, etc.) e as relações humanas funcionais que se estabelecem nesses lugares. Mas, mesmo para Marc Augè, esse conceito vai aos poucos tomando outras dimensões: são outros “não-lugares”, que seriam o lugar do outro sem o outro. Nesse caso, temos toda a mídia (mensagens publicitárias, TVs, rádio, etc) e, o “não-lugar” de quem perdeu o seu lugar de origem, os refugiados, os desempregados, os exilados, os órfãos, etc, aqueles que perderam suas referências sociais e geográficas. Esse último é o ponto que mais se liga a esta tese.

Porém, há outro conceito de “não-lugar”, já visitado por mim em meu mestrado, que metaforicamente cabe também nesse espaço: o “não-lugar” apresentado pelo bailarino de butô Tadashi Endo, denominado de MA.

MA é um ideograma japonês, do zen-budismo, que representa o vazio ou o espaço entre as coisas, o espaço em que o acaso pode acontecer. Portanto, está relacionado ao espaço e ao tempo de uma ação. MA é o tempo-espaço em pausa. No Butô, o MA seria tornar visível o invisível através da Dança, um espaço onde não prevemos exatamente as ações, mas permitimos que elas aconteçam no momento presente e possam transformar o circuito ou a lógica da ação.

Ao longo desses quatro anos, as experiências foram muitas, diversificadas e tantas que me permitiram escrever realmente desse lugar “não-lugar”, das escritas soltas no meio da noite num acampamento de refugiados, durante o isolamento num hospital, no camarim, no entre-aulas, no Matula, nos intervalos de um festival que produzi, entre um ensaio e outro.

Foi tudo junto e misturado. Quanto mais eu olhava para fora, para o mundo, mais eu era obrigada a me olhar, a me “exilar” na minha própria intimidade, expandir e contrair num único fluxo em busca de cura interna e, por que não, perguntar-me se é possível uma cura social.

Leonardo Boff (famoso teólogo brasileiro), em entrevista ao sociólogo português Boaventura Sousa Santos (autor responsável pela difusão do conceito

das Epistemologias do Sul, que serão visitas nessa tese), na série virtual Conversas do Mundo¹⁰, diz: “*Eu entro pela porta dos fundos, eu fui educado na escola do Faraó, eu não fui educado na escola dos oprimidos, mas sou um aliado deles, empresto meu nome*”. Empresto essa frase do teólogo brasileiro para afirmar meu compromisso em reconhecer as Epistemologias Locais. Desejo, nos processos pedagógicos teatrais dos quais faço parte, romper a linha que me separa do outro, e assim permitir a fronteira livre e permeável de conhecimento, validando diferentes fontes.

E, foi assim, no intuito de responder a uma inquietação sobre a função do teatro perante o real, a partir do real e com o real, que nasceu este projeto de doutorado que hoje chamo de *Front(eiras)*.

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qzvJgFN0bpU>, acesso em dia 09/09/2016.

CAPÍTULO I

1. MAS POR QUE FRONT(EIRAS)?

Em Front(eiras), proponho ‘visitar’ o teatro como atuante de um pensamento para além da obra espetacular, ou seja, para além da linguagem.

Retira do cotidiano, da vida, do mundo, o seu tema e transforma-o em metáfora, em impulso criador da cena. Devolve ao público a vida/mundo transformada ou vista de “outra forma”, condensada, transubstanciada (pois ela é outra substância), em poesia.

O termo Front(eiras) surge de uma brincadeira de desmembrar a palavra Fronteiras. Sei que isso deve ser terrível para os linguistas, os professores de português, mas enquanto estava nos acampamentos, para conseguir registrar rapidamente no meu diário de bordo, em diversos momentos, eu abreviava a palavra fronteira para front., por exemplo: “chegamos na front de Tindouf, calor exaustivo” ou “estive na front do muro e o S.O. – minas e medo” ou “Sonhei nessa noite - na front. entre o dormir e ficar esperta”.

Em campo, tudo podia acontecer rápido e eu tinha que escrever rápido, em tópicos. Para não perder o tempo das coisas ou deixar de vivenciar enquanto escrevia, fui criando códigos.

Assim, comecei a gostar de escrever dessa forma. E, como *Exilius* se trata de um tema de guerra, *front* em inglês também possuía um significado interessante: linha de frente nas batalhas.

Daí a grafia Front(eiras), que não pretende mudar o sentido da palavra, mas dar uma diferenciação quando me refiro às dramaturgias e não à fronteira territorial.

Pensamento posterior: as *eiras* ficaram para fora da palavra, sempre que eu escrevia. Somente quando comecei a escrever a tese pensei também na palavra ‘eira’.

‘Front’ linha de frente nas batalhas;

‘sem eiras’ as eiras são chãos duros/firmes, utilizadas para secar produtos agrícolas, bem como também cumpriam uma função social, uma vez que proporcionavam um local onde podia decorrer certas cerimônias ou eventos públicos, tais como bailes ou missas;

‘Fronte(iras)’, portanto, como território de identidades múltiplas, do qual muitas vezes a linha divisória oficial de separação entre os espaços não corresponde à realidade mestiça e misturada dos que habitam esses locais. É resistência, é sem razão, sem lógica, mas com afeto, com intensidade, permitindo um local para se ver, uma licença poética no cotidiano.

Ou seja, estou analisando uma dramaturgia espetacular, uma dramaturgia no *front*, a cabo da realidade, do cotidiano/metáfora propulsor da cena.

Para o desenvolvimento desse pensamento Front(eiras), proponho retomar o conceito que desenvolvi em meu mestrado, as Metáforas de Trabalho¹¹, e, a partir dele buscar dialogar com outros autores sobre ativismo e alguns saberes da sociologia e da antropologia, como veremos a seguir.

¹¹ In “Diálogos entre o Butô e a Dança Pessoal”, dissertação defendida em agosto de 2009, orientação do Prof. Dr. Renato Ferracini, publicação online. http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=191566

1.2 DAS METÁFORAS DE TRABALHO ÀS METÁFORAS DE CRIAÇÃO

Em minha dissertação de mestrado, estive centrada na busca de uma conceituação sobre os processos criativos do Butô e da Dança Pessoal¹², a partir da experiência imagética propositiva durante um ensaio ou um treinamento em dança. A isso chamei de “Metáforas de Trabalho”¹³. Essas metáforas podem ser imagens, ideias, ações, comandos verbais, substantivos metafóricos que auxiliam o atador, em um trabalho técnico, a adentrar algum estado corpóreo específico. Como exemplo, cito aqui algumas Metáforas de Trabalho utilizadas na dança Butô: *movimente-se como se flores brotassem de seu abdômen, seu corpo é de barro, você carrega seus ancestrais nas costas, a bacia como um aquário repleto de água, etc.*

Esses impulsos/imagens são comandos dados pelo diretor ou pedagogo das artes do corpo que auxiliam o artista em seu processo técnico-perceptivo. Segundo Lakoff e Johnson (1980), *a metáfora é um veículo para a compreensão de um conceito, suas virtudes e suas bases experimentais*. As metáforas podem ser um paradoxo, já que podem estar em desacordo com a lógica cotidiana, mas metáfora é também uma maneira de ativar a memória processual do artista.

As Metáforas de Trabalho geram realidades e criam fissuras, levando o corpo a experimentar novas percepções que podem estimular e guiar a criação artística. É uma ida às bordas, às vizinhanças, às linhas de potência liminar em que as definições inteligíveis e lógicas já não alcançam. São estímulos de um estado de percepção favorável à criação artística.

O que se experimenta no trabalho prático do atador não é somente a metáfora como figura de linguagem, mas principalmente como detonadora de ação. É com um conjunto de práticas composto e instigado pelas metáforas de trabalho que o corpo se alça para fora de seu sentido/comportamento de doxa cotidiana (CUNHA, 2009, p. 13).

¹² Técnica desenvolvida pelo Lume Teatro.

¹³ In “Diálogos entre o Butô e a Dança Pessoal”, dissertação defendida em agosto de 2009, orientação do Prof. Dr. Renato Ferracini, publicação online. http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=191566

Se as Metáforas de Trabalho utilizadas por um professor ou diretor como sugestão para o trabalho do ator auxiliam o ator a evocar imagens criativas, podemos também transpor o 'real', o cotidiano e torná-lo mola propulsora da cena.

A metáfora como transporte de sentido é a unidade mínima da linguagem poética, portanto, o cotidiano se torna uma imagem metafórica que será desenvolvida em sala de ensaio. Por exemplo, a guerra é uma metáfora para muitos atores, repleta de imagens, signos e afetos. Acionada enquanto metáfora - portadora de múltiplos sentidos - seus conteúdos permitirão ao ator explorar o seu corpo a partir dessa palavra/imagem/impulso.

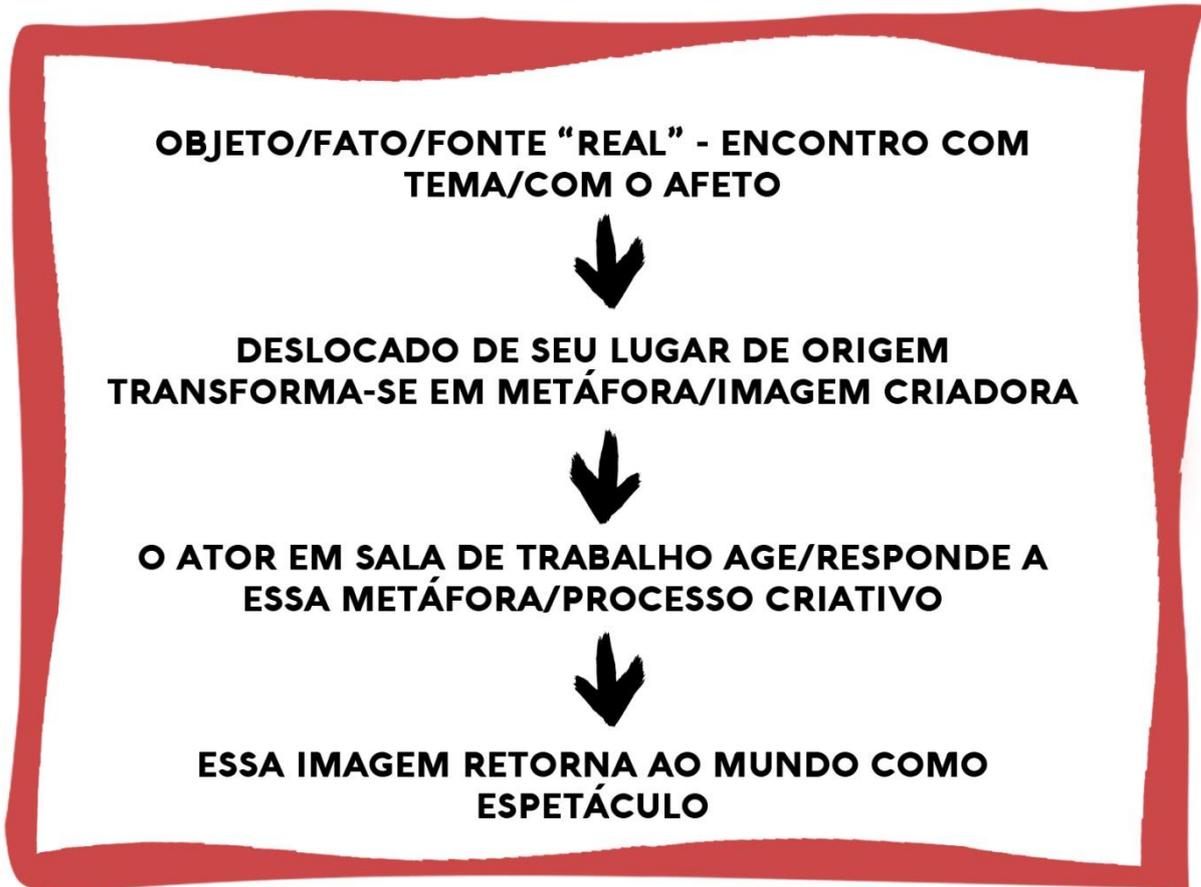
Esse é um ponto importante nessa investigação: como alguns grupos e artistas partem de realidades (muitas vezes cruéis) e criam espetáculos repletos de poesias e metáforas, sem perder a responsabilidade política sobre as realidades pesquisadas (como se procura evidenciar nos casos estudados nessa dissertação: Saharauis, indígenas, adolescentes em situação de rua e circenses de pequenas lonas).

Tornar a realidade em metáfora e devolvê-la numa nova condição estética, para *Exilius*, foi o ato de trazer o deserto repleto de areia, seco e quente, para o corpo, trazer os acampamentos para a cena de forma poética, apesar da resistência desse povo em sobreviver em confinamento, de forma deplorável, dominados cultural e militarmente. A resposta corporal a essa vivência/memória/imaginação é o que chamo de condição estética. Essa condição não está preestabelecida. Há um procedimento a ser seguido, que guia o ator nesse envolvimento com a metáfora dada, mas não há modelos. Não é a recriação de alguém que se conheceu em campo, mas sim o espaço criado entre eu e o outro, e entre o outro e o universo metafórico que existe no encontro, que é trazido para o trabalho de sala de ensaio.

Em resumo, o que temos: um fato específico, que é deslocado de seu lugar de origem (do fato em si). Esse fato 'real' é transformado em imagem, numa resposta em forma de ação objetiva na cena.

Essa ação pode nos levar a questionamentos sobre a postura política, ética e estética da cena, desde a escolha do tema até a formalização em espetáculo, portanto, é importante frisar que transformar o cotidiano (ou um fato) em metáfora não tira a responsabilidade frente ao fato, somente nos permite explorar o que afeta o artista da cena e, ao mesmo tempo, refletir como o artista devolve ao mundo o seu

afeto em forma de obra artística. A metáfora teria a função de “desembrulhar” a realidade e expandi-la em cena.



Se as Metáforas de Trabalho pensam os procedimentos de um determinado grupo quanto à sua prática cotidiana teatral, as Metáforas de Criação são válidas para discutir o que os grupos “levam” à cena, ajudam a refletir sobre a ação cênica como uma ação política.

No caso de Front(eiras), as dramaturgias e suas Metáforas de Criação estão comprometidas com as realidades pesquisadas, são despertadas pela urgência, por aquilo que afeta o artista e a sua sensibilidade dramática num embate do ser humano com sua própria condição/existência, uma consciência global (ou factual) do mundo em que habitamos.

(...) as grandes transformações sociais, os conflitos de povo com povo e de raça com raça, as forças naturais, a intervenção do acaso, o magnetismo da fatalidade manifestar-se-ão nesse teatro quer indiretamente, sob a agitação e os gestos de personagens ampliadas à dimensão de deuses, de heróis,

ou monstros, às dimensões míticas, quer diretamente, sob a forma de manifestações materiais obtidas por meios científicos novos. (ARTAUD, 2006, p. 144).

Desse ponto de vista, o termo Front(eiras) parece se assemelhar com o anseio Artaudiano de reafirmar a busca de um teatro que parte de temas de cunho sociopolítico, enraizados na vida do humano enquanto ser coletivo, social, sem perder o rigor poético e estético da cena. Nessas peças, os temas de criação que foram trazidos em cena são:

GRAN CIRCO MÁXIMO

(Lona de um mastro só/nomadismo/sobrevivência artística/
território)

CARTAS DO PARAÍSO

(Colonialismo/cartas dos jesuítas/migração/grandes
navegações/corpo índio/corpo europeu)

AGORA E NA HORA DE NOSSA HORA

(chacina/nomadismo urbano/corpo criança/crack/mídia
/literatura/território)

EXILIUS

(Exílio/deserto/colonialismo/movimento bélico/nomadismo
fronteira/tortura)

A Metáfora de Criação nos oferece um “operador”, um modo de operar dessa dramaturgia de Front(eiras). Se tomarmos a dramaturgia enquanto organizadora das tensões no tempo, como inerente ao fazer teatral, como compreender uma forma híbrida de construção de espetáculos, em que o documental e o imaginário estão permeados um pelo outro, sem diminuir a importância das partes?

O uso de Metáforas de Criação num espetáculo auxilia no resultado poético e estético da cena, nascido da inquietação do artista, através de um posicionamento

artístico/político: realidade e ficção, na exposição de uma situação. A metáfora aparece para religar-se ao mundo, o “eu em relação ao outro”. A metáfora como um “exílio” do significado, deslocamento entre significante e significado(s).

As metáforas são fronteiriças por natureza, porque se utilizam de imagens deslocadas de sua origem, traduzidas corporalmente e/ou dramaturgicamente. Assim, Metáfora de Criação é fronteira, é espacialidade e é deslocamento, à medida que deixo de ser “eu” para ser metáfora, para ser um todo, um contexto, uma história que era do outro que se torna real e se atualiza em meu corpo.

Fronteira entre o documental e o ficcional, entre os países, entre culturas, entre assentamentos, entre papelões, entre uma vida itinerante em lonas, entre o lado de cá e o lado de lá, entre eu e o outro, entre a religião e a política, entre a ética e a estética. Todas as linhas, todas as fugas, que nos tiram de nós mesmos e nos fazem perguntar: onde estamos e para onde queremos ir?

Esse pensamento vale para considerarmos que todas essas metáforas usadas em sala de trabalho resultam num “estado” corpóreo e num “estado” cênico, que vão compor com o corpo e com os elementos da cena. Essas novas metáforas/instruções talvez componham um acontecimento entre processo e sua atualização final espetacular. (CUNHA, 2009, p. 91).

1.3 AS METÁFORAS DE CRIAÇÃO E OS ESPAÇOS LIMINARES

A investigadora Ileana Dieguez Caballero, no livro *Cenários Liminares – teatralidades, performances e política*, discute o fazer artístico/político na América Latina, a partir da análise de alguns grupos/coletivos. Sua pesquisa abre-se para além do teatro, investigando os aspectos estéticos de manifestações políticas, o que acaba por evidenciar a urgência de um comprometimento ético e político da arte, em especial das artes da cena.

A disseminação do real e sua persistente atuação no campo artístico é um problema a considerar nas ações convocadas por teatristas, *performers* ou artistas visuais que utilizam seu *plus* diferencial para colaborar na construção de situações nas quais se produzem estranhamentos ou poetizações no discurso do protesto. (CABALLERO. Revista Urdimento, ed. 15, p. 141).

Esta tese propõe o estudo de eventos teatrais justamente nessas fronteiras, ou *liminaridades*, apontadas por Diegues.

O Liminar também interessa como condição ou situação a partir da qual se vive e se produz arte, e não unicamente como estratégias artísticas de entrecruzamentos e transversalidades. A partir de sua concepção teórica, a liminaridade é uma espécie de fenda produzida nas crises. (...) A arte e a cultura cidadã é necessário fazer visíveis os espaços de diferenças onde existem esses outros que não se organizam sob os sistemas hierárquicos e a estabilidade oficial, e que, ao contrário, fundam projetos intersticiais, independentes e excentris. (CABALLERO, 2011, p. 34)

As perguntas que cabem no espaço desta tese são: o que faz um artista olhar uma situação cotidiana e transformá-la num evento cênico ou em ação performática? Seria uma maneira do artista esclarecer a realidade social através da manifestação teatral/performática? Esclarecer como ativista?

São as histórias dos que sobreviveram às chacinas ou a tudo que reduz a pó o que não está de acordo com a lógica capitalista. Os artistas expõem em suas obras um ponto de vista, desde a escolha do tema até o resultado final, o status, o

gênero escolhido, a faixa etária, enfim, o que popularmente poderíamos chamar de “a mensagem do espetáculo”.

Os espetáculos evocam a fronteira entre linguagens ou entre temáticas que nos deslocam durante a ação, que nos fazem questionar a história ou os eventos que hoje permeiam a nossa vida: notícias diárias de chacinas, de invasões ou de manifestações sangrentas, sejam na América Latina ou na África.

O espectador, por sua vez, nesse tipo de dramaturgia, é convidado a compartilhar a cena e poderá até mesmo questionar se o que acabou de ver realmente aconteceu, ou se, os autores “inventaram” as histórias contadas. Lembro-me da pergunta feita por um espectador após apresentação de *Exilius* no SESC Campinas, em janeiro de 2012:

“- Você realmente conheceu uma puta que morreu porque comia terra?

- Quem vai saber?”

Ou ainda o depoimento que recebi depois da apresentação realizada em setembro de 2014 na Cidade do México, na Universidade Del Claustro Sor Juana:

“- Eu demorei para ver que o muro que o espetáculo *Exilius* falava não era o que separa o nosso país do Estados Unidos, foram as suas imagens projetadas que deram-me a dimensão de que havia algum outro muro em outra parte do mundo. Mas, ele também fala sobre mim, sobre o muro que eu vejo.”

Na esteira apresentada por Richard Martel, no livro *Art-Action*, trata-se de pensar a arte como ação que propõe situações de convivência entre cidadãos, e deles com o espaço. (...) Há, portanto, um deslocamento de interesse dos procedimentos de criação cênica para procedimentos de ação direcionados ao espectador. A operação cênica é entendida como operação no imaginário, que se desloca da observação para a colocação em situação, do ator para o espectador, da fruição de uma obra para a criação conjunta, imaginária e pessoal. (VELOSO, Revista Sala Preta, 2013, p. 106).

Eu, como espectadora, tive minha perspectiva individual transformada após assistir as obras que selecionei para análise. Não consigo mais passar por uma banca de jornal sem recordar-me de “Pedrinha”, personagem de Eduardo Okamoto. Não consigo olhar a situação dos indígenas no Brasil sem ligar ao nosso processo de colonização, que foi apresentado pela diretora Verônica Fabrini. Ou ainda, não consigo ir ao circo sem pensar nas relações familiares que estão por trás dos

espetáculos. Assim, a partir do afeto que tive, percebo a possibilidade do liminar na ação cênica.

Percebo o liminar como tecido de constituição metafórica: situação ambígua, fronteira, onde se condensam fragmentos de mundo, moribundo e relacional, com uma temporalidade medida pelo acontecimento produzido, vinculado à circunstância do entorno. Como estado metafórico, o liminar propicia situações imprevisíveis, intersticiais e precárias, mas também gera práticas de inversão. (CABALLERO 2011, p. 58)

Liminaridade é um mecanismo social que marca a transição de um estado a outro, são estados fronteiros e efêmeros. Segundo o antropólogo Victor Turner e o pensamento sobre *Liminaridades*, *Liminoide* e *Communitas*, que inspirou o trabalho de Caballero,

Em liminaridade, relações sociais profanas são descontínuas, antigos direitos e obrigações são suspensos, a ordem social parece estar virada de ponta-cabeça, mas em compensação os sistemas cosmológicos (como objetos de estudo sério) tornam-se de central importância para os noviços, que são confrontados pelos veteranos em ritos, mitos, música, instrução de uma língua secreta e vários gêneros simbólicos não-verbais, como dança, pintura, cerâmica, escultura de madeira, máscara etc., com estrutura e padrão simbólico que equivalem aos ensinamentos sobre a estrutura do cosmos e sua cultura como parte e produto dela, pelo menos como são definidas e compreendidas, implícita ou explicitamente. (TURNER, Revista Mediações, p. 222).

A *Liminaridade*, portanto, deve: ter a função purificadora e pedagógica, em busca de mudanças curativas e restauradoras; promover práticas de inversão: os de baixo experimentam ações/situações dos de cima e o inverso; permitir a experiência/vivência entre dois mundos; e criar a situação de *communitas*, de sociedades abertas, de relações igualitárias. No caso do teatro, permite que a plateia reconheça a situação exposta.

Mas já que a experiência artística é uma experiência solicitada e não um rito de passagem, Turner irá chamá-la de *Liminoide*, um estágio mais subversivo, opcional e voluntário, diferente do estado *Liminar*, que necessariamente envolve

uma passagem social. Turner coloca os artistas como *gente liminar e marginal, imersos numa loucura sagrada*.

É Turner, afinal, que, inspirando-se na **liminaridade** constitutiva de certas fases dos ritos de passagem das sociedades estudadas por ele e pela antropologia, fala na permanência de algo como uma situação **liminoide** nesses ritos modernos e contemporâneos que são as performances artísticas e as experiências que estas proporcionam a quem as encena e a quem as assiste. E, da mesma forma como os primeiros ritualizavam a passagem de seus participantes de uma posição social para outra, assim também os segundos podem promover mudanças na percepção cognitiva e emocional das situações sociais concretas, levando a novas atitudes e a consequentes transformações nos padrões das interações sociais. (MORELLI, Revista Proa 2, 2010)

O reconhecimento do espectador, na catarse conjunta da ação performática, no rompimento das fronteiras entre o performer e o espectador, o envolvimento direto e imediato, que aqui chamamos de *liminoides*, são muitas vezes relatadas em performances realizadas nas ruas ou que exploram os limites corporais, como as que Filipe Espíndola¹⁴ propõe com as suspensões corporais em *Aurora das Máquinas Abertas* ou a massagem nos pés de senhoras idosas, na performance *Pé de Memória* de Flávio Rabelo (Cambar Coletivo)¹⁵, ações únicas, que causam reação imediata no público.

Nesses casos, temos que:

A resistência de alguns criadores por transpor suas criações cênicas para um texto escrito indica uma teatralidade que não só se situa numa verdadeira independência do texto dramático, mas que é concebida essencialmente como efêmera, processual, performance, unicamente possível a partir de um tempo e espacialização cênicos. (CABALLERO, 2011, p. 25).

¹⁴ É performer, tatuador e body piercer, trabalha no coletivo Casa 24, no bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro – propõe a investigação do espaço de moradia dos artistas e pesquisadores Filipe Espíndola, Sara Panamy e Matheus Santos.

¹⁵ Disponível em <http://cambarcoletivo.com/inicio.php>, acesso dia 09/09/16.



Figura 8: Foto de Natalia Russo



Figura 9: Foto de Maycon Soldan

Nos substratos das novas formas de ação simbólica Turner descobre fontes do poder liminar. Em relação às formas liminares, as *liminoides* evidenciam duas características:

- 1) elas ocorrem às margens dos processos centrais de produção social (nesse sentido elas são menos “sérias”); e
- 2) elas podem ser mais criativas (e, até mesmo, subversivas)¹⁶.

Esta tese traz o estudo sobre obras que, embora tenham sido finalizadas em sala de ensaio, apresentaram uma finalização que se mostrou plenamente permeável, transformando-se ao longo do tempo na medida em que revelava mais e mais o contexto documental do qual foram pinçadas, daí a característica de uma dramaturgia fronteiriça.

No *límen*, nas margens, nas fronteiras, o efeito de estranhamento é evidenciado, ao mesmo em que todos se tornam membros de uma mesma sociedade, gerando a *communitas*.

Experiências de liminaridade podem suscitar efeitos de estranhamento em relação ao cotidiano. Enquanto expressões de experiências desse tipo, performances rituais e estéticas provocam mais do que um simples espelhamento do real. Instaura-se, nesses momentos, um modo subjuntivo (“como se”) de situar-se em relação ao mundo, provocando fissuras, iluminando as dimensões de ficção do real – f(r)iccionando-o, poder-se-ia dizer – revelando a sua inacababilidade e subvertendo os efeitos de realidade de um mundo visto no modo indicativo, não como paisagem movente, carregada de possibilidades, mas simplesmente como é. Performance não produz um mero espelhamento. A subjuntividade, que caracteriza um estado performático, surge como efeito de um “espelho mágico”. (DAWSEY, 2006, p. 136).

No campo das artes cênicas, Antonin Artaud talvez seja um exemplo emblemático de agente propositor de estágios liminares, já que *o Teatro da Crueldade é rigoroso e anti-psicológico* (Felício, 1996). Ele solicita a presença do

¹⁶ Dawsey, Revista Brasileira de Antropologia, 2006, p. 20.

ator em sua complexidade e permite que o teatro transborde das relações humanas, dos temas sociais, buscando no pensamento mais profundo, na poesia dos sentidos, portanto, nas metáforas, os temas para suas pesquisas.

Em suma, acreditamos que há, no que se chama poesia, forças vivas, e que a imagem de um crime apresentada nas condições teatrais adequadas funciona para o espírito como algo infinitamente mais temível do que o próprio crime, realizado. Daí o apelo à crueldade e ao terror, mas num plano vasto, e cuja amplidão sonda nossa vitalidade integral, nos coloca diante de todas as nossas possibilidades. (ARTAUD, 2006, p. 97).

Quando Artaud provoca uma arte emotiva, ele nos sugere um teatro intimamente ligado aos temas que tocam o ator e que, conseqüentemente, promovem uma comunicação direta entre o ator e o espectador.

Há um apelo ao público, mas esse apelo pede uma participação que está determinada pelas regras do jogo teatral que se desenrola em cena e não pelas reações do público a ela. Em outras palavras, a ordem cênica cria a participação do público, mas não se regula a essa última. (FELÍCIO, 1996, p. 134).

Artaud nos convida a essa ação: que o teatro tenha fôlego de trabalhar em estágios *liminares*, de comunhão com o espectador. A arte da cena é construída na própria cena, na improvisação ou na ação em tempo real, resposta imediata em performance, sem necessariamente passar pela palavra, ou pelo texto previamente constituído, o espetáculo é processual, é construído em diálogo direto entre ator, o diretor, o autor e, por vezes, com o espectador. A criação acontece no corpo do caos.

É o corpo do ator, em comunhão com o espaço, que expressará a obra. A cena nasce da experiência, portanto, não é possível nascer unicamente da expressão escrita, mas do conjunto de ações que acontecem em estágios limites, propondo assim uma nova escritura cênica.

São, portanto, dois pontos importantes na obra de Artaud, que nos ligam ao pensamento de Turner e Caballero, que nos ajudam na escrita de Front(eiras): o processual da escritura cênica (a utilização da linguagem física, do improvisado e do

anárquico em união ao rigor dos ritos) e a identificação do público com a cena apresentada, que não deverá acontecer somente com o texto falado, mas com os corpos que se apresentam,

[...] Uma linguagem permitindo ao público dela participar pela eliminação do corte cena/sala, porque os corpos dos atores formam uma linguagem objetiva, Artaud chama nossa atenção para este fenômeno denominado de atletismo afetivo. (FELÍCIO, 1996, p. 141).

Ao apresentar-nos o *Atletismo Afetivo*, estamos convidados a unir a matéria, o corpo vibrante, ao mundo dos afetos, das emoções, das experiências espirituais, do sentimento.

O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreendente de que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo, e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro embora não aja no mesmo plano. O ator é como um atleta do coração. (ARTAUD, 2006, p. 151).

Ultrapassando a dicotomia corpo/mente, Artaud exige a construção do ser como único: o teatro é inseparável da vivência do cotidiano.

O que o Teatro da Crueldade reivindica é o abandono da psicologia privada, centrada no indivíduo, como forma dominante, para fazer com que atores e públicos possam juntos experimentar estágios de transe coletivos, de *communitas*, de identificação, de igualdade entre os lados, já que permite ao espectador se reconhecer nas emoções humanas e nos paradoxos sociais, na reconstrução do homem.

Artaud define o teatro tal qual ele o encara, através de uma série de duplos (a peste, a alquimia, uma tela de Lucas de Leyde, etc.) que constituem igualmente metáforas sugestivas. E isso vem de encontro à tese tradicional segundo a qual Artaud é bem menos um teórico do que um poeta do teatro. (VIRMAUX, 2000, p. 45).

Assim, guiados pela ideia de Front(eiras), podemos encontrar diversas conexões com o desejo de uma nova forma de compartilhamento, de escritura e de ação cênica.

Se o teatro, assim como os sonhos, é sanguinário e desumano, é, muito mais do que isso, por manifestar e ancorar de modo inesquecível em nós a ideia de um conflito eterno e de um espasmo em que a vida é cortada a cada minuto, em que tudo na criação se levanta e se exerce contra nosso estado de seres constituídos, é por perpetuar de um modo concreto e atual as ideias metafísicas de algumas Fábulas cuja própria atrocidade e energia bastam para desmontar a origem e o teor em princípios essenciais.(ARTAUD, 2006, p. 105).

1.4 AS EPISTEMOLOGIAS DO SUL E FRONT(EIRAS)

O contrato social é a metáfora fundadora de uma opção radical — a de deixar o estado de natureza para formar a sociedade civil — a qual se transforma em raiz a partir da qual quase tudo é possível, tudo excepto voltar ao estado de natureza. A contratualização das raízes é irreversível e este é o limite da reversibilidade das opções. (SOUSA, Revista Cronos, 2007, p. 32).

Nesse subcapítulo, discuto a opção de buscar na sociologia um diálogo que ajude a compreender o “contrato” realizado entre o artista e o mundo ao seu redor. No processo de criação artístico, as Metáforas de Criação permitem ao ator adentrar sensivelmente e afetivamente ao universo do tema do espetáculo. Porém, há outro envolvimento, que diz respeito ao ativismo e à reflexão do mundo em que se vive. Para alimentar essa etapa, fui ao encontro das Epistemologias do Sul.

As Epistemologias do Sul são um conjunto de práticas cognitivas que nos ajudarão a pensar a experiência do sofrimento sistemático de grupos oprimidos. Aqui, tentarei transportar os pensamentos desenvolvidos pelo Professor Boaventura de Souza Santos do campo da sociologia para o universo do teatro, um caminho já percorrido por Fabrini, em seu artigo publicado pela revista Moringa (V. 4 de 2013), intitulado *Sul da Cena, Sul do Saber*, no qual ela aponta o teatro como uma prática privilegiada pelas Epistemologias do Sul e afirma que “para o sociólogo o problema contemporâneo não é de ordem social ou política, mas cultural e epistemológico – e isso diz respeito diretamente ao teatro e, especialmente, ao teatro na academia”.

Dessa forma, compreendo o teatro como uma ação social em busca de respostas para a nossa existência, o ator como meio, que nos permite pensar as Metáforas de Criação como uma ação social intimamente ligada às questões/temas/epistemologias de uma determinada sociedade.

Epistemologia é toda a noção ou ideia, refletida ou não, sobre as condições do que conta como conhecimento válido. É por via do conhecimento válido que uma dada experiência social se torna intencional e inteligível. Não há, pois, conhecimento sem práticas e atores sociais. E como umas e outros não existem senão no interior das relações sociais, diferentes tipos de relações sociais podem dar origem a diferentes epistemologias. (...) No seu sentido mais amplo, as relações sociais são sempre culturais (intraculturais

ou inter-culturais) e políticas (representam distribuições desiguais de poder). (SANTOS, 2010, p. 15).

As Epistemologias do Sul (assim como as ideias de Fabrini, Caballero e o Teatro da Crueldade de Artaud) auxiliam na conceituação fronteiriça, na linha fina que separa o real e o imaginário, com forte posicionamento político sobre as experiências vividas ou relatadas.

O Sul é aqui concebido metaforicamente como um campo de desafios epistêmicos, que procuram reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo. Esta concepção do Sul sobrepõe-se em parte com o Sul Geográfico, o conjunto de países e regiões do mundo que foram submetidos ao colonialismo europeu e que, com exceções, por exemplo, da Austrália e da nova Zelândia, e não atingiram níveis de desenvolvimento econômico semelhantes ao norte global (Europa e América do Norte). (...) A ideia central é, como já referimos, que o colonialismo, para além de todas as dominações por que é conhecido, foi também uma dominação epistemológica, uma relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu a supressão de muitas formas de saber próprias do povo e/ou nações colonizados. (SANTOS, 2010, p. 19)

As Epistemologias do Sul permitem nesta tese validar um Sul Cênico-Poético realizado pelo Sul e para o Sul, uma vez que são uma crítica à ciência moderna, às convenções dominantes, que só consideram científicos os problemas levantados por ela mesma, sendo que sujeito e objeto são distintos e “impermeáveis”. Dessa forma, o sujeito escritor é também o sujeito objeto de análise, porque diz respeito ao ser humano, ao coletivo, à política e à ética.

Segundo Santos, vivemos um processo civilizatório global com características ocidentais e cristãs, pautado em cinco monoculturas: conhecimento teológico cristão, universalismo, tempo linear, hierarquias naturais (sexo e raça) e sociais (poder capital) e as divisões de trabalho. Essas monoculturas são lógicas residuais dos processos coloniais, que foram pautados na guerra, na conversão, na pilhagem e no comércio. Seria então o nosso “pensamento” resultado dessas monoculturas? Seria a nossa forma de ver o teatro resultado de um processo colonial? Vejo as epistemologias como uma resposta a esse processo.

A injustiça não reside nas diferenças e nem sequer nas hierarquias entre elas. Reside, isso sim, no modo como umas e outras foram estabelecidas. Historicamente, foram estabelecidas em contextos imperiais, coloniais e neocoloniais e, portanto, no seio de relações de poder extremamente desiguais. A justiça cognitiva global não conduz ao relativismo; antes reclama um novo relacionalismo, capaz de criar um cosmopolitismo vernáculo a partir de baixo (SANTOS, 2006).

As peças aqui analisadas são produzidas no Brasil, especificamente no interior paulista, a partir de seus próprios temas, muitas vezes periféricos (já que os artistas envolvidos nessa pesquisa não fazem parte do *mainstream*, dos grandes musicais, das grandes produções), para a multiplicação do conhecimento e pelo desejo de ampliação de Epistemologias Locais e da diversidade. É um fazer teatral que se manifesta contra o patriarcado, o colonial e o capital, na busca do pensamento alternativo, que legitima uma forma de fazer, que permite a inserção de novos pensamentos, que arrisca novas formas de conceituar o fazer teatral em Metáforas de Criação e em dramaturgia em Front(eiras).

Segundo Fabrini, durante a abertura do III Simpósio de Pesquisa em Desenvolvimento da USP (2013), “talvez as Epistemologias do Sul sejam uma alternativa em busca de um Atletismo Afetivo dos trópicos, quando resgata tudo aquilo que é invisível”.

E, foi essa fala, que despertou em mim a necessidade de retomar os conceitos de Antonin Artaud e fazer uma possível ligação entre o teatro e a sociologia, especialmente pelos pensamentos de Santos.

Artaud, ainda que nascido no Norte, é parte do Sul (pois reconhece e tem todo seu pensamento gerado a partir das experiências no México e em Bali; além disso, parte de sua escrita foi feita em manicômios franceses, ou seja, considerado louco, foi lançado à margem da sociedade). Ele faz parte não do Sul geográfico, mas do Sul Pensamento, já que o Sul é um conceito que se contrapõe ao Norte, mas existe um Sul Poético-político dentro do Norte Geográfico, assim como existe o Norte dentro do Sul Geográfico.

Talvez os artistas pesquisados não façam parte da escola dos oprimidos, como diz Boff na introdução, mas optam por fazer parte de um teatro marginal, com

temas marginais e se emprestam às realidades pesquisadas, respondem a um mundo que os afeta. Rompem a linha abissal que existe entre um e outro lado.

O pensamento abissal, segundo Boaventura, acompanha todo o nosso pensamento moderno ocidental. Seria o pensamento acadêmico/científico, jurídico e social que torna invisíveis saberes locais, que somente reconhece o pensamento científico como verdadeiro. Seria a colonização do pensamento, ou seja, a exclusão de saberes locais, que são dominados e exterminados pelos saberes hegemônicos. No caso brasileiro, durante o processo colonial, a coroa portuguesa excluiu os saberes indígenas, impondo a catequização e os costumes do Velho Mundo; escravizou os negros (dominação racial) e impediu que eles manifestassem a sua fé (dominação religiosa) e seus costumes (dominação cultural). Ou seja, todo o saber que não é o dominante é excluído. Temos a colonização do pensamento, a dominação de uma epistemologia sobre a outro: o norte sobre o sul.

Do outro lado da linha, não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjectivos, que, na melhor das hipóteses, podem tornar-se objectos ou matéria-prima para a inquirição científica. Assim, a linha visível que separa a ciência dos seus “outros” modernos esta assente na linha abissal invisível que separa, de um lado, ciência, filosofia e teologia e, do outro, conhecimentos tornados incomensuráveis e incompreensíveis por não obedecerem, nem aos critérios científicos de verdade, nem aos dos conhecimentos, reconhecidos como alternativos, da filosofia e da teologia. (SANTOS, Revista Crítica de Ciências Sociais, 2007, p. 5).

Essa ideia de Epistemologias do Sul para o desenvolvimento de dramaturgias e da pedagogia teatral em Front(eiras) foi fundamental para validar os saberes locais, para andar com cuidado, reconhecendo o espaço de trocas, não impondo uma nova técnica, mas reconhecendo os pontos possíveis de ponte entre os saberes. Nas dramaturgias, o principal ponto é a inserção dos saberes orais nas obras, os fatos narrados por um determinado grupo, incluindo-os como saberes validados pelo tempo e pela existência desse coletivo.

Em processos pedagógicos, isso se reflete numa escuta atenta a possibilidade de receber dos participantes novas formas de perceber o mundo e a arte, não excluindo os saberes locais, mas dialogando e aprendendo com eles,

conduzindo de forma horizontal as atividades propostas. Partiu-se primeiro de um diálogo, de um encontro preparatório no qual o plano de aula era exposto, podendo ser alterado pelo desejo de um determinado grupo ou pelo próprio processo, de modo que o tema pudesse nos trazer para um novo “não-lugar” conjunto.

No processo educativo emancipatório a instauração do conflito entre essas duas formas de conhecimento vai se dar entre o saber como ordem e colonialismo e o saber como solidariedade e caos, que vão servir de suporte a formas alternativas da sociabilidade e da subjetividade. (OLIVEIRA, 2006, p. 129)

Esse pensamento, rompendo com a linha abissal do conhecimento faz parte de um pensamento ativista, que reconhece as possíveis mudanças na liminaridade e na construção da comunhão entre pessoas.

CAPÍTULO 2

2. FRONT(EIRAS): CRIAÇÕES COMO FERRAMENTA DE ANÁLISE

Cada obra aqui apresentada nesse capítulo daria por si só uma tese. Cada uma delas será apresentada por um aspecto determinado, que de alguma forma apontou caminhos coerentes para a conceituação de uma dramaturgia em Front(eiras) e auxiliou na construção de *Exilius*, não somente como peça teatral, mas como pensamento sobre o outro lado da linha, sobre coexistir.

A apresentação das peças que guiam esta pesquisa se dará também como experiência de linguagem no sentido de dar a ver os diferentes tecidos que compõem a ideia de Front(eiras), como segue:

Em fonte Normal:
Informações minhas, reflexões com atriz ou como pesquisadora;

Em negrito:
Os fatos históricos, ou a fonte documental (tratadas aqui,
como vimos, enquanto metáforas de criação);

Em itálico:
*O reflexo desse fato no espetáculo, seja na dramaturgia, na
encenação ou na atuação, ou seja, a metáfora criadora transformada
em cena.*

As citações com fonte arial 10 e a referência no final,
Segundo normas da ABNT.

Como já vimos, pensar em Front(eiras) é ver o teatro como atuante de um pensamento para além da obra de arte, é interferir num cotidiano a partir dele mesmo. É transformar o cotidiano em metáfora, em impulso criador da cena. Front(eiras) busca compreender como determinados grupos e artistas olham o outro,

a partir de um fato específico, que é deslocado de seu lugar de origem, do fato em si, transformado em metáfora (em imagem) que gerará movimento e cenas para uma determinada obra.

Desse ponto de vista, podemos pensar que Front(eiras) escancara um teatro que parte de temas de cunho sócio-políticos, sem perder o rigor poético e estético da cena, ou seja, que nasce das relações complexas implicadas em estar no mundo.

No plano teórico, o que verificamos é a possibilidade de produção de um novo discurso, de uma nova meta-narrativa, um novo grande relato. Esse novo discurso ganha relevância pelo fato de que, pela primeira vez na história do homem, se pode constatar a existência de uma universalidade empírica. A universalidade deixa de ser apenas uma elaboração abstrata na mente dos filósofos para resultar da experiência ordinária de cada homem. De tal modo, em um mundo datado como nosso, a explicação do acontecer pode ser feita a partir de categorias de uma história concreta. É isso, também, que permite conhecer as possibilidades existentes e escrever uma nova história. (Santos, 2008, pág 21)

Esse trecho encerra um pequenino texto “O mundo como pode ser: uma outra globalização” dentro do livro “Por uma outra Globalização” do geógrafo Milton Santos, que reflete sobre a construção de um mundo sobre uma globalização mais ‘humana’ e me faz pensar sobre como reescrever a história, numa meta-narrativa. Aqui, no nosso caso, numa dupla metanarrativa, pois se os espetáculos já usaram da Metáfora de Criação para criação, aqui utilizo a obra teatral como Metáfora de Criação de uma nova narrativa do teatro como prática ativista, ao legitimar a dramaturgia como denuncia social, ao mesmo tempo em que, legitima a pesquisa de campo como documento epistemológico válido, assim como as narrativas orais: a história que não nos foi contada nos livros.

Então, que se abram as cortinas e vamos começar!

2.1 PRIMEIRO SINAL: *GRAN CIRCO MÁXIMO* (GRUPO MATULA TEATRO)



Figura 10: Cartaz divulgação espetáculo

SINOPSE

Um circo pequeno e pobre circula pelas periferias. Duas irmãs tentam manter o espetáculo na lona que herdaram do pai com o auxílio de apenas um ajudante.

Elas tratam de fazer de tudo para que o circo sobreviva: organizam a entrada, vendem a pipoca, cantam, dançam e, através dos números que tentam realizar, são reveladas ao público as dificuldades, os sonhos, e acontecimentos de suas vidas. Estas mulheres tratam de manter o show, mas a crueldade da relação entre as duas acaba se sobrepondo ao espetáculo.

RELEASE

“Sejam todos benvindos!”

É uma honra receber em nossa lona, um público tão distinto! Esta noite vocês poderão conferir um espetáculo repleto de artistas nacionais e internacionais! Diversão e emoção garantida!

Gran Circo Máximo é inspirado em várias famílias circenses que ainda existem e resistem no interior de nosso país. Motivados pelo desejo de sobreviver através da arte, esses artistas errantes nos mostram que apesar de todas as dificuldades, ainda é possível realizar nosso teatro em qualquer tempo e espaço.

E o espetáculo vai começar...

SOBRE O ESPETÁCULO, SEGUNDO INFORMAÇÕES DO SITE DO GRUPO MATULA TEATRO

Gran Circo Máximo é inspirado no contato dos integrantes do grupo com famílias circenses nas periferias da cidade de Campinas. Seu projeto de montagem foi contemplado com o Prêmio Myriam Muniz 2007, da Funarte/Petrobrás, estreando em julho de 2008 no SESC Campinas. O processo de criação de *Gran Circo Máximo* teve como início a imagem de uma pequena lona de circo perdida em um terreno baldio. Tal imagem foi trabalhada como lugar de sobrevivência de artistas, e não como a figura de um mundo lírico relacionado a um circo mitificado, ou a um circo de sonhos.

O espetáculo acontece em uma pequena lona de 12 metros de diâmetro que pode ser montada em espaços alternativos, tais como escolas, praças e ruas. A linguagem do espetáculo, que mistura elementos de circo e teatro, popular por excelência, estabelece diálogo direto com o público. Este é um espetáculo de teatro para adultos que acontece dentro de uma estrutura circense.

FICHA TÉCNICA

Atuação: Alice Possani (Zuleine), Eduardo Albergaria (Robson) e Melissa Lopes (Diodene)

Direção: André Carreira

Preparação Vocal: Mônica Montenegro

Assessoria em Pesquisa de Campo: Mario Bolognesi

Trilha Sonora Original: Silas Oliveira

Concepção de Figurinos e Adereços: Adelvane Néia

Treinamento Circense: Família Brede

Orientação em Mágica: Darko Magalhães

Orientação em Pirofagia: Eduardo Brasil

Produção: Quesia Botelho e Thaís Tkatchuk

Classificação etária: 14 anos

Duração: 60 min.

2.1.1 DRAMATURGIA E MATERIAL DE PARTIDA



Figura 11: Foto Ligia Brosch

No espetáculo *Gran Circo Máximo*¹⁷, do Grupo Matula Teatro, a relação de duas irmãs e uma pequena lona herdada, expõe sem pudores toda a crueldade das relações mundanas, pautadas na sobrevivência diária e como as epistemologias locais vão aos poucos englobando outras características para sobreviver à crise financeira dessa família de circo.

A obra nasceu de uma imagem vista pelo diretor André Carrera: uma lona velha abandonada na periferia de Florianópolis/SC. Ou seja, nesse caso, a Metáfora de Criação inicial foi essa imagem. E, a partir dela, outras imagens/metáforas foram criadas: lona de um mastro só/nomadismo/sobrevivência artística/ território.

A partir dessa Metáfora, ele teve a ideia de criar um espetáculo no qual duas irmãs, última geração de uma família circense, herdaram a lona e a vocação pela existência/resistência, mas não as técnicas, ou seja, o “saber fazer”. Embora elas

¹⁷ Disponível em <http://grupomatulateatro.com/project/gran-circo-maximo/>, acesso em 09/09/2016.

tentem realizar os números tradicionais de um circo pequeno, são sempre surpreendidas pelas dificuldades, pois o “saber fazer” do ofício – essa epistemologia do menor – foi perdida.

Elas tentam realizar alguns números com grande empenho, mas são sempre surpreendidas pelas dificuldades: a falta de técnicas, os problemas nas relações fraternais ou ainda a falta de equipe (já que nesse circo trabalham apenas 3 pessoas que realizam todos os números circenses).

O espetáculo também contou com a observação de pequenos circos de periferia, que sobrevivem do pouco auxílio de prefeituras e de uma bilheteria “magra”, que mal paga a subsistência de quem vive dessa arte.

A peça inicia-se na área externa da lona, enquanto o público aguarda ao já anunciado “maior espetáculo da terra”.



Fonte: Melissa Lopes, foto de Rodrigo Zanoto

Figura 12: Foto Rodrigo Zanoto

Ação inicial: Fora da lona, Diodene aparece acompanhada de Robson. Os dois avaliam o número de pessoas. Diodene começa a organizar a fila.

Diodene: *Vamos fazer uma fila única, por favor! Fila única! Uma pessoa atrás da outra. Atrás da cabine.(Vira para Robson) Tem que explicar tudo, eles não entendem.*

Começa a anunciar as atrações – fictícias e verdadeiras – do espetáculo. Zuleine demora a ocupar seu lugar na bilheteria. Diodene percebe essa ausência e manda Robson chamá-la. Ele volta resmungando sobre Zuleine. Diodene se irrita e vai chamar Zuleine. Zuleine chega correndo. Ela vem do camarim onde estava se maquiando e a contragosto começa a vender os ingressos.

Diodene: *Senhoras, senhores, amigos, amigas, pessoal que passa e só olha, o Gran Circo Máximo tem o prazer de trazer para este bairro o maior e mais variado espetáculo do universo. Os números mais incríveis, a fantástica pirafofia, o globo da morte com quatro motocicletas, malabarismo, equilibrismo, magia e emoção. Um espetáculo para a felicidade e alegria de todos. Números internacionais, lindas mulheres, gostosas gargalhadas. As maravilhosas “Rita e Mercedes, as irmãs siamesas”, “A Família Fioletto”, a mais corajosa família de trapezistas, “Olga, a mulher barbuda”, “Koo Koo, a Mulher Ave”, “O homem enterrado vivo, diretamente da Bahia”. Por apenas cinco reais camarote, três reais popular, vocês poderão presenciar as mais exuberantes maravilhas do circo mundial.*



Fonte: Alice Possani e Douglas Novaes. Foto de Rodrigo Zanotto

Figura 13: Foto Rodrigo Zanotto

É ao som de músicas nordestinas e nortistas que as relações de classes são apresentadas, que a origem dos sujeitos desse discurso se mostra ao seu público: organização de fila, distribuição de ingressos, venda de pipocas, megafone, gritos, um folheto distribuído com quase todos os números riscados. Esse detalhe do folheto já indica o conflito, algo que deveria estar, mas que não estará no picadeiro, e torna presente a ausência, o invisível, a impossibilidade de existência.

O espetáculo inicia e o que vemos são números circenses que aos poucos são atravessados por um conflito maior, de relação no seu sentido mais puro e cruel: a sobrevivência de duas irmãs, que já perderam a dimensão de suas vidas e das heranças transmitidas, sem certezas de continuar onde devem continuar, mas também sem certezas que não devem continuar. O espetáculo circense aparece em segundo plano; em primeiro, vemos as relações humanas dessas irmãs e seu único ajudante.

Apresentarei agora um fato acontecido com o espetáculo *Gran Circo Máximo* em Brotas (cidade do interior Paulista), em 2009¹⁸:

Há no espetáculo uma cena de luta livre, um *telecatch*¹⁹. As heroínas são apresentadas como Mulher Maravilha (Melissa Lopes) e Mulher Gato (Alice Possani). Como todo *telecatch*, a luta é ensaiada, mas num determinado momento a Mulher Maravilha erra o chute e acerta o nariz da Mulher Gato. Ela começa a sangrar e sai de cena, enfurecida, enquanto a primeira tem uma crise de riso e mal consegue chamar o próximo número. Claro, o chute é ensaiado também.



Figura 14: Foto Ligia Brosch

Música de Rocky o lutador. Depois, a luta é marcada por uma sequência de golpes falsos.

Sequência de golpes: Mulher Maravilha tenta socar o rosto da Mulher Gato, que desvia. Mulher Gato arranha a bunda da Mulher Maravilha. Novo soco da Mulher Maravilha, que agora atinge a Mulher Gato. Mulher Maravilha comemora e a Mulher

¹⁸ Quando o Grupo Matula Teatro circulou em 2009 por diversas cidades, após o recebimento do Edital Myrian Muniz/Funarte.

¹⁹ *Telecatch* foi um programa de televisão criado na extinta TV Excelsior do Rio Canal 2, dedicado à exibição de combates de luta-livre que combinavam encenação teatral, combate e circo.

Gato salta e a agarra pelas costas e arranha sua cara. Depois a Mulher Gato cai no chão, se recupera da queda e ataca a Mulher Maravilha que a agarra pela cabeça. As duas lutam agarradas da cabeça e pescoço, finalmente a Mulher Maravilha dá uma joelhada na cara da Mulher Gato. Mulher Gato se levanta e dá uma chave de perna em Mulher Maravilha, que cai. No chão, Mulher Gato aperta a barriga de Mulher Maravilha, que pede arrego. Enquanto Mulher Gato comemora, Mulher Maravilha se recupera, derruba Mulher Gato, pisa em sua barriga dá um chute em direção ao rosto dela.

Diodene erra um chute e acerta violentamente a cara de Zuleine, que sangra. Diodene percebe o erro, vai pedir desculpas a Zuleine. Diodene fica uns segundos desconcertada e começa a ter um ataque de risos. Ela não consegue parar de rir, mas tem que anunciar o número do Lança Chamas. Diodene entra no camarim e diz que não consegue anunciar. Zuleine pede pra que ela coloque a música então. Zuleine começa o número e fica cada vez mais irritada com Diodene, que não consegue evitar o riso.

Enquanto o Lança Chamas executa seu número Diodene vai fazendo comentários aqui e ali sobre a apresentação, mas continua rindo. Zuleine vai ficando irritada. Cospe fogo em sua direção, e depois encharca Diodene com o querosene que utiliza no número e ameaça queimá-la viva.

Lança/Zuleine: E agora, o gran finale. A Tocha Humana!



Figura 15: Foto Rodrigo Zanoto

Num golpe, Zuleine joga querosene no corpo da irmã e começa a lançar as tochas em direção a ela. Diodene sai correndo da lona, fugindo, apavorada, da fúria da irmã.

Aqui, número (que seria a ficção) e realidade (que seria a vingança da irmã) se cruzam e se acoplam numa cena de duplo sentido, ainda que tudo seja teatro. Sobrepõem-se os dois planos. É o número, é também a vingança da irmã e são os artistas que estavam montando a lona no início do dia.

Zuleine: *O que que é tão engraçado, Diodene? Chuta minha cara? Estragar o meu número? Hein? Hein? Acabou a graça? Ri agora.*

Diodene, sem conseguir segurar, ri novamente.

Zuleine: *A vida inteira você riu da minha cara. Ri agora. Eu quero ver você rir agora Diodene, ri, vai ri.*

Diodene sai da lona e de fora grita como se estivesse indo embora.

Diodene (de fora): Você está louca. Você está destruindo tudo. Eu vou te internar, doente. Por isso que a mãe te dava aqueles remédios quando criança, porque você tem problema na cabeça. Você tá

acabando com o sonho do pai. Você tá acabando com o meu sonho, eu tenho um sonho, sabia? Na hora que isso aqui terminar eu vou acabar com você, menina.

Zuleine: Eu queria pedir desculpas ao público. Eu sei que vocês não vieram aqui para ver isso. Mas é muito difícil conviver com a minha irmã, com a Diodene. São vinte e nove anos. É muito difícil. (emocionada) Eu vou agora continuar o espetáculo com um número musical, vou tocar pra vocês uma música que aprendi com a minha mãe. Robson, você pode trazer o meu acordeon?

Nesse momento, nessa apresentação em Brotas, 50% da plateia levantou e um espectador ligou para a polícia, acreditando que uma irmã estava prestes a matar a outra.

Acreditaram na ficção que estava sendo apresentada, acreditaram que realmente eram duas irmãs circenses, que estavam brigando durante uma apresentação de circo.

Quando a polícia chegou, foi necessário que a atriz Melissa Lopes, ainda vestida de Mulher Maravilha, conversasse com o policial e explicasse que tudo era uma fantasia, uma obra teatral numa lona de circo.

Ao perguntar às atrizes o que elas achavam sobre isso, o que fez com que a plateia realmente acreditasse que era uma briga, recebi vários questionamentos sobre o poder de uma dramaturgia à margem, ao fato delas serem apresentadas já como as personagens do lado de fora.

Eu falei já que é meio paradoxal essa sensação de que o espetáculo, que até então, na nossa trajetória, era o mais ficcional, foi o único que chegou nesse lugar das pessoas confundirem realmente com a realidade e chamarem a polícia. Eu não sei dizer ao certo o porquê. Deve ter sido um conjunto de coisas na verdade. Claro que tem a lona, que é um espaço que convida a uma experiência diferente, que é diferente de você estar no teatro, em que a convenção está estabelecida já pelo próprio espaço. A lona é um convite. Mas eu acho que talvez tenha a ver também com... é como se a realidade daquelas pessoas que estavam assistindo tivesse extrapolado pra cena. Porque de repente uma coisa que pra gente era absolutamente teatral, quando a gente chegava nesse ponto da peça, pras pessoas isso já seria claramente teatro, pra aquelas pessoas, naquele dia, que estavam

assistindo, aquilo era absolutamente crível. A gente estava num bairro de periferia, de uma cidade do interior de São Paulo, em que talvez histórias como essas de brigas entre famílias e de violência entre irmãs coubesse como parte da realidade. E aí o que pra gente era ficção claramente ali não era, né? (Alice Possani em entrevista realizada em setembro de 2012).

Por outro lado, temos que considerar o poder de uma lona de circo: no circo, as pessoas não fingem ser algo, elas são realmente esse algo, estão em risco por esse algo. Explico: um trapezista não finge ser um trapezista, ele é um trapezista e treina para isso. Um palhaço não finge ser um palhaço, ele é um palhaço. Um domador será sempre um domador. Isso já é um código aceito, pois faz parte da linguagem, do código circense e dos arquétipos do circo.

Quando uma plateia desavisada vai assistir ao espetáculo que acontece numa lona circense, ela acredita nessas irmãs que perambulam com essa lona, afinal, a comunidade viu a lona sendo montada durante o dia, viu as atrizes e o ator Douglas Novais (esse ator não é fixo, já mudou com a história do espetáculo) distribuindo folhetos antes da peça, vendendo pipocas e pirulito.

A ficção se colocou no lugar do real, do comum para uma cidade que recebe um pequeno circo. Os atores, antes da entrada da lona, se apresentaram como Diodene, Zuleine e Aparecido, não revelaram seus nomes verdadeiros, nos “enganaram” com esses personagens e nós acreditamos.

No desenrolar dessa dramaturgia mais ampla, que se inicia antes do espetáculo, na montagem da lona, a metáfora da crueldade cotidiana é levada ao extremo de uma relação entre irmãs. Tudo é explicitado em cenas e em diálogos entrecortados pela dura paisagem de uma apresentação circense, que carrega em si o paradoxo da magia do circo e a pobreza/precariedade desses pequenos circos de periferia. As atrizes chegam ao extremo dessa relação, dando espaço para que o público duvide se isso é realidade ou ficção. A lona acaba por compor não somente o cenário, mas torna-se personagem, parte fundamental da dramaturgia de *Gran Circo Máximo*, já que toda a relação acontece ao redor dela, a partir da ideia de herança material (a lona) e a herança imaterial (tradição circense).



Figura 16: Foto Larissa Biasoli



Figura 17: Foto Larissa Biasoli

A lona constrói aqui um lugar de curiosidade às pessoas ao redor. O teatro nesse caso cria um duplo: os conflitos cotidianos levados à cena foram críveis. Talvez isso ocorra porque a peça acontece numa lona circense, que normalmente é montada em área aberta e a comunidade pode assistir aos atores enquanto sobem o mastro. Esse é um fato importante para esse duplo: os atores são responsáveis pela montagem da lona, da estrutura de iluminação e som e todo o material que compõe esse cenário, o que pode confundir ainda mais os curiosos espectadores, que desde

o momento da chegada do caminhão já estão observando os artistas e suas funções.

Perguntei às atrizes como foi a recepção delas nas cidades em que já circularam, e como as pessoas que vivem nesses bairros recebem a chegada da lona:

A lona remete à questão da criança, as pessoas nas cidades que circulamos, quando veem a lona, já pensam que é um espetáculo infantil, de circo, com classificação livre e não de teatro. Muitas vezes, as pessoas vêm perguntar, durante a montagem da lona, o que irá acontecer e a maioria das pessoas vem conversar com a gente porque têm filhos pequenos e querem levá-los ao circo. (Melissa Lopes em entrevista realizada em setembro de 2012)



Figura 18: Foto Melissa Lopes

Todo mundo pergunta o que vai ter: muita criança e muitos pais com crianças, daí quando a gente fala que é um teatro para adulto, sempre tem certa decepção com isso. É engraçado, quando descarregamos o caminhão, tem gente que entra, senta e assiste a gente montar a lona, depois entram na lona, sentam e ficam só olhando. (Alice Possani em entrevista realizada em setembro de 2012).

Durante a montagem da lona, os atores não se tratam como personagens, mas também não se apresentam como atores ou circenses quando alguém vem

visitar a lona durante a sua montagem. A isso podemos chamar de dramaturgia expandida, que ultrapassa a duração da obra teatral.

O espetáculo não revela o que é realidade ou que é ficção. Se, por um lado é ficção, por outro, essa forma de dramaturgia é totalmente real, uma vez que a escolha se dá pelo comprometimento com a pesquisa e com as funções reais, como os números circenses, a montagem da luz e da lona pelos próprios atores.

Assim temos no espetáculo *Gran Circo Máximo*, uma peça teatral numa lona circense, a criação de paradoxos, duplos e rompimento com o convencional. No circo, a convenção é de que se trata de um perigo real, um acidente sempre pode acontecer, a plateia está sempre na suspensão, na possibilidade do acaso. Quando a dramaturgia da peça propõe uma briga em cena, entre um número e outro, a plateia reage rapidamente chamando a polícia, evitando que um crime passionai possa acontecer.

Esse evento vivido em *Gran Circo*, em Brotas, demonstra que o espaço de “*communitas* adquire toda a importância como espaço de criação” (MORELLI, 2010) e, aqui complemento, como espaço de compartilhamento com o público, ou seja, a ação foi capaz de atingir tamanha profundidade porque permitiu que o público vivenciasse a ação e temesse compartilhar a autoria de um crime. E, nesse ponto, o espectador em *Gran Circo* não é abstraído da ação, ele é parte integrante, ele compõe a dramaturgia.

Novamente, isso talvez também seja resultado da escolha do cenário (a lona azul e amarela), que expõe os atores às situações diferentes da relação palco-plateia. Contempla o desejo do diretor de que a realidade ao redor da lona montada seja tocada por essa história. Aqui temos o teatro evocando a fronteira, o limite entre o real e o imaginário, entre o corpo em estado cotidiano e estado cênico.

Sobre o corpo e a preparação para a cena, questionei as atrizes sobre quando o espetáculo começa, quando elas entram no jogo. Para a atriz Melissa Lopes:

O espetáculo começa quando coloco o figurino. A bota, com salto alto, da Diodene altera o meu eixo e eu já me posiciono num novo corpo, quando coloco o figurino já estou na coisa. Mas o decisivo mesmo é o instante depois da maquiagem. Então, posso dizer que a relação das personagens já começa no camarim, o jogo começa ali. Esse espetáculo nos convida ao jogo antes mesmo de sairmos para começarmos o espetáculo.

Já para a atriz Alice Possani:

O espetáculo começa quando fico sozinha, quando a Melissa e o Eduardo já estão lá fora com o público, ou seja, para eles começa antes e eu fico dentro da lona, então é onde eu vou começando, um momento sempre depois deles, eu dou uma aquecida boa, eu faço isso sozinha, espreguiçar, pular, algo mais corpo. Isso é individual, então eu dou uma aquecida para a cena do choro, na verdade, eu passo mesmo a cena, aí depois disso é que eu começo. É um privilégio que eu tenho, um momento solitário, porque sempre estamos em muitos, fazendo muita coisa, e nesse momento a produção e os outros dois atores já estão em ação, então eu me aqueço, me concentro.

É fundamental observar que, para a comunidade ao redor, a lona “começa” antes dos atores, é ela que instala a dramaturgia e a relação com o público, que aguça a curiosidade de cada espectador, mesmo antes que saibam do que se trata: se é um espetáculo circense, se é teatro, se é para adultos ou se é para crianças. Ou seja, a lona já revela a dramaturgia em seu processo de montagem, quando é possível a interação do público curioso, que se sente mais livre e é evocado desde sua chegada a compartilhar com esses atores, é convidado a comprar pipoca, pirulito, escutar as histórias de Zuleine ao pé do ouvido, a ser organizado em uma fila, antes mesmo de entrar na lona, pelo ajudante do circo.

Ao insistir na teatralidade como prática, reafirmo sua condição de fato, de atividade inserida no tecido dos acontecimentos da esfera vital e social. A palavra prática tem também uma dívida com a definição desse termo por Julia Kristeva. Ao transpor o termo para outro contexto e disciplina, a denominação “práticas cênicas” tenta quebrar a sistematização tradicional e procura expressar o conjunto de modalidades cênicas – incluindo as não sistematizadas pela taxonomia teatral – como as performances, intervenções, ações cidadãs e rituais. (CABALLERO, 2011, p. 14).

O espetáculo não representa diretamente nenhuma família circense e nem parte de um texto dramático prévio. Ao contrário disso, construiu-se durante o processo de montagem do espaço–lona (esta entendida como instauradora de uma dramaturgia expandida, que ultrapassa o recorte temporal do espetáculo), fazendo

com que essa expressão cênica esbarrasse e se misturasse aos cotidianos pesquisados.

Para a construção desse espetáculo, as atrizes fizeram aulas de técnicas circenses com uma família tradicional que hoje mantém uma sede no distrito de Barão Geraldo, Campinas/SP, a Família Brede, fundada por Marion Brede²⁰. O envolvimento com essa família deixou de ter somente a relação de aula, já que muitas das relações familiares e histórias eram contadas e revisitadas por elas no momento de aulas, quando os mestres abriam a “casa”, no seu sentido mais amplo.

Foram necessários alguns meses de convívio pra incorporar que o aprendizado do circo não acontece como na escola, no intervalo entre os sinais. Que ajudar a pendurar a roupa no varal é parte do treinamento, e vai construindo um território de intimidade e confiança, sem o qual não há relação, e conseqüentemente, aprendizado. Esse compartilhar intimidades pode ser agradável, como um almoço ou um bate-papo descompromissado no meio da tarde, mas também pode vir como um susto de se perceber, de repente, em meio a uma briga de família com direito a gritos, insultos e agressões. Não havia nenhum tipo de passagem entre os afazeres cotidianos e o treinamento. Não havia os pequenos ritos que geralmente acompanham essa transição: desligar o celular, trocar de roupa, tirar o sapato, acabar o lanche, evitar conversas muito dispersivas. O “estar em treinamento” e o “estar cotidiano”, que para o ator costumam ser dois estados distintos, ali constituíam um mesmo território. (Alice Possani, em entrevista)

O processo de construção do espetáculo iniciou-se com apenas duas atrizes, mas, ao longo dos trabalhos em sala de ensaio, o diretor percebeu que necessitava de um terceiro ator, que fizesse o papel de um ajudante para as artistas. Nesse momento entra para a peça um novo personagem: um homem simples que foi “recolhido” pelo pai das irmãs numa das cidades que a lona percorreu. Ele é um faz-tudo, monta a lona, a estrutura de luz, ajuda nos momentos entre-cenas, etc.

Esse personagem já foi feito por diferentes atores, mas cada ator construiu seu personagem com um nome próprio e cidade de origem. Esta é uma característica dessa dramaturgia: seguir o roteiro, mas manter uma individualidade de cada personagem, confundindo ainda mais o espectador: Douglas Novaes era

²⁰ Disponível em <http://www.ciadocirco.com.br/index.php>, acesso em 09/09/16

Aparecido (o primeiro ator a fazer o papel do assistente, nascido em Bebedouro/SP); já Eduardo Albergaria é Robson e Eduardo Brasil é Edivan (esses dois últimos atualmente revezam o personagem do assistente, o primeiro nascido em Três Corações/MG, o segundo em Tatuí/SP). As cidades de origem desses personagens são as cidades em que os atores nasceram.



Figura 19: Foto de Danilo Felisberto



Figura 20: Foto de Ligia Brosch



Fonte: Douglas Novaes como Aparecido. Foto de Rodrigo Zanoto

Figura 21: Foto de Rodrigo Zanoto

A dramaturgia dessa peça vai aos poucos mostrando esse personagem. Após um número da Koo-koo, a mulher ave, que faz magias e adivinhações, Zuleine se emociona e sai de cena. Diodene tenta contornar a situação, contando a história de Robson.

Diodene: Vamos aproveitar este momento para contar a história de Robson. Eu já contei pra vocês a história do Robson? Robson era um menino que vivia nas ruas. Não tinha o que comer, não tinha onde dormir e, um dia, meu pai, Juan Herrera, que foi um grande homem, fundador deste circo, o maior porto que já existiu. Vocês sabem o que é porto? É o homem que segura os volantes no trapézio. Meu pai foi um grande administrador também e um dia estava passando por Batatais, Bebedouro, desculpe. Viu Robson nas ruas, lhe ofereceu um trabalho, um lugar para viver, deu o que comer e onde dormir. E hoje ele é um vencedor. Palmas para Robson. Robson é hoje membro da família Gran Circo Máximo, muito obrigada, Robson.

Diodene dá um abraço em Robson e pede que ele veja se Zuleine está bem para que o espetáculo continue. Robson faz um sinal afirmativo.

Diodene: É muita emoção! Mas vamos deixar toda essa melancolia de lado. Afinal de contas vocês vieram aqui para se divertir. Com vocês, uma atração nacional, uma atração do Brasil. Para nós do Gran Circo Máximo é uma honra ter uma artista dessa grandeza. Diretamente de Feira de Santana na Bahia a rainha cover de dublagem da Joelma da Banda Calypso. Requisitada nos palcos do Norte e Nordeste. Com vocês, Josielma!

Para essa cena de dublagem, o ajudante deve contracenar com Zuleine, compondo a coreografia da música. Assim, como a cena do *telecatch*, aqui também algo sai fora do combinado: o ajudante vai se empolgando com a cena e agarra Zuleine, há uma nova confusão na plateia, que não sabe se isso é ensaiado/coreografado ou se eles realmente iniciam uma desavença em cena, que culmina num tapa na cara do Robson.

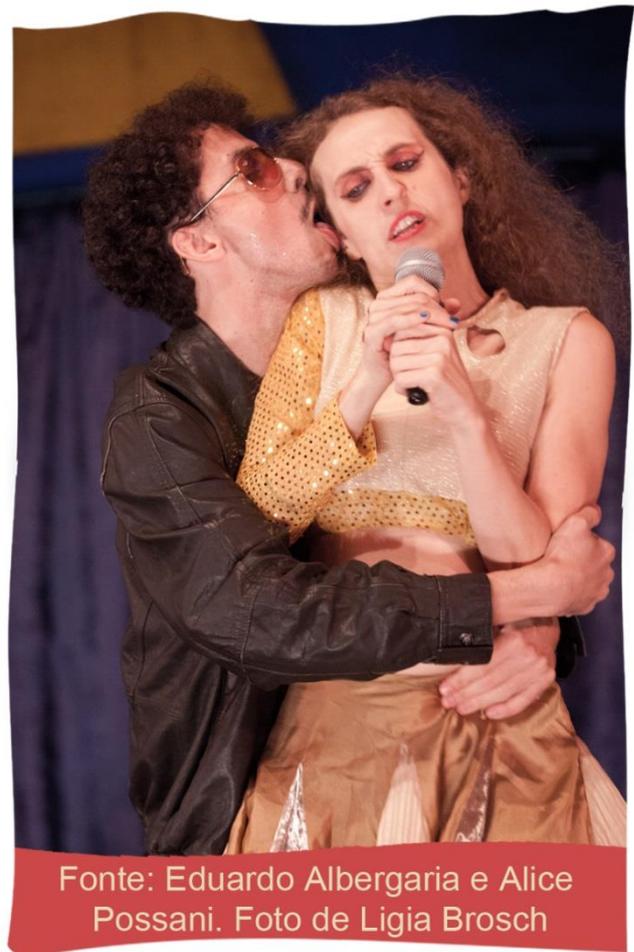


Figura 22: Foto de Ligia Brosch

É realmente muito interessante esse momento, pois o ajudante vê nessa cena a possibilidade de equalização dos papéis, pois ele vê Zuleine como Josielma, como essa “personagem”, de mulher sedutora e não mais a patroa. Ele utiliza a ficção como possibilidade de inverter a lógica dominador-dominado.

A plateia, por um lado, pode ter compaixão por esse Ajudante, que se mantém na servidão por um prato de comida, na exploração da mão de obra barata. Ou, a plateia ainda pode desenvolver total horror ao personagem, quando presencia o “abuso” que ele se mostra capaz de fazer. São duas situações sociais, expostas nas entrelinhas da obra.

Gran Circo Máximo apoderou-se de diferentes limites: no corpo dos atores, o estado cotidiano e o estado de cena; no cenário e na dramaturgia: a lona desconstrói o real e o ficcional, colocando relações sociais em conflito com relações fraternais. Essas relações duais permitem a quem assiste compartilhar os afetos e desafetos, crer em Zuleine, Diodene e Aparecido/Robson/Edivan.

Gravação (Som em off): *Senhoras e senhores muito obrigado por sua presença. O internacional Gran Circo Máximo agradece a vinda de todos. Nossos artistas se despedem e desejam que este encontro se repita em breve. Tenham todos uma boa noite.*

2.2. SEGUNDO SINAL: CARTAS DO PARAÍSO (BOA COMPANHIA) E UM OLHAR SOBRE O COLONIALIASMO.

“Por isso é preciso escrever, mesmo que essas linhas estejam condenadas a algum arquivo morto, num além futuro, onde insistem em negar que aqui esteja o Éden”.

Prof. Dr. Sérgio Silva (2009)



Figura 23: Cartaz divulgação do espetáculo

SINOPSE

Ao final da idade das trevas, acima da linha do Equador, homens desafiaram o mar tenebroso em busca de novos caminhos, de novas terras, quem sabe, um Paraíso. Abaixo da linha do Equador, outros homens dançavam até seus corpos se tornarem leves e serem levados pelo vento, acima e além das grandes águas para alguma terra sem males, quem sabe, um Paraíso.

A bordo das grandes canoas com asas viajavam padres, degredados, cartógrafos, bufões, soldados. Na praia, aguardavam-nos xamãs e guerreiros. Na linha branca de areia, começo de um caminhar, pra beira de outro lugar, esses homens se encontraram, devoraram-se, transformaram-se uns nos outros, amalgamados, mestiços, amedrontados e pasmos diante da morte.

Ao encontro desses dois povos de distintos imaginários engendrou um mundo novo, e agora, na iminência de um apocalipse, resta a pergunta: o que foi feito do Paraíso? Alguém sabe onde fica o Paraíso?

RELEASE

Cartas do Paraíso tem como principal fonte de material dramático cartas escritas por jesuítas, exploradores e viajantes, nos primeiros tempos desta Terra de Santa Cruz, Pindorama ou mítica Hi-Brasil, naquela que foi a “primeira aventura globalizante da humanidade”.

A radical diferença entre as duas visões de mundo foi o ponto de partida para a criação de uma poética luso-tropicalista, pautada na mestiçagem, no encontro e no confronto de imaginários tão ricos: o do Portugal renascentista e mercantilista e a cultura indígena brasileira, sendo ela mesma extremamente múltipla.

Nas primeiras cartas de jesuítas e viajantes, a terra nova é comparável a um paraíso na Terra (quicá o próprio Paraíso), o que, no imaginário cristão, evoca tensões. Por um lado, a ideia de um além, de um depois do fim e antes do princípio, lugar mítico na terra, governado por Deus e pelo bem, território sagrado de concretização da experiência material-transcendental da vida. Por outro lado, a imagem de paraíso carrega tanto a ideia de redenção, paz e equilíbrio, quanto a ideia do pecado, da queda representada nas figuras de Eva, a serpente e o fruto do conhecimento.

Poderia “paraíso” ter para nós um significado atual? Qual seria o nosso fruto proibido?

FICHA TÉCNICA

Atuação: Alexandre Caetano (Afonso - Degredado), Eduardo Osório (Diogo Dias - Cômico), Gustavo Valezi (Nicolau - Cartógrafo) e Moacir Ferraz (Frei Henrique).

Direção: Verônica Fabrini

Direção Musical e Trilha sonora: Silas Oliveira

Figurinos: Guilherme Guedes

Preparação Corporal: Rafael Barzagli Oliveira

Duração: 75 min.

2.2.1 ENCENAÇÃO E DRAMATURGIA DE CENA

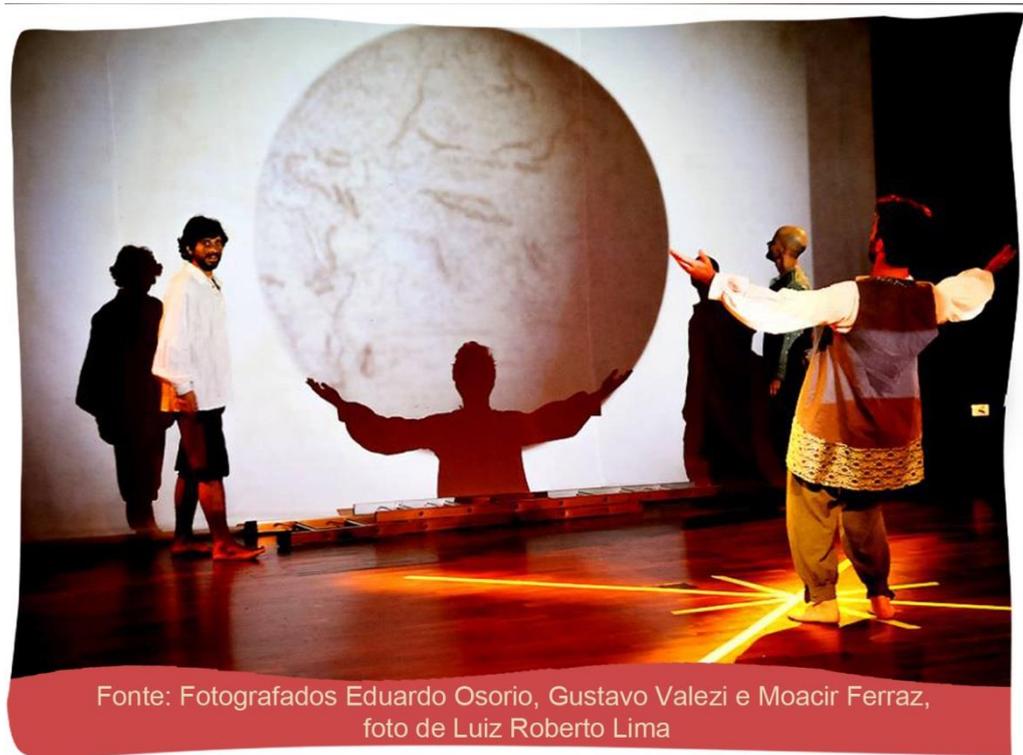


Figura 24: Foto de Roberto Lima

Ator 1, dirigindo-se ao público (a plateia ainda está a meia luz) Senhoras e Senhores, boa noite. A Boa Companhia apresenta “Cartas do Paraíso”, a história de um descobrimento

Ator 2, dirigindo-se ao público- Uma história de heróis sem caráter como eu, como você. E se alguma coisa foi descoberta, algo também se perdeu. Quem perdeu? O que queremos descobrir?

Ator 3, dirigindo-se ao público- Começamos com as incríveis aventuras e os estranhos infortúnios que levaram homens do velho mundo rumo a Pindorama - Vera Cruz,

Ator 4, dirigindo-se ao público- Para alguns do 1º mundo, estas terras eram habitadas por bárbaros-canibais ou bons-selvagens. Gente sem roupa, sem vergonha, sem lei, sem fé e sem rei.

Ator 1, dirigindo-se ao público- Habitantes da periferia do inferno... ou do paraíso. Luz da plateia, capitão!!!! (ator 1, dirigindo-se a cabine de luz, pede para o iluminador apagar a luz da plateia.)

Trabalhei como produtora executiva na Boa Companhia, entre os anos de 2010 e 2013, momento em que a companhia estreava o espetáculo *Cartas do Paraíso*, ou seja, meu primeiro encontro nesse caso foi com o projeto escrito, antes mesmo de ser espetáculo. A primeira sensação com o projeto foi espantar-me com o tamanho da responsabilidade artística repensar/questionar o sistema colonial e o resultado cultivado ao longo de mais de meio século de história vista a partir do eurocentrismo. Aqui estava Verônica Fabrini me apresentando na prática as Epistemologias do Sul no campo teatral.

Comecei a lembrar das aulas de história na escola, lá no antigo primário: venho de andanças em colégios públicos do interior paulista (Socorro, Pedreira, Amparo), que mantinham resquícios fortes de uma alfabetização ainda calcada na ditadura militar. Eram horas a fio, sentada numa carteira, para aprender as datas importantes do Brasil, como “Descobrimento” e “Independência”, além das aulas de Teologia (ou catequese) e de Educação Moral e Cívica.

Nesse relembrar, veio-me à mente a forma vergonhosa como comemorávamos na escola o dia 19 de Abril, o dia do Índio: todos nos fantasiávamos de “indiozinho” e cantávamos batendo com as mãos na boca, imitando os apaches norte-americanos (os vilões que lutavam nos filmes contra os mocinhos-*cowboys*), sem o menor conhecimento sobre os povos que aqui viviam, a não ser pelas expressões da professora, que insistia em dizer: “*Os primitivos, os que não conheciam a Deus, os que não tinham vergonha e andavam pelados, os pouco resistentes, os sem-educação*”. Nunca foi mencionado que esse dia se tratava de um Decreto criado pelo então Presidente Getúlio Vargas, em 1943, a partir de uma proposta feita em 1940 pelas lideranças indígenas do continente, que se reuniram na cidade do México para o Primeiro Congresso Indigenista Interamericano²¹.

Tentei lembrar-me de meus colegas de sala: 70% brancos descendentes de europeus, 20 % pardos, 10 % negros e nenhum indígena.

²¹ Disponível em Museu do Índio/FUNAI: <http://www.museudoindio.gov.br/educativo/pesquisa-escolar/253-o-dia-19-de-abril-e-o-dia-do-indio>, acesso em 09/09/16.

Todo esse histórico me fazia repensar o lugar do teatro, já que este vinha para essa terra de Vera Cruz como parte de um processo pedagógico-religioso: a catequização pelas missões jesuítas.

E hoje, quais são as possibilidades? Como o teatro pode questionar e coletivizar um novo pensamento sobre a nossa história, sem perder o rigor poético, para além dele mesmo, além do momento presente?

Para Sousa Santos, a intenção de repensar o colonialismo por uma outra ótica é ampliar a experiência histórica do ocidente, legitimar tradições esquecidas ou marginalizadas pelo Império Português.

Trago à colação estas experiências em tradições sem qualquer intenção histórica. O objetivo é intervir no presente como se ele tivesse outros passados para além daquele que fez dele o que ele é hoje. Se podia ter sido diferente, poderá ser diferente. O meu interesse é mostrar que muitos dos problemas com que hoje se debate o mundo decorrem não só do desperdício da experiência que o ocidente impôs ao mundo pela força, mas também do desperdício da experiência que impôs a si mesmo para sustentar a imposição dos outros. (SANTOS, 2010, p. 522).

Cartas do Paraíso serve como um portal de entrada para todo um conjunto de reflexões no campo dos estudos culturais, sobre o pós-colonialismo e suas múltiplas vertentes, pouco presentes nos estudos teatrais, que a meu ver, estiveram por muito tempo preocupados com a *performance* física dos atores, basta observar os inúmeros livros descrevendo exercícios práticos de treinamentos corporais e vocais para atores.

Em *Cartas do Paraíso*, a Metáfora de Criação foi a chegada dos portugueses ao Brasil, o encontro com os indígenas e a relação que se deu a partir desse contato, recriando os fatos por uma nova ótica, poetizando e dando saltos temporais para contar o resultado de uma colonização devastadora, que explorou as matérias-primas desse país e quase exterminou por completo os habitantes que aqui viviam.

Verificamos na obra os seguintes documentos: a primeira carta fundamental de Caminha, as cartas dos Jesuítas e as cartas de Hans Staden (que escreve sob a ótica de um prisioneiro).

Observamos na obra, portanto, colonialismo/cartas dos Jesuítas/migração/grandes navegações/corpo índio/corpo europeu.

A direção de Fabrini nessa obra não nega a história oficial, mas ela rompe a linha abissal entre o Norte e o Sul e usa das cartas dos Jesuítas para trazer ao público as impressões do encontro entre europeus e indígenas, as inquietações e as supostas verdades, aponta a diferença entre conhecer o outro e dominar o outro.

O que se sabe desse período, a partir de análises de documentos históricos? Que havia uma noção de comercialização/exploração de novos territórios coloniais, legitimados pelas potências do período (Portugal e Espanha, principalmente) e pelos humanistas dos séculos XV e XVI, que julgavam os “selvagens” (habitantes do novo mundo) como sub-humanos, passíveis de exploração e dominação. Não eram reconhecidas e respeitadas as leis locais, que por fazerem parte da outra linha eram julgadas incompreensíveis, menores ou simplesmente magia.

Essa visão torna diferente o que chamamos de violência jurídica da violência epistemológica. Essa última assimila toda a experiência que não é comum ao outro lado, considerando-a legítima. Portanto, o extermínio da cultura indígena ou negra, para as Epistemologias do Sul, é uma violência concreta e avassaladora, assim, o que se espera, ainda hoje, segundo Santos, “é a Justiça cognitiva global”.

A questão era: os índios têm alma? Quando o Papa Paulo III respondeu afirmativamente na bula *Sublimis Deus* de 1537, fê-lo concebendo a alma dos povos selvagens como receptáculo vazio, uma *anima nullius*, muito semelhante à *terra nullius*, o conceito de vazio jurídico que justificou a invasão e ocupação dos territórios indígenas. Com base nestas concepções abissais de epistemologias e legalidade, a universalidade da tensão entre a regulação e a emancipação, aplicada deste lado da linha, não entra em contradição com a tensão entre apropriação e violência aplicada do outro lado da linha. (SANTOS, 2010, p. 37).

O espetáculo *Cartas do Paraíso* inicia-se nesse ponto acima citado, contando o passado (o trajeto da navegação, a tripulação dessa embarcação – degredados, freis, atores e cartógrafos).

Como minha forma de pensar é muito através de imagens, a primeira coisa pra mim no *Cartas do Paraíso* foram os mapas, como eles iam se modificando, como eles iam sendo desenhados, o que as pessoas desenhavam quando faziam os mapas, foi a primeira coisa que eu ví mais ligada ao *Cartas*, em contraposição, quando o tema me interessou, os

documentários sobre as questões indígenas, feitos pelos índios, porque os índios são surpreendentemente excelentes cineastas, é muito engraçado você ver o que eles produzem em termos de vídeo, né? Eles têm um lidar com a imagem de uma forma muito própria, muito bacana. Então tinha esses dois abismos: os mapas e os documentários, daí eu pensei o que existia entre um e outro, entre um e outro existia o concreto: o mar e a selva. Então o que eu vou contar? O mapa. Aí vem a dramaturgia básica: primeiro tem o mapa, depois tem o mar que atravessa, depois tem a floresta e depois da floresta a cidade, e daí, pensando na cidade, a questão dos documentários. (Verônica Fabrini em entrevista)

O início da peça é permeado por canções em latim e dados documentais que são apresentados através de textos/diálogos dos personagens: a navegação era baseada na posição das estrelas, daí a importância de Nicolau – o cartógrafo (Gustavo Valezi) nas embarcações, para que mapeasse o novo território, desconhecido do Velho Mundo. Foram enviados ao Brasil, como forma de punição, muitos ladrões, os degredados, que são representados por Afonso (Alexandre Caetano), que vinha cumprir suas penas em trabalho exploratório nas novas terras. Também havia as missões jesuítas, a fim de salvar as almas dos selvagens que aqui habitavam: quem representa esse coletivo na peça é Frei Henrique (Moacir Ferraz). Finalmente, o cômico, o ator Diogo (Eduardo Osorio), que era responsável, através de mímicas e jogos, pelos primeiros contatos com os indígenas.

Frei Henrique: *Que dia é hoje?*

Afonso: *Se é verdade que existe um fim do mundo, a gente pode cair nele e nem perceber.*

Nicolau: *Já passamos a linha do Equador, disso não há dúvida.*

Frei Henrique: *É... céu infinito, mar infinito, e nós.*

Nicolau – *Nós estamos indo para o Sul. Órion está de cabeça pra baixo, fugindo do Cão Maior e enfrentando o touro, cujo corpo continua pela metade imerso no mar. E esse novo céu nos trouxe uma constelação sublime, luzindo em forma de cruz, apontando para o sul. Espero que essa cruz nos abençoe e nos guie para o Éden, assim como outras estrelas já guiaram reis no passado.*

Segundo Darcy Ribeiro, para compreender melhor a trajetória das grandes navegações, a partir do testemunho de um dos protagonistas, o invasor, não é necessário muito esforço. Há textos, cartas e museus dedicados à fase “heroica” portuguesa, à versão do dominador, do colonizador. Mas encontrar dados ou textos que relatem os fatos a partir das impressões dos indígenas que aqui viviam, ou seja, sob um ponto de vista não colonial, é um ato heroico. Há pouco, ou quase nenhum registro deixado por eles nos idos de 1500. Esses aspectos de anulação do povo que aqui vivia, se deram, principalmente, porque, embora minúsculo, o grupelho recém-chegado de além-mar era superagressivo e capaz de atuar destrutivamente de múltiplas formas. Principalmente como uma infecção mortal sobre a população preexistente, debilitando-a até a morte.

Esse conflito se dá em todos os níveis, predominantemente no biótico, como uma guerra bacteriológica travada pelas pestes que o branco trazia no corpo e eram mortais para as populações indenes. No ecológico, pela disputa do território, de suas matas e riquezas para outros usos. No econômico e social, pela escravização do índio, pela mercantilização das relações de produção, que articulou os novos mundos ao velho mundo europeu como provedores de gêneros exóticos, cativos e ouros. (RIBEIRO, p. 31)

O segundo momento da peça está pautado pela chegada e o encontro com os habitantes da Terra sem Males. Cada personagem nessa chegada possuía um pequeno artifício, conforme seus ofícios, para o encontro que há tanto esperavam.

Primeiro encontro entre o índio e o homem branco. Uns dos atores pega o bastão e com o corpo índio ameaça os outros três marinheiros recém-desembarcados. Essa cena se repete três vezes, cada vez um ator diferente pega o bastão. Por fim, um dos atores se mantém como índio.

Frei Henrique: *Traziam arcos nas mãos e suas flechas. Vinham rijamente em direção ao batel. E lhes fizemos sinal para que depusessem suas armas. E eles as depuseram.*

(Logo que esse texto acaba, Diogo, com uma flauta, e Nicolau, com um violino, começam a improvisar com os instrumentos. Como por encanto da música, o confronto se suspende).



Fonte: Fotografado Eduardo Osorio, em Cartas do Paraíso,
foto de Claudia Echenique

Figura 25: Foto Claudia Echenique

CENA COREOGRÁFICA

Segundo encontro entre o índio e o homem branco. Frei Henrique se aproxima do índio numa tentativa de diálogo que é correspondida pelo índio que também tenta se comunicar. Os dois posicionam-se no centro da cena. Durante essa movimentação, podem-se ouvir algumas palavras ditas pelos dois. Diogo, Frei Henrique e Nicolau iniciam o Canto gregoriano, Victimae Paschali Laudes. Violino e flauta entrecortam as estrofes com pequenos improvisos. Durante esses improvisos, há a cena do encontro entre Índios e Homens do Mar, num jogo mútuo de metamorfose e reverso, retomando o canto.) Victimae paschali laudes / Immolent christiani. / Agnus redemit oves: / Christus innocens patri / Reconciliavit peccatores. / Dic nobis maria, / Quid vidisti in via? / Sepulcrum christi viventis, / Et gloriam vidi resurgentis: / Scimus christum surrexisse / A mortuis vere: / Tu nobis, victor rex, / Miserere. / Amen. alleluia.

Ao final da música e da improvisação com os instrumentos, os dois atores que estavam no centro do palco, agora os dois como índios, assustam-se com a presença de Diogo e Nicolau. Terceiro encontro do índio com o homem branco.

Nessa cena, Diogo e Nicolau falam em gramelô enquanto os índios falam em português.

O que interessa observar nessa dramaturgia foi a escolha da direção em pensar o colonialismo português a partir das cartas escritas pelos jesuítas que contavam sobre o Novo Mundo e o encontro com os “primitivos” que aqui viviam. Segundo a direção, “o indígena nessa peça é visto como metáfora da unidade com a natureza, como sugerido pela Carta de Caminha”.

Frei Henrique: *Eles não lavram nem criam. Comem apenas das sementes, raízes e frutos que as árvores de si deitam. E com isso andam tão viçosos e tão fortes, que não o somos nós tanto. Ficam fascinados com a música. Se viesse para cá um gaiteiro ou tocador de tambor, nenhum índio se negaria a entregar seu filho para que o ensinássemos. Esta terra poderia ser colonizada por uma orquestra. Estão muito apegados às coisas sensuais. Um deles me perguntou se Deus tinha corpo, e se tinha mulher, e como se vestia, e o que comia...*

Na fala acima, que na peça aparece logo após o encontro dos portugueses com os indígenas, encontramos um trecho da obra de Caminha e parte do Padre Manoel da Nóbrega²².

O espetáculo nasceu de uma inquietação de Fabrini, a partir desse trecho do sacerdote português (Nóbrega): “Um deles me perguntou se Deus tinha corpo, e se tinha mulher, e como se vestia, e o que comia”.

Bom, o princípio do *Cartas do Paraíso* teve dois momentos, um momento de condições externas que detonaram a continuidade de uma ideia que tinha sido plantada já algum tempo, como desdobramento de um pequeno experimento que eu fiz quando estava em Portugal. Rolou o seguinte: quando eu fui pra lá fazer o pós-doutorado em Lisboa, aconteceu uma coisa engraçada, porque quando você chega em Lisboa, tudo parece muito familiar, parece que você está visitando suas tias velhas, parece que você está na casa de um tio que você não visitava faz tempo. Então, você se sente super acolhido, parte daquilo. Por outro lado, o jeito como os

²² Cartas Jesuíticas I - Cartas do Brasil (1549-1560) - Manoel da Nóbrega: Na primeira carta do volume, escrita por Nóbrega e datada de agosto de 1549, o jesuíta trata, de forma muito objetiva, da extensão, da povoação, do clima, das frutas, das carnes, dos povos e de seus hábitos (“fazem buracos nos beiços e nas ventas”), da ausência postulada de vida espiritual (“Esta gentilidade a nenhuma coisa adora, nem conhece a Deus”), de rituais conduzidos por feiticeiros, de comportamentos dos gentios como a comunhão de bens e a hospitalidade, do apego às coisas sensíveis (“perguntam se Deus tem cabeça, e corpo, e mulher, e se come, e de que se veste”).

portugueses tratavam os brasileiros ou me tratavam, um pouco diferente disso, ao mesmo tempo como alguém que fazia parte, mas também ao mesmo tempo um certo estranhamento, um certo exotismo, como se os brasileiros tivessem alguma coisa diferente, mais misteriosa, mais sensual, mais primitiva, mais mágica. Tivessem algum detalhe que os tornava completamente diferente dos portugueses. E, foi essa sensação de ser igual, de me sentir igual, Machado de Almeida, mas ao mesmo tempo ser tratada completamente diferente que me levou a pensar concretamente essa questão de ser colônia e ser colônia aversivo. (Verônica Fabrini em entrevista)

A dramaturgia evoca o passado para refletir sobre o presente, nossa importância sobre as coisas que vêm de imaginários que não sabemos de onde herdamos: portugueses, indígenas, negros, etc.

A terceira e última parte do espetáculo acontece com um salto no tempo e na desconstrução histórica, apresentando em forma de projeções o resultado desse processo colonial: imagens de filmes ou de entrevistas jornalísticas com indígenas, desmatamentos e morte.

O caminho sonoro também é modificado: o que antes era quase todo acústico, apenas com algumas ambientações gravadas (som de mar, de sonar, de pássaros) passa a ser apresentado em canções gravadas por Marlui Miranda, a inserção de guitarra elétrica mesclada à música de Vila Lobos.

Eu ainda acho que o Oswald estava certo quando ele dizia que só a antropofagia nos une. Eu acho que realmente, em questão de brasileiro, só a antropofagia nos une, o que é que une você lá do nordeste, com você aqui do sudeste? No meio dessa bagunça toda, existe, em maior ou menor grau, essa abertura para o outro. Porque a antropofagia, apesar desse nomezinho predatório, se você roda um pouquinho o botão dela, ela também é o desejo de conhecer o outro e trazer o outro pra si.

Então, eu acho que essa característica inclusiva é muito brasileira. E eu acho que ela tem a ver com essa alma perdida indígena. (...)

Por que o brasileiro também tem muito isso, ele quer sempre “ser” suas raízes, só que as raízes dele sempre estão fora. Sempre ligado com a mistura. Mas, e a raiz geográfica do país? Não é a minha, não é a sua.

Eu acho que eu não tenho nada de índio, mas a terra que eu piso tem.

Então aqui debaixo eu tenho que entrar num acordo com a alma desse lugar e não com a minha. (Verônica Fabrini em entrevista)

É nesse ponto, que vejo a peça e a fala de Verônica como uma grande provocação. “Eu acho que eu não tenho nada de índio, mas a terra que eu piso tem!” Se a terra que eu piso é resultado de um conflito colonial, que massacrou a cultura indígena e escravizou os negros, como podemos atualmente reparar os danos causados a essa população?

E agora, parto também para ligar e lidar com a palavra reparação, que me foi apresentada a partir do movimento negro, que conheci quando estive em Lisboa, no Centro de Estudos Sociais, no curso *Racismo, Eurocentrismo e Lutas Políticas*.

Lá, pela primeira vez, compreendi do que a palavra “reparação” é capaz. Segundo o professor Kwame Nimako²³, o movimento de reparação está pautado em cinco ações distintas. Aqui coloco a forma como foi apresentada e traço um paralelo com os povos indígenas, para pensarmos sobre a palavra:

1. Relembrar e criar datas comemorativas – esse ato explicita o desconhecimento mundial das vítimas da escravidão. Aqui podemos citar os movimentos Rastafari, Reggae e de Mulheres Negras. No Brasil temos o dia 20 de novembro – dia da Consciência Negra.

Fazer-se conhecer os meios de exploração da corte portuguesa aos dias de hoje, a situação dos indígenas, as tribos que sobreviveram e a quantidade que são atualmente. 19 de Abril – dia do Índio

2. Pagamentos de cotas financeiras ou de acessibilidade aos descendentes da escravidão; devolução dos artefatos roubados (criação de um museu); revisão da disciplina de história a partir da ótica da escravidão.

Criação do museu do Índio em toda a América Latina, criados por indígenas, a história a partir deles e não dos antropólogos/pesquisadores.

3. Aniversários e apologias a comemorações: total desconhecimento do período e das datas corretas da escravidão e do tráfico negreiro.

²³ Dr. Kwame Nimako (BA/MA, Sociology; PhD Economics, University of Amsterdam) teaches International Relations at the Graduate School of Social Sciences (GSSS) in the Universiteit van Amsterdam. He worked as a *Tinbergen Fellow* at the Department of Agricultural and Development Economics (Tinbergen Institute, 1989-1991) and Lecturer in Race and Ethnic Relations and Development Studies at the *Centre for Race and Ethnic Studies* (CRES, 1986-1991) at the same university. Dr. Nimako is also President of *OBEE Consultancy*, which he founded in 1992, and has consulted for several private and public institutions. He has consulted for the Amsterdam Municipal Council and the Dutch Ministry of Home Affairs (The Hague) on Urban Renewal projects and Ethnic Minorities/Immigrants Policy. In 1995 and 1996 he was a *rapporteur* on the evaluation of Social Renewal Projects in five cities (Amsterdam, Deventer, Nijmegen, Rotterdam, and Utrecht) in the Netherlands.

Muito semelhante ao item 1, aqui acredito que um paralelo seriam os períodos comemorativo, o ciclo da lua e das colheitas, que são completamente desconhecidos em território nacional e permitir os feriados para além de um feriado cristão.

4. Museu/memorial do patrimônio e dos artefatos roubados. Desconhecimento do patrimônio e dos objetos roubados, bem como da cultura imaterial.
5. Novo movimento antiescravidão – movimento americano, que acontece entre ativistas e organizações, maior visibilidade desse ato político na mídia atual. *Aqui, historicamente, há um ponto divergente: os indígenas não foram escravizados, como os negros no passado, mas atualmente, eles são usados como mão de obra barata, são discriminados por seus costumes e a imposição de um pensamento ocidental e branco os torna cada vez mais marginalizados na nossa sociedade.*

Mas como fazer a reparação a partir de seus descendentes, especialmente no caso dos indígenas brasileiros, que são reconhecidos pelo nomadismo e pela ausência de construções duradouras?

Segundo relatório publicado pelo CIMI - Conselho Indigenista Missionário, no ano de 2014, que está publicado no site da Funai, a violência contra os povos indígenas tem se mantido alta e severa²⁴ ainda hoje:

Ao todo, os números registrados foram: 31 tentativas de assassinato, com 295 vítimas; 20 casos de homicídio culposo; 29 casos de ameaças de morte, com 161 vítimas; 27 casos de ameaças diversas, com 910 vítimas; 18 casos de lesões corporais dolosas, com 51 vítimas; 16 casos de abuso de poder, com 108 vítimas; 19 casos de racismo e discriminação étnico cultural; 18 casos de violência sexual, com 27 vítimas; 135 casos de suicídio; 79 casos de desassistência na área de saúde, resultando em 82 mortes; 785 casos de mortalidade infantil; 13 casos de disseminação de bebida alcoólica e outras drogas; 53 casos de desassistência na área de educação escolar indígena; 40 casos de desassistência geral; 118 casos de

²⁴ O relatório completo é possível encontrar neste link: <http://www.cimi.org.br/pub/Arquivos/Relat.pdf>

omissão e morosidade na regularização de terras; 19 casos de conflitos relativos a direitos territoriais; 84 casos de Invasões possessórias, exploração ilegal de recursos naturais e danos diversos ao Patrimônio.²⁵

Há também o alto índice de suicídios, que demonstra a insatisfação dos indígenas com a situação exploratória da qual fazem parte desde o período colonial. Na matéria publicada no Blog do Estado de São Paulo, “Por que os indígenas lideram o ranking dos suicídios no Brasil? O Mapa da Violência”, Bruno Paes Manso, após visita à cidade de São Gabriel da Cachoeira/AM, cidade de grande extensão territorial e quase toda de população indígena, diz que:

Em época de Copa, o primeiro lugar de São Gabriel da Cachoeira no ranking dos suicídios não repercutiu nada nos jornais, internet e nas redes sociais. Acho necessário nos informarmos a respeito. Creio que esse fenômeno é semelhante, em alguma medida, ao que vivemos como nação nos últimos 500 anos. Ainda buscamos ser algo que não somos, negando nossas origens sem sequer compreendê-las. Essa crise de identidade, a meu ver, nos faz mais violentos.²⁶

Desde 2012, há rumores de um suicídio coletivo dos indígenas Guarani Kaiowás, do Mato Grosso do Sul. Em 04 de Agosto de 2015, os indígenas enviam uma carta aberta ao povo brasileiro. Parte dela diz o seguinte:

Nós, povos Guarani e Kaiowá, estamos muito apreensivos e sofrendo bastante por conta de decisões tomadas em processos judiciais que tramitam na Justiça Federal em Mato Grosso do Sul. Tratam-se de decisões liminares de reintegração de posse, contrárias à nossa luta pela retomada das terras tradicionais de onde fomos expulsos décadas atrás. Decidimos pela retomada de nossos tekoha, conforme chamamos esses lugares, em atenção ao nosso sistema jurídico originário e ao nosso modo de ser tradicional, bem como na tentativa de fazer valer o que determina a Constituição Federal de 1988 e a Convenção 169 da Organização Internacional do Trabalho.

(...)

²⁵ Disponível em: <<http://www.funai.gov.br/index.php/comunicacao/noticias/3376-relatorio-do-cimi-constata-que-2014-foi-marcado-pelo-aprofundamento-da-violencia-contra-os-povos-indigenas-e-seus-direitos-no-brasil>> , acesso em 09/09/2016.

²⁶ A matéria na íntegra está disponível em: <http://sao-paulo.estadao.com.br/blogs/sp-no-diva/por-que-os-indios-lideram-o-ranking-dos-suicidios-no-brasil/>, acesso em 09/09/2016.

Neste documento também queremos denunciar publicamente que a qualquer momento poderemos ser massacrados por forças policiais e também por pistoleiros a serviço dos ruralistas. Se isso acontecer, sairemos em defesa de nossos territórios e da vida de nossas famílias, isto é, estamos dispostos e resistir no tekoha até a morte do último de nossos guerreiros e guerreiras. Esta decisão é irreversível porque não aguentamos mais a política colonialista do governo federal sob a liderança da Sra. Dilma Rousseff, a morosidade e parcialidade do Judiciário, o descumprimento da palavra empenhada pelo ministro da Justiça Sr. José Eduardo Cardozo, os recorrentes ataques da bancada ruralista na tentativa de ceifar nossos direitos constitucionais e a imagem negativa que parte da imprensa reiteradamente constrói a nosso respeito, dentre outras ações.

Ao morrermos lutando como guerreiros e guerreiras por nossos tekoha, neles queremos ser enterrados, conforme determina nossa tradição. Por tudo isso, pedimos ajuda e gritamos por socorro a todas as pessoas de bem que lerem este documento e queiram nos apoiar de muitas maneiras, inclusive dando visibilidade e nos fortalecendo nesta luta desigual que perdura por gerações. (Guarani Kaiowás, Mato Grosso do Sul, 2015).

Além dessa carta aberta, há milhares de exemplos ruins sobre a colonização do pensamento e a exploração cultural do homem branco sobre a população indígena, resultado direto de um sistema colonial, que despreza o conhecimento local, que torna as epistemologias locais descartáveis e passíveis de substituições e que nesse espaço da tese vale serem lembradas como forma de denunciar e registrar:

1. Na tarde de 30 de dezembro de 2015, uma mulher da etnia Caingangue amamentava o filho de dois anos, sentada numa calçada junto à central rodoviária da cidade de Imbituba, no Estado de **Santa Catarina**, quando o bebê é brutalmente assassinado por um homem com uma faca, que degola o pescoço do menino. Eles tinham dormido naquele local juntamente com um grupo de indígenas após terem efetuado uma viagem de ônibus que durou oito horas, desde Chapecó até Imbituba, onde vendem artesanato.



Figura 26: Foto jornalística Pragmatismo político

2. Em 1997, um índio é morto em Brasília por jovens da cidade, que atearam fogo em seu corpo, porque o confundiram com um “mendigo”.

O presidente da Funai (Fundação Nacional do Índio), Júlio Gaiger, classificou o ataque ao índio pataxó Galdino Jesus dos Santos, 45, como "mais um episódio da banalização da violência". Segundo ele, o crime não deverá ser transferido para a competência da Justiça Federal por não se caracterizar como agressão a comunidades indígenas.

Quatro dos cinco autores do crime são maiores de idade e podem ser condenados a até 30 anos de prisão. A polícia afirma que eles serão indiciados por crime hediondo -por ter sido ação em grupo-, por tentativa de homicídio doloso (intencional) qualificado -por motivo fútil e uso de fogo-, além de corrupção de menores, porque o quinto integrante do grupo tem 16 anos.²⁷

Desse caso, o que se sabe hoje é que a pena de 30 anos não ocorreu, o garoto que era menor de idade no momento do crime passou num concurso para Policial Civil, mas foi impedido de assumir o cargo. Já os quatro rapazes, que eram maiores de idade, em 2004 ganharam o direito ao livramento condicional. Galdino, o indígena, na época tinha 44 anos e teve 95% de seu corpo queimado.

²⁷ Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fol/geral/ge21041.htm>> acesso em 09/09/16.



Figura 27: Tv Globo/Reprodução

Ator 1 - *Ao meio da jornada da vida, tendo perdido o caminho verdadeiro, nos vimos embrenhados em selva tenebrosa. Descrever qual fosse essa selva é tarefa tão doida que na memória o pavor renova, tão triste que na própria morte não haverá tristeza maior.*

As trevas descem, o morcego pousa e o jaguar azul desce para nos devorar.

Muitas vezes me perguntam se Deus tem cabeça, corpo, mulher, de que se veste, o que come e outras coisas semelhantes. Perguntei se falava com Deus, que criou a terra e os céus e que reina nos céus. Ou se falava com o diabo que vive nos infernos. Com pouca vergonha me respondeu que era Deus, que nasceu Deus, que Deus era seu amigo e que lhe aparecia nas nuvens, nos trovões, na chuva... e em outras muitas coisas. Por isso é preciso escrever, mesmo sabendo que essas linhas estejam condenadas a algum arquivo morto, num além futuro, onde teimam em negar que aqui esteja o paraíso.



Arquivo site Boa Companhia – foto de Luiz Roberto Lima

Figura 28: Foto Roberto Lima

Estamos assentados historicamente sobre a violência, sobre a memória cruel do colonialismo, nossa terra brasileira está manchada pelo sangue de negros e indígenas. Vasculhar essas memórias é remexer num vespeiro da elite social, que desconsidera a memória de quem foi escravizado e exterminado. Cartas do Paraíso vem para essa tese para nos fazer lembrar: que é preciso memória farta, para não se cometer os mesmo erros, que é preciso uma nova escrita de nossa história.

2.3 TERCEIRO SINAL: AGORA E NA HORA DE NOSSA HORA

Agora e na Hora de Nossa Hora

com *Eduardo Okamoto*

de 21 de outubro a 27 de novembro de 2011
SEXTAS E SÁBADOS, às 21h.
DOMINGOS, às 19h.

ESPAÇO CÊNICO
TEMPORADA DE TEATRO

Um solo de Eduardo Okamoto sobre meninos de rua. Seu processo criativo incluiu oficinas de circo para crianças e adolescentes em situação de risco social, a inspiração no conto "Macário", de Juan Rulfo, a pesquisa sobre a Chacina da Candelária - quando, em 1993, oito meninos de rua foram assassinados por policiais, nos arredores da Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro.

Direção **VERÔNICA FABRINI**

Recomendação Etária **14 ANOS**
Duração **60 min**

ingresso à venda pelo Sistema INGRESSO SESC

SESC Pompeia RUA CLÉLIA, 93, SÃO PAULO - SP
(11) 3871 7700
facebook.com/sescpompeia

SESC
sescsp.org.br

Fonte: Foto de divulgação Agora e na hora de nossa hora.
Disponível em: <sescsp.org.br>.

Figura 29: Cartaz divulgação do espetáculo

SINOPSE

Pedrinha é um sobrevivente da Chacina da Candelária: escondido sobre a banca de jornal, ele assistiu ao assassinato de oito meninos de rua. Ao narrar os acontecimentos da madrugada, Pedrinha revela uma sociedade que nega até a morte os meninos de rua.

Agora E Na Hora De Nossa Hora coloca no centro da cena a “cidade invisível”. Todos os dias passamos por ela, mas não a percebemos. Nessa cidade, vivem meninos de rua e também mal os notamos. A cena recria o cotidiano de um desses meninos: um sobrevivente que luta, ama, se esconde, fuma *crack*, vive. A trajetória de Pedrinha se desenrola de maneira delicada, poética, acompanhada de viola erudita.

Ainda que encene um acontecimento histórico, o espetáculo não se restringe ao documentário. A pesquisa incluiu a observação de meninos de rua em Campinas,

Rio de Janeiro e São Paulo e a inspiração em “Macário”, conto de Juan Rulfo. A nossa estória muda a história na busca de que um dia ela não mais se repita.

Acompanha o espetáculo uma exposição de desenhos e fotos do processo de criação, iniciado com a realização de oficinas de arte com meninos de rua do Projeto Gepeto, em Campinas.

SOBRE O ESPETÁCULO, SEGUNDO INFORMAÇÕES DO SITE DE EDUARDO OKAMOTO - NOTA SOBRE A DRAMATURGIA

Agora E Na Hora De Nossa Hora foi criado a partir de pesquisas sobre a Dramaturgia de Ator. Ou seja, o trabalho não foi escrito por um autor teatral e somente depois levado à cena.

Ao longo de um ano e quatro meses, um ator observou e imitou meninos de rua em Campinas, São Paulo e Rio de Janeiro. Assim se constituiu um repertório físico e vocal tratado como “material” para a criação do espetáculo. Além das ações de meninos de rua, outros “materiais” foram coletados: uma relação de quase 250 artigos sobre a Chacina da Candelária (o trágico acontecimento histórico brasileiro quando, no Rio de Janeiro, oito meninos de rua foram assassinados na porta da Igreja da Candelária); o conto “Macário”, do escritor mexicano Juan Rulfo.

A dramaturgia do espetáculo é resultado da montagem destes diferentes materiais. Inspirada na obra do cineasta Serguei M. Eisenstein, esta montagem foi norteadada pela ideia de que há uma “Dramaturgia do espaço” tão precisa quanto aquela desenvolvida por um autor literário. Há, por fim, uma inversão no modelo clássico de criação teatral: sendo desenvolvida em sala de trabalho, a partir da orquestração dos materiais que a compõem, a peça só pôde ser escrita, tornando-se palavra impressa, depois de terminada a obra.

Por tudo isso, o texto a seguir não é propriamente uma dramaturgia no sentido habitual do termo, mas apenas um roteiro de ações. Assim, o leitor não deve procurar uma obra literária acabada, mas apenas uma tentativa de “equivalência” para aquilo que a cena apresenta.

No mais, vamos à nossa hora!

FICHA TÉCNICA

Criação e atuação : Eduardo Okamoto (Pedrinha)

Direção: Verônica Fabrini

Assistência de direção: Alice Possani

Pesquisa e execução musical: Paula Ferrão

Música: “Bachianas Brasileiras no 5”, Heitor Villa Lobos

Treinamento de ator: LUME

Iluminação: Marcelo Lazzaratto

Fotografia: João Roberto Simione

Orientação: Suzi Frankl Sperber e Renato Ferracini

Duração: 60 min.

2.3.1 AÇÃO PERFORMÁTICA COMO RESULTADO DA PEDAGOGIA TEATRAL



Figura 30: Foto Jordana Barela

Pode a pedagogia teatral ser tão instigante a ponto de provocar no ator um impulso criativo-ativista? Como alguns processos educacionais podem envolver tão profundamente o artista, fazendo com que a Epistemologia daquele local se torne a Metáfora Criadora de um espetáculo? Como esclarecer essa ponte visceral de impulso criativo eticamente em cena?

Eduardo Okamoto entrou em contato com crianças e adolescentes em situações de rua através da ONG ACADEC (Ação Artística para o Desenvolvimento Comunitário), juntamente com outros profissionais do teatro (entre eles, Alice Possani – diretora de *Exilius*) para desenvolver atividades artísticas com adolescentes em situação de vulnerabilidade em relação às DST/Aids.

Alice trabalhou com teatro para adolescentes internos da antiga FEBEM (Fundação Estadual de Bem Estar do Menor) e Eduardo desenvolveu atividades circenses com os meninos e meninas frequentadores do CRAISA (Centro de Referência e Atenção Integral à Saúde do Adolescente). Da parceria dessa ONG

ACADEC e da Fundação CRAISA surgiu o *PROJETO GEPETO – transformando sonhos em realidade*, onde Eduardo mantém-se responsável pelas aulas de circo.²⁸

Agora E Na Hora De Nossa Hora teve seu impulso inicial na inquietação do ator ao trabalhar com crianças e adolescente em situação de rua. Temos aqui a pedagogia teatral como experiência transformadora e propositora da cena.

No entanto, a experiência com os meninos de rua era tão perturbadora, era tão alucinante mesmo, que eu tive a necessidade de criar um espetáculo de teatro pra partilhar isso com as outras pessoas, porque eu estava, de fato, à beira da loucura. Era muito comum naquela época acontecerem coisas do tipo: eu estar andando na rua e sentar na calçada e começar a chorar. E não sabia mais porque estava chorando, e chorava por causa dos meninos, chorava pela própria relação com meu próprio pai, e assim por diante. Porque esses trabalhos sociais são muito intensos, porque as pessoas que trabalham com essas populações marginalizadas, excluídas e tal, não têm nenhum tipo de acompanhamento psicológico. O que, do meu ponto de vista, é um crime. Eu costumo fazer um paralelo que é como mandar pessoas muito bem-intencionadas pra Faixa de Gaza. (Eduardo Okamoto em entrevista)

Mas o que torna diferentes esses meninos/adolescentes de outros meninos brasileiros? Onde nos surpreende lidar com adolescentes que escolheram (ou foram obrigados) a escolher o território público como sua morada?

Dentro de nossa normativa social, a rua é um “não-lugar”, está a serviço do trânsito de pessoas ou do transporte de coisas. Ela é projetada para facilitar o deslocamento de um ponto ao outro, ela se projeta para o trânsito, ao mesmo tempo, que nós nos projetamos cada vez mais para o espaço da vida privada.

A construção de casas muradas e de condomínios fechados foi pouco a pouco alterando a arquitetura urbana, especialmente nas grandes cidades brasileiras, e nos afastamos do convívio na praça, nos jardins, nos espaços públicos. Os condomínios têm seu *playground*, sua piscina, voltados para as pessoas que convivem naquele lugar e compartilham de um status social e financeiro parecidos.

Para o nosso contexto social brasileiro, os meninos e meninas de rua estão deslocados, são um incômodo, uma ameaça no trânsito livre das pessoas que estão apenas se “deslocando”. Eles subvertem a organização urbana e fazem do espaço

²⁸ Um relato mais aprofundado dessa história pode ser encontrada no livro de OKAMOTO, Eduardo - *Hora de nossa hora*.

público o que normalmente classificamos como de ordem privada: eles dormem onde desejam, eles tomam banhos quando querem e no chafariz que desejam.

É este o fundamento da esquizofrenia do lugar. Tal esquizofrenia se resolve a partir do fato de que cada pessoa, grupo, firma, instituição realiza o mundo a sua maneira. A pessoa, o grupo, a firma, a instituição constituem o *de dentro do lugar*, com o qual se comunicam sobretudo pela mediação da técnica e da produção propriamente dita, enquanto o mundo se dá para a pessoa, grupo, firma, instituição como o *de fora do lugar* e por intermédio de uma mediação política. A mediação técnica e a produção correspondente, local e diretamente experimentadas, podem não ser inteiramente compreendidas, mas são vividas como dado imediato, enquanto a mediação política, frequentemente exercida de longe e cujos objetivos nem sempre são evidentes, exige uma interpretação mais filosófica.

Uma filosofia banal começa por instalar no espírito das pessoas com a descoberta, autorizada pelo cotidiano, da não-autonomia das ações e de seus resultados. (SANTOS, 2008, p. 115).

Okamoto nos chama a atenção para o fato que, nesse contexto social, os meninos de rua são *sujeito apropriáveis*, há sempre alguém que sabe o que é melhor para eles:

O Estado, as instituições, grupos e pessoas com os quais dialogam sabem o que deve ser dos meninos. Meninos de rua são alvos de infindas tentativas de reintegração à sociedade. Essas são tentativas de capturá-los para o cumprimento de um modelo que nem sempre desejam assumir. (OKAMOTO, 2007, p. 33).

É nesse ponto que me reconheço, como atriz e professora de teatro com o trabalho de Eduardo, porque pretendemos lidar com o teatro como caminho para subverter o óbvio, permitir a criação e a vivência de não-lugares e, sobretudo, dialogar com o outro, a partir de sua existência, de suas epistemologias locais.

Esses meninos normalmente resistem, mesmo sem a intervenção positiva do Estado. São as histórias dos que sobrevivem às chacinas ou a tudo que reduz a pó o que não está de acordo com a lógica capitalista.

Entretanto, no projeto Gepeto, eu não pretendia submetê-los à uma nova violência. Eu não pretendia dizer a nenhum deles o que deveriam fazer de si. A ação não era imposição, mas inquietação: o que cada um de nós pretende de si? Juntos, pudemos trocar experiências, referências, visões de mundo e, sobretudo, juntarmos coragem suficiente para continuarmos inquietos. Uma certeza: conhecer o outro é reconhecer a si mesmo. (OKAMOTO, 2007, p. 36).

Nesse período, do projeto Gepeto, Eduardo era ator do Grupo Matula Teatro, que nesse período estava debruçado em pesquisar a Mímeses Corpórea de moradores de rua. A Mímeses Corpórea é uma metodologia codificada pelo Lume Teatro.

A Mímeses Corpórea, em rápidas palavras, como a entendemos no Lume, é um processo de trabalho que se baseia na observação, corporificação, codificação e posterior teatralização de ações físicas e vocais observadas no cotidiano. Essas ações podem ser observadas em pessoas, animais, quadros, fotos, etc. (...) Mas convém dizer que Luis Otávio Burnier criou esse termo – mímeses corpórea – justamente para tentar dizer que essa mímeses não é mera tentativa de cópia do que se observa, mas, na realidade é um processo de recriação da corporeidade percebida no cotidiano. (FERRACINI, 2006, p. 224).

A Mímeses Corpórea possui dois momentos distintos: a coleta de materiais e a codificação em sala de trabalho das ações e físicas e vocais observadas, de igual importância e precisão técnica/afetiva.

Essa pesquisa no Grupo Matula Teatro resultou em dois trabalhos: *Vizinhos do Fundo* e *Versão Vida Cruel* (ambos com direção de Verônica Fabrini, o primeiro era um espetáculo para palco e o segundo para rua)²⁹.

Para a teatralização desse repertório em espetáculo, o Grupo convidou a diretora Verônica Fabrini, que sugeriu assim que assistiu ao material levantado pelos atores, que cada um procurasse criar um único personagem que fosse a síntese das pessoas pesquisadas.

O personagem único foi batizado pelo grupo de ‘amalgama’ por ser uma mistura de diversos elementos contribuindo para formar um todo: a

²⁹ “*Vizinhos do Fundo* é uma crônica criada a partir de pesquisas realizadas com moradores de rua da cidade de Campinas. Este contato profundo acabou por revelar um universo pleno de humanidade, como pequenas pérolas-às vezes brancas, às vezes negras-perdidas no meio do lixo, na sarjeta, num canto qualquer. Como crônica, *Vizinhos do Fundo* não conta uma história, mas convida o público a passar uma noite com esses personagens, excluídos do mundo, habitantes dos fundos, em nada distantes de nós” e “*Versão Vida Cruel* é uma criação coletiva do Grupo Matula Teatro a partir de pesquisas realizadas ao lado da população de rua de Campinas. Desde 2000, os atores recolheram canções, gestos, imagens e histórias. Não só: sobretudo conheceram gente que, ao se deslocar permanentemente, faz da vida movimento”.

personagem. Os caminhos trilhados para chegar a este ‘amalgama’ foram criados pelo próprio grupo, e cada ator lançou mão de sua subjetividade na seleção do material destinado à criação (Lopes e Damha, VII Reunião Científica da ABRACE, 2011)



Figura 31: Foto Arquivo Grupo Matula Teatro



Figura 32: Foto Arquivo Grupo Matula Teatro

O amalgama, essa possibilidade de criar um personagem único a partir de muitos materiais já estava assentada na pesquisa do Grupo Matula, do qual Eduardo fazia parte, mas foi somente em *Agora e Na hora de Nossa Hora* que se incluiu no processo o registro documental, nesse caso, a Chacina da Candelária, que passou a fazer parte da pesquisa, com a responsabilidade de expor uma situação limite em nosso contexto brasileiro.

Quando eu estava na graduação da Unicamp, eu decidi estudar uma linha de pesquisa muito específica que era a Mímeses Corpórea de moradores de rua da cidade de Campinas. A Mímeses Corpórea a qual estava sistematizada pelo Lume Teatro, então isso se consolidou um grupo de pesquisa que mais tarde ia dar origem ao Grupo Matula Teatro, do qual eu fiz parte até 2005. Com o Grupo Matula Teatro então a gente começou a estudar a imitação de corporeidades de moradores de rua e isso deu origem a alguns espetáculos de teatro, mas paralelamente a isso a gente começou também a ministrar oficinas de teatro pros próprios moradores de rua (...). Eu comecei a observar e a imitar os meninos de rua. Coletando, a partir dos procedimentos que eu já tinha experimentado no Matula antes, orientado pelos atores do Lume, experimentando bem a mimese dos meninos de rua. Aí fiz isso no espaço da oficina, fiz isso depois nas ruas de Campinas, fiz isso depois nas ruas de São Paulo, onde eu cheguei a passar a madrugada na rua, e no Rio de Janeiro. No Rio de Janeiro eu comecei a estudar a Chacina da Candelária (...) Esse fato histórico me pareceu muito revelador da conduta da sociedade brasileira como um todo com os meninos de rua, que é essa ideia de negá-los, negá-los, negá-los, até a morte. Me pareceu também que ali na Candelária estavam expostas muitas das contradições que são próprias do povo brasileiro. (Eduardo Okamoto em entrevista)

Foi somente em *Agora E Na Hora De Nossa Hora* que foi incluído no processo de pesquisa o registro documental, a Chacina da Candelária, que passou a fazer parte da pesquisa, com a responsabilidade de expor uma situação limite em nosso contexto brasileiro.



Figura 33: Reportagem Jornal O Globo

A Chacina da Candelária ocorreu em 1993, na cidade do Rio de Janeiro, quando oito jovens meninos moradores de rua são assassinados, em frente à Igreja da Candelária, região central da cidade. Nesse período, cerca de 45 meninos e meninas, com idades entre 8 e 22 anos, viviam na Praça da Candelária. Naquela madrugada, dois carros pararam em frente à Igreja da Candelária e atiraram contra todos que dormiam ali. Mais tarde, descobriu-se que os autores dos disparos eram policiais militares, em horário de folga. O motivo do massacre não é certo até hoje, pode ter sido uma pedra atirada contra a viatura da PM ou a falta de propina aos PMs coniventes com o tráfico de drogas.



Figura 34: Acervo Jornal O Globo



Figura 35: Acervo jornal O Globo

O Personagem Pedrinha foi inspirado no garoto Sandro do Nascimento:

O Pedrinha, na verdade, esse nome é um nome fictício. Sempre tem um Pedrinha entre os meninos de rua, que é normalmente aquele que usa muito *crack*, então esse é o Pedrinha. Por isso eu quis botar no espetáculo, né? Além disso, ele é inspirado diretamente num menino que é o Sandro do Nascimento, que é um menino que justamente viu a Chacina da Candelária e sobreviveu à Chacina porque ele dormia sobre a Banca de Jornal. Era muito comum naquela época que os meninos dormissem escondidos sobre a banca de jornal porque as pessoas iam tacando coisas nos meninos que dormiam na calçada, desde ovos, pedras, a paralelepípedo na cabeça dos meninos. Então, esse menino Sandro do Nascimento era um menino que dormia sobre a Banca de Jornal e pode ter uma visão privilegiada do que aconteceu. Tanto que pra mim, o menino que narra a Chacina da Candelária é esse menino que viu a coisa lá de cima. Esse menino é o menino que depois, anos mais tarde, sequestrou o ônibus 174 no Rio de Janeiro, que é considerada uma espécie de revanche dos meninos que estiveram na Candelária, que é uma espécie de continuidade da Candelária. Como se aquela noite de 23 de julho de 1993 não tivesse acabado. É claro, esse menino Pedrinha é um ser ficcional, não é um ser real, não é documental, o espetáculo não é um documentário. (...) Então, o Pedrinha é um ser inspirado em um personagem real, mas que incorpora muitas coisas de imaginação e de muitos outros personagens. Tem muitos traços documentais pra criar um ser ficcional. (Eduardo Okamoto em entrevista)



Fonte: Jornal do Brasil 24/07 de 1993

Figura 36: Reportagem Jornal do Brasil

Mas, para essa dramaturgia, a equipe buscou a união entre os fatos documentais com a obra ficcional do escritor Juan Rufo³⁰, intitulada *Macário*. Nas obras de Rufo, um menino encontra-se numa cisterna e aguarda a noite toda pela saída das rãs que fazem barulho e não deixam nem ele nem a sua madrinha dormir.

Na peça, Eduardo atualiza a situação para a condição de menino de rua e o personagem central está junto de um bueiro esperando os ratos saírem.

³⁰ Disponível em <http://juan-rufo.com/cronologia.htm>, acesso em 11/09/16



Fonte: Fotografado Eduardo Okamoto, foto de Jordana Barale.

Figura 37: Foto Jordana Barale

PEDRINHA (para os espectadores): *Eu tô aqui, junto do bueiro, esperando os ratos saírem. Nesta noite, nem a gente começou a dormir, começaram a fazer aquela barulhada e não pararam até chegarem os policiais. Os policiais também disseram isso: que o barulho dos ratos não deixaram eles dormir. E agora, bem que todo mundo queria dormir. Por isso estou aqui, junto do bueiro, com estas pedras na mão para que cada rato que saia aqui para fora eu arrebente a pedradas...*

Olha no fundo do bueiro.

PEDRINHA: *Os ratos são cinza. Os gatos são pretos, amarelos, brancos... O uniforme dos policiais também são cinza. Já a roupa dos meninos da Candelária é preta, amarela, branca, vermelha, colorido, arco-íris... Tem gente que come gato. Ratos, não. A Felipa é que diz que faz mal comer rato. Ela não quer que eu mate os ratos. Mas os policiais chegaram gritando esta noite... Chuta um monte de pedras junto do bueiro.*

Portanto, nessa obra, as Metáforas de Criação são: o envolvimento pedagógico com adolescentes em situação de rua, a Chacina da Candelária e a literatura de Juan Rufo.

Do encontro com a obra, como espectadora/pesquisadora que aqui escreve, passei a ligar a realidade de meninos e meninas em situação de rua com um fato: a discussão sobre a redução da maioria penal no Brasil, que aconteceu com maior ênfase em 2015.

No dia 19 de Agosto de 2015, a Câmara dos Deputados aprova em segundo turno a Proposta de Emenda à Constituição 171/93, que diminui a maioria penal de 18 para 16 anos³¹. A proposta obteve 320 votos a favor e 152 contra. Atualmente, a proposta se encontra em votação no Senado.

Por que é relevante discutir essa proposta, ao mesmo tempo em que penso na criação de um trabalho teatral? Recorro às palavras de Okamoto em entrevista para tentar desenrolar esse pensamento:

Apesar de terem passado vinte anos da Chacina da Candelária, apesar de terem passado quase dez anos de ter criado o espetáculo, a gente continua não conseguindo criar uma única política pública decente pra atender a população de rua dos meninos que vivem nas grandes cidades brasileiras. A gente continua não tendo uma única política pública decente de atendimento à população que usa *crack*, e que quer deixar o consumo de crack. A gente continua não tendo nenhuma política pública decente de segurança nacional e continua projetando sobre essa população o problema da insegurança do Brasil. Então, o Brasil não combate de fato o problema de segurança pública, que é crime organizado, que é narcotráfico, que são coisas pesadas, que estão imbricadas diretamente na política, e projeta sobre as populações marginalizadas, que não são os grandes criminosos do Brasil, que são no máximo aqueles que praticam os pequenos furtos, é o roubar uma carteira, bater uma carteira, roubar uma comida pra fazer um lanche, os pequenos furtos, o Brasil continua projetando sobre essa população a sensação de insegurança. Então, a gente continua pensando errado. Então eu continuo achando que a gente precisa continuar falando sobre essas coisas, a despeito de ter passado tanto tempo. O problema parece que permanecem os mesmos. Então a pretensão do espetáculo é sempre essa, de abrir o debate, de não deixar, pelo menos internamente, pelo menos em mim, não deixar que o debate se esmoreça, sabe? (...) Não

³¹ Disponível em <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=14493>, acesso em 09/09/16

é possível que a gente naturalize a exclusão social ao ponto de as pessoas serem assassinadas na calçada, e isso acontece cotidianamente, só pelo fato de elas serem pobres. Eu acho que essa é a pretensão do espetáculo. Não deixar que esses debates se esmoreçam. (Eduardo Okamoto em entrevista)

Penso que faz parte de nossa responsabilidade como artistas questionarmos a forma como trabalhamos e como podemos repensar o lugar da criança e do adolescente em nossa sociedade. Quando Eduardo, através da pedagogia teatral, se aprofunda nesse universo, ele traz à cena não somente um bom trabalho de atuação, mas um pensar artístico sobre a existência local e social em nosso país.

O Brasil possui uma forma de julgar e “condenar” adolescentes que cometem atos infracionais, a partir de 12 anos de idade: o ECA – Estatuto da Criança e do Adolescente (lei federal 8.069 promulgada em julho de 1990, que trata sobre os direitos das crianças e adolescentes em todo o Brasil) prevê medidas socioeducativas, como advertência, obrigação de reparar o dano, prestação de serviços à comunidade, liberdade assistida, semiliberdade e internação nas Fundações CASA (antiga FEBEM – no estado de São Paulo, por exemplo).

Ainda assim, apesar do ECA, segundo dados da UNICEF, no Brasil:

As crianças e os adolescentes são especialmente afetadas pela violência. Mesmo com os esforços do governo brasileiro e da sociedade em geral para enfrentar o problema, as estatísticas ainda apontam um cenário desolador em relação à violência contra crianças e adolescentes. A cada dia, 129 casos de violência psicológica e física, incluindo a sexual, e negligência contra crianças e adolescentes são reportados, em média, ao Disque Denúncia 100. Isso quer dizer que, a cada hora, cinco casos de violência contra meninas e meninos são registrados no País. Esse quadro pode ser ainda mais grave se levarmos em consideração que muitos desses crimes nunca chegam a ser denunciados.

O País tem ainda o desafio de superar o uso excessivo de medidas de abrigo e de privação de liberdade para adolescentes em conflito com a lei. Em ambos os casos, cerca de dois terços dos internos são negros. Cerca de 30 mil adolescentes recebem medidas de privação de liberdade a cada ano, apesar de apenas 30% terem sido condenados por crimes violentos, para os quais a penalidade é amparada na lei.³²

³² Disponível em <<http://www.unicef.org/brazil/pt/activities.html> acessado dia 09/09/16

Os dados acima citados tornam o espetáculo ainda mais atual. É aqui que encontro a dualidade que vai permear também *Exilius*: como trazer a luz discussões sociais pertinentes, que toquem com profundidade em temas atuais, sem perder o rigor estético da manifestação artística da qual faço parte?

Uma dramaturgia comprometida com a realidade pesquisada, despertada pela urgência, por aquilo que afeta o artista e a sua sensibilidade dramática num embate do ser humano com sua própria condição/existência, uma consciência global (ou factual) do mundo em que habitamos.

Esse tipo de dramaturgia reafirma a busca de um teatro, que tocado pelo mundo e pelas condições de sofrimento e injustiça, descobre uma resposta sensível à dor do mundo ou à dor do outro, enraizados na vida do humano enquanto ser coletivo, tornando a realidade em Metáfora Cênica, em dispositivo que aciona a criação de imagens, que gerará movimento e cenas para um determinado espetáculo.

O que o impulsionou como ator para a temática foi o fato de que pareceu também que ali na Candelária estavam expostas muitas das contradições que são próprias do povo brasileiro.

Então o Brasil, que se diz o povo, o país do futuro, o segundo país mais católico do mundo, mata as crianças, e portanto, o futuro, na porta da Igreja. Então me parecia que naquela calçada, onde aquelas crianças estavam mortas, estava muito exposto que povo nós somos. As contradições nossas, do nosso povo, estavam ali. Por isso eu achei que era uma boa ideia encenar a Chacina da Candelária, narrá-la no espetáculo, de maneira esse fato histórico como um modelo revelador de uma conduta social. E aí eu tinha muitos materiais documentais, vamos dizer assim, a Chacina da Candelária, as ações dos meninos de rua, e assim por diante, mas eu não tinha nada que me ajudasse a constituir ficção. Isso veio quando eu estava estudando justamente as origens do trabalho do Burnier, Luís Otávio Burnier, que é o fundador do Lume, sobre a mímeses corpórea. E ele começou a fazer mímeses corpórea trabalhando num conto de um escritor mexicano chamado Juan Rulfo. E o conto se chama "Macário". (Eduardo Okamoto em entrevista)



Figura 38: Foto de Jordana Barale

PEDRINHA: Tem gente de sobra pra arrebentar o sujeito a pedradas. Sobra até para os policiais. Ontem pegaram o menino com a lata de cola na mão. Arrebentaram o menino a pancadas. Os meninos da Candelária ficaram daquele jeito: no veneno! Choveu pedrada pra cima dos policiais.

(Despeja sobre a própria cabeça as pedras que estavam no prato, aquele mesmo que, há alguns minutos, serviu para a cena da fome).

PEDRINHA (Colocando o prato sobre a cabeça e simulando que é um dos policiais): “Nós vamos voltar. Nem dorme, hoje, na Candelária que o bicho vai pegar!”

Espanta-se: não quer ser um dos policiais. Tira o prato da cabeça.

PEDRINHA: Os caras matam pra caralho! Que nem aquele cara do filme. Como é que chama o nome dele? Aquele que tem a mão de ferro? Van Damme. O cara mata pra caralho!



Fonte: Charge Latuff/1999

Figura 39: Charge de Latuff/99

CAPÍTULO 3

3. A PERSPECTIVA DESCOLONIALISTA E A CRIAÇÃO EM FRONT(EIRAS): EXILIUS

O menino de dentro de mim me veio de volta montado num tanque de guerra.

Ajeitou o canhão e apontou pro coração.

O Menino atingiu o dentro da circulação.

Buraco de Menino não cicatriza, deixa passar brisa enviesada.

(Erika Cunha, Diário de campo, 2012)



Fonte: Fotografada Erika Cunha, foto de Maycon Soldan.

Figura 40: Foto Maycon Soldan

Primeiro, por que assumir nesse momento da tese *descolonialista* e não *pós-colonialista*?

O prefixo *pós* diz que houve um depois, um depois da colonização, já o prefixo *de* permite criar o desejo de colocar fim à colonização. O “pós” pressupõe um depois de algo, o prefixo de oposição “des” significa um desejo de pôr fim à colonização que acabou enquanto relação política, mas não enquanto relação social e que é parte constituinte da modernidade. Como um projeto político, a teoria descolonial exige a explicitação da posicionalidade dos sujeitos envolvidos. (BENZAQUEN, Revista Realis, 2013, p. 81).

Além disso, o pensamento descolonial pode nos ajudar a legitimar impressões que ainda chamamos de “menores”, como textos produzidos em pesquisa de campo, com a mesma importância que os textos filosóficos/antropológicos para compor a tese. Mas, acima de tudo, é uma forma de romper com a funcionalidade, ou seja, a pesquisa de campo não é propulsora apenas da cena, mas é também parte de um pensamento político, de um posicionamento a favor da causa Saharai e da resistência de sua cultura, frente à colonização Espanhola ou à ocupação Marroquina.

O Projeto *Exilius* nasceu em 2007 e possui diferentes frentes: uma pesquisa teórica sobre o exílio (em especial os Saharais), uma vivência como acompanhante (educadora) de crianças dos acampamentos de refugiados Saharais durante o verão na Itália e o processo de criação do espetáculo *Exilius*. Para esse capítulo, julgo importante relatar o terceiro foco desse projeto, que foi a construção do espetáculo, ou seja, o Campo de Experiência, que tem como pano de fundo, como parte da experiência, a observação dos outros trabalhos relatados no capítulo anterior.

Por Campo de Experiência entendo a união de todas as etapas anteriores, a observação do modo de construção dos outros espetáculos descritos no Capítulo 2, a experiência pedagógica e a experiência nos Acampamentos Saharais, além, é claro da experiência de uma escrita dramatúrgica em processo, construída em conjunto com a diretora e o dramaturgo e provocador Norberto Presta.

O tema do espetáculo *Exilius* são os refugiados Saharais que estão, desde 1975, acampados na região mais árida do deserto do Sahara, em terras cedidas

pela Argélia, separados de seu país por um muro de 2.500 quilômetros conhecido como o “Muro da Vergonha”.³³

Acredita-se que o número de refugiados seja aproximadamente 250 mil, mas o valor exato é mantido em sigilo pela RASD, segundo o fotógrafo Jorge Nogueira:

A Polisario fala, informalmente, em 250 mil pessoas, o triplo daquelas que fugiram em 1976 aos ataques aéreos marroquinos com bombas de fósforo e napalm. Os marroquinos garantem que aqui vivem “raptadas” pelos militares argelinos e pelos milicianos da Frente Polisario menos de 70 mil pessoas. De qualquer forma, estamos perante um prodígio de sobrevivência humana, dezenas de milhares de pessoas habitam uma das zonas mais inóspitas do planeta, com temperaturas escaldantes. Aqui só há duas estações: o Inverno e o Verão. E este ano, devido às mudanças climáticas, quase não choveu nada. A vida tem de respeitar a dureza do clima. Só é possível trabalhar de manhã ou depois das 18 h. O resto do tempo, o sol queima sem piedade quem se aventura.³⁴

Segundo Mohamed Jadad, membro do secretariado Nacional da Frente Polisario, coordenador Saharai com a Minurso (Missão das Nações Unidas pelo Referendum no Sahara Ocidental): “essa história é um escândalo para a história da humanidade”. Ouvi essa frase no terceiro dia nos acampamentos, e fiquei pensando que esse é mais um dos problemas coloniais, que corrompe, ofende, desabriga e mata.

Como trazer essa inquietação ao espetáculo? Como fazer com que ele seja exemplar de outras situações similares? Quais motivos me trouxeram a esse estado de *exilada em mim mesma*? Onde eu me conecto com essa história? Em quais pontos os colonialismos portugueses e espanhóis se esbarram? América e África. Qual é o corpo que contará essa história?

A partir dessas questões, durante a escrita desse capítulo, acabo por considerar relevante olhar os textos produzidos em pesquisa de campo, porque descrevem o meu olhar sobre as pessoas e os lugares que aos poucos foram permeando o espetáculo (na atuação, na dramaturgia, na sonoplastia e na

³³ Esse muro pode ser observado pelo google maps. Disponível em <https://www.google.com.br/maps/place/EI+muro,+Saara+Ocidental/@24.3302073,-15.0139197,1301313m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x938625d49dd:0x2a4d593121cdca14!8m2!3d27.7551118!4d-8.8318212?hl=pt-BR> acessado dia 09/09/16.

³⁴ Disponível em <http://www.buala.org/pt/vou-la-visitar/perdidos-no-deserto-sahara-ocidental>, acesso em 09/09/16.

cenografia). Uma escrita tão particular, de livre pensamento, escrita em campo, ajudou no processo de montagem do espetáculo. Esses textos são disparadores, ou seja, foram as Metáforas Criadoras de *Exilius*. É o ponto inicial de trânsito entre a realidade e a ficção construída. Muitas vezes escrevi no que estou chamando de Front(eiras), ou como descrito no primeiro capítulo em um não-lugar, pois usei interlocutores ou um pensamento dramaturgico, pois já previa um leitor que esperava um texto publicado no blog ou um e-mail. Era a escrita de um diário de bordo já focado no processo de trabalho, de construção de um pensamento cênico, ainda que no momento eu não tivesse clareza desse fato. Eu pressupunha um ouvinte, pressupunha algum dia ler aqueles relatos em “voz alta”, ou seja, imaginava contar com o corpo para outro corpo ouvinte.

Para o desenvolvimento dessa análise processual, selecionei os momentos da cena e, posteriormente, trechos mais importantes de um vasto caderno de viagem e que, de alguma forma, entraram na dramaturgia do espetáculo, além de fatos históricos que nos auxiliaram a encontrar a fábula para o espetáculo.

Com o objetivo de experimentar essa escrita, de dar voz à comunidade pesquisada e tornar-me interlocutora de uma realidade, ou seja, ser o corpo e a escrita do além-mar, do deserto, de um povo do outro lado do Atlântico, fiz uso do pensamento descolonial, para romper com a lógica *da linha abissal*, que não permite a existência viva nos dois lados dessa linha.

A negação radical da copresença é o que sustenta o conceito de colonialidade como uma forma de exterminar ou marginalizar aquilo que é considerado diferente e conseqüentemente inferior. Assim, o outro lado da linha, ou seja, as sociedades colonizadas, é composto por uma variedade de sujeitos e experiências desperdiçadas, tornadas invisíveis. Até o tempo do outro lado da linha é outro, ou seja, o presente do outro lado da linha é tornado invisível ao ser re-conceituado como um passado irreversível. Como o outro lado da linha é invisibilizado e descartado pela linha abissal, a universalidade da razão indolente, razão própria deste lado da linha, não fica comprometida. Assim, “a negação de uma parte da humanidade é sacrificial, na medida em que constitui a condição para a outra parte da humanidade se afirmar enquanto universal” (SANTOS, 2007, p. 9).

Trazer ao conhecimento do leitor o tema de *Exilius* é manter coerente, assim como o espetáculo, uma pesquisa “ativista”. Uma reflexão sobre a ponte entre o ativismo e a *práxis* teatral.

Então, comecemos. Com vocês os Saharauis, as crianças e o espetáculo *Exilius*.

3.1. POVO SAHARAUI, DA REALIDADE PARA A CONSTRUÇÃO DA FÁBULA: UMA NOVA FORMA DE CONTAR ESSA HISTÓRIA.

O primeiro colaborador desse projeto foi o multiartista Norberto Presta, autor de alguns dos textos inseridos no espetáculo e quem me apresentou a Paolo Cattaneo e a Remo Agnoletto, ambos do *Centro Polesano de Documentazione*, Badia Polesine/IT³⁵. Esse centro é responsável pelo acolhimento de crianças Saharauis na cidade de Badia Polesine/IT, durante o verão. Paolo é fotógrafo e já havia visitado diversas vezes os acampamentos de refugiados Saharauis e por um acordo nosso e em prol da divulgação da causa Saharai pelo Brasil, ele autorizou o uso de suas imagens para a criação do espetáculo *Exilius* e na exposição fotográfica em troca que eu divulgasse a situação dos Saharauis. Esse acordo foi realmente muito importante para o projeto, pois foi do simples, do pequeno, do simbólico, que se concretizou a obra e que repercutiu em tantos outros momentos: mesas de discussões, filme, um blog, as apresentações no *Centro Polesano di Documentazione* em Badia Polesine/It, no *Festival di Teatro Civili* na Caulonia/IT.

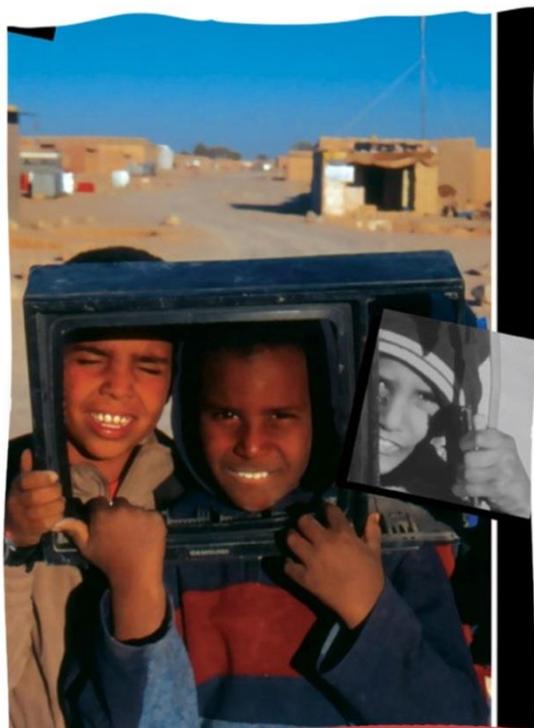
O resultado mais concreto desse encontro generoso foi entender que não era possível somente o espetáculo, mas uma exposição fotográfica, acompanhada de textos relatando a situação desse povo, e trechos da declaração universal dos direitos humanos.

³⁵ Disponível em <http://www.cdponlus.it/>, acesso em 09/09/16. Esse Centro dedica-se desde 1973 ao tema dos direitos humanos, em apoio às minorias em diversas partes do mundo. Essa instituição mescla ativismo, debates e manifestações artísticas a favor da vida e da igualdade social e racial.



Fonte: Paolo e a exposição sendo preparada antes da apresentação em Badia Polesine/IT, julho de 2011.

Figura 41: Foto Erika Cunha



Fonte: Foto de Paolo Cattaneo.

Figura 42: Foto Paolo Cattaneo



Fonte: Exposição Sesc Campinas
Janeiro de 2012

Figura 43: Foto Anna Kuhl

No Brasil, a exposição recebeu uma “roupa nova”, com uma instalação cênica feita por Anna Kuhl e Bruno Cardoso e ambientação sonora de Silas Oliveira.

Quando retornei ao Brasil, os diálogos, as curiosidades e os desejos sobre o Sahara Ocidental e seu processo colonial só aumentavam. Além das fotos, veio na bagagem livros e vídeos sobre o povo Saharawi, mas a distância (Brasil/África) impedia a realização dos trabalhos de pesquisa. Eu recebia mensalmente informações do *Centro Polesano de Documentações* sobre a situação nos acampamentos no Sahara Ocidental, mas ainda assim restava uma lacuna. Para o processo de criação, era urgente presentificar/humanizar essa história, retirar do e-mail, para conhecê-la com mais profundidade.

Foi em 2010, novamente com a ajuda de Paolo, que conheci a *Associação Jaima Sahrawi, per una soluzione giusta e non violenta nel Sahara Occidentale*³⁶, que permitiu a minha aproximação com os Saharawis.

³⁶ Em 2010, na cidade de São Paulo, conheci uma representante da Associação *Jaima Sahrawi –per una soluzione giusta e non violenta nel Sahara Occidentale*, que me ajudou com informações e documentos para a continuidade do Projeto Exilius. No próximo capítulo dedicarei um tempo para falar sobre a Associação e minha cooperação.

Em 2011, depois desse primeiro encontro com a *Associação Jaima Sahrawi* (ainda no Brasil), decidi retomar o espetáculo *Exilius* em parceria com Alice Possani, que assumiu a direção de *Exilius* (o espetáculo passou a fazer parte do repertório do Grupo Matula Teatro a partir de 2011).

A minha primeira experiência de campo se deu como educadora, com dois grupos de crianças, no ano de 2011, na Itália, junto à *Associação Jaima Sahrawi*. Era meu primeiro contato com as crianças Saharais e com os militares que as acompanhavam, em especial Deid Marabih, Mulay Massud, além de Ehmoud Abdelkrim (Saharai que hoje vive na Itália). Toda questão pedagógica será discutida no próximo capítulo. Aqui apontarei como essas crianças e o afeto que desenvolvi com elas foram importantes para a dramaturgia de *Exilius*. A vivência foi tão intensa que não podia mais regressar sem transformar esse fato em cena, sem transformar essa experiência num trabalho cênico. Quando elas foram embora, a sensação de vazio era tão grande e tão dolorosa que foi difícil descrever essa experiência e refletir sobre ela a partir do conflito entre a imensa proximidade afetiva e a imensa distância geográfica que nos separa.



Figura 44: Foto Erika Cunha



Fonte: Foto de Erika. O dia do retorno em agosto de 2012.

Figura 45: Foto Erika Cunha



Fonte: Foto de Erika Cunha do Acampamento Saharai – wilaya de Smara em setembro de 2012.

Figura 46: Foto Erika Cunha

Em 2012, recebi uma proposta de parceria dos grupos cinematográficos Laboratório Cisco e Maria Farinha Filmes, para o processo de criação do filme *Are We Doing Right?* (que trata de ajuda humanitária pelo mundo e a atuação de Associações e ONGs). Depois da edição, o filme mudou de nome e se chama “Quem? – Entre Muros e Pontes”, dirigido por Cacau Rhoden e direção de cena de Julio Matos³⁷.

Por meio dessa parceria e, por intermédio da *Associação Jaima Sahrawi*, consegui finalmente visitar os acampamentos e finalizar a pesquisa, aprofundando assim o saber pela via do campo de experiência para a construção de *Exilius* e conhecer a maior resistência em massa que já tinha ouvido falar: 250 mil pessoas que sobrevivem no deserto em busca de um único objetivo: liberdade para retornar à sua pátria.

Esse tipo de vivência, da pesquisa de campo no meio artístico, de coabitar com a fonte, não é novidade. Desde Stanilavsky temos relatos sobre observação do real e também imersão junto àqueles que o artista deseja trazer para a cena. No teatro contemporâneo, essa prática se intensifica. Para citar exemplos próximos a essa pesquisa, visto que foram procedimentos desenvolvidos na Universidade Estadual de Campinas, cito o Lume Teatro e o trabalho denominado “Mímeses Corpórea” e a pesquisa da Profa. Dra. Graziela Rodrigues com o método por ela desenvolvido, “B. P. I., Bailarino Pesquisador e Intérprete”³⁸, para o qual o coabitar com a fonte é fundamental. Ambos constituíram métodos tanto para a formação do artista cênico quanto para procedimentos de criação.

No que diz respeito aos espetáculos analisados no capítulo 2, é importante apontar na criação de *Gran Circo Máximo* a experiência do Matula junto às famílias circenses e, no caso de Okamoto, o uso direto da prática de mímeses corpórea, assim como desenvolvida pelo Lume.

No caso da criação de *Exilius*, o campo foi abordado de diferentes formas, porém é importante apontar que o campo só se tornou fonte pelo profundo afeto provocado em mim e não por um movimento prévio de ir buscar. E foi o afeto que detonou a criação do espetáculo.

³⁷ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yhG-1ageQLw>, acesso em 09/09/16.

³⁸ O processo Bailarino-Pesquisador- interprete, surgiu em 1980 com o espetáculo *Graça, bailarina de Jesus*, e sua essência reside na inter-relação dos registros emocionais que emergem da pesquisa de campo com a memória afetiva do próprio intérprete.

Nesta viagem, o Laboratório Cisco tinha como foco a produção de seu documentário e eu pretendia aprofundar o Projeto *Exilius*, mergulhando na fonte como esse campo de experiência afetiva.

O maior desafio foi permitir-me escrever um diário imagético em estado do que chamo de Front(eiras), tornando-me também o sujeito/objeto da própria experiência. Eu precisava romper com minha fantasia sobre o lugar, sentir na pele, na visão, no olfato, na audição aquilo que era tão distante de mim fisicamente, mas tão perto no imaginário. Buscava compreender melhor a história desse povo, que há 40 anos sobrevive no deserto como refugiados.

Tindouf possui um aeroporto militar. Logo que se chega a esse aeroporto, um representante da Frente Polisario faz o seu registro. Além do visto para a Argélia, é necessário um “visto” da Frente Polisario, um registro para entrada e controle nos acampamentos. É impossível chegar sozinho aos acampamentos, é necessário que um carro oficial esteja à espera. Do aeroporto até a divisa dos acampamentos, fomos escoltados pelo exército argelino. Ao atravessar a fronteira, a Frente Polisario passa a ser responsável por todos os cooperantes e jornalistas que entram no território.

Os Saharauis estão espalhados em 5 *wilayas* (províncias), que são na realidade acampamentos e um centro administrativo, que possuem autoridade para decidirem como desejam manter a administração local. Assemelham-se a nossas cidades. Quatro *wilayas* representam as principais cidades que existem no Sahara Ocidental: El-Aiun, Auserd, Smara e Dahla. E o quinto acampamento é chamado de 27 de Fevereiro (nome dado em homenagem ao dia da proclamação da República Árabe Saharaui Democrática).

Em Rabouni, encontramos o centro administrativo dos acampamentos: a presidência, os ministérios, o protocolo, o hospital, o centro de distribuição de alimentos e todas as sedes dos cooperantes internacionais.

Todo o alimento que entra nos acampamentos vem de ajuda humanitária de diversos países.



Figura 47: Foto Erika Cunha



Figura 48: Foto Erika Cunha

Cinzia Terzi, vice-presidenta da Associação *Jaima Sahrawi* (em 2011) e pesquisadora do povo Saharai, disse-me durante uma entrevista:

Uma nação só acontece quando se deseja ser nação. A declaração de uma nação parte do desejo, parte da ânsia de ser reconhecida como tal, assim acontece com a RASD – República Árabe Saharaui Democrática, que foi proclamada em exílio.

O povo Saharaui nasce do encontro da população árabe com os nômades bérberes e que dizer literalmente, “gente do deserto”. Desse encontro, nasce uma população ligada pelo islamismo sunita e por uma língua única “hassanya” (muito próxima ao árabe clássico), dando uma identidade própria à região do Sahara Ocidental.

Antes da chegada dos colonizadores, eles se dividiam socialmente em camadas, que podemos visualizar como pirâmide.

No ponto mais alto da pirâmide havia:

- 1- Os cultos, que dominavam os saberes da religião e das ciências.
- 2- Os guerreiros, que asseguravam a defesa do território e da população.

Descendo na pirâmide, encontravam-se:

1- Pastores e agricultores, que, em busca de proteção espiritual e armada, pagavam impostos.

2- Abaixo desses havia os escravos livres e outros trabalhadores.

Essa estrutura social era mantida por um poder central, pelos chefes da tribo, denominado “Conselho dos Quarenta”.

Na dramaturgia do espetáculo, recuperamos alguns contos árabes sobre pastores, uma das bases das pirâmides dessa sociedade, especialmente pela quantidade de camelos e cabras que vi nos acampamentos. Chegamos então a um conto argelino, *O Homem Sem Cérebro*, que acabou fazendo parte da dramaturgia do espetáculo, adaptado à história de soldado Bendir, que conheci nos acampamentos e que foi nosso motorista nos dias em que estivemos com a Frente Polisario:

Vocês conhecem a história do homem sem cérebro?

É a história de um homem, filho de pastores. Como uma boa família de pastores, eles se mudaram de um lugar para o outro. Mas, aí um dia o menino soube que o país que ele tinha nascido estava em guerra, no meio de uma noite, ele fugiu,

deu toda a volta na África, pra finalmente chegar até os companheiros e se apresentar: EU QUERO IR PRA GUERRA. Mas você é um pastor, não entende nada de guerra. MAS, ESSA É MINHA PÁTRIA, EU QUERO ME ALISTAR. Então tudo bem, você pode vir. Logo na primeira batalha, o soldado levou uma flechada na cabeça. Os outros soldados chamaram correndo o médico que chegou e disse: Soldado, eu vou tirar essa flecha pra você, mas se por acaso sair junto qualquer parte do seu cérebro isso será fatal. O soldado sorriu, beijou a mão do médico e disse: SE HOUVESSE QUALQUER CEREBRO NESSA CABEÇA, O DR. ACREDITA QUE EU ESTARIA AQUI? (Ri. Sai do carrinho, vai até uma pedra e senta)

A COLÔNIA

A questão do Sahara Ocidental e seu processo de colonização têm como marco a data de 1884, quando a Espanha funda a sua colônia no Rio de Ouro, no Congresso de Berlim.

Nesse mesmo período, a França e a Espanha definem o território que cabia a cada uma, assim também o Marrocos estava sob domínio de seus colonos franceses. Em torno de 1890, nasce o primeiro movimento anticolonialista Saharai, com a tribo guerreira “Uld-Delim”.

Entre os anos de 1900 – 1920, a Espanha e a França, a partir de muitos acordos, decidem as áreas de influência de cada país: Marrocos, Mauritânia e Argélia (França) e Sahara Ocidental (Espanha).

Em 1949, descobre-se no território o maior centro de fosfato do mundo.

Em 02 de março de 1956, acontece o processo de descolonização do Marrocos pela França.

Em 1958, a Espanha divide o território em dois centros administrativos: Rio de Ouro (ao sul) e, Sanguia El Hamra (ao norte), que formavam a província espanhola “Sahara Espanhol”.

Os conflitos com o Marrocos já são aquecidos nesse momento com o desejo desse país pela construção do “Grande Marrocos”.

Em 1960, a Argélia torna-se independente.

Em 1962, acontece a independência da Mauritânia.

DESCOLONIZAÇÃO E TRAIÇÃO.

Os movimentos de libertação da colônia espanhola aumentam nesse período, e surgem movimentos nacionalistas, anticoloniais.

Em 1968, cria-se o movimento de Libertação de Sanguia El Hamra e Rio de Ouro. Em 1973 funda-se a Frente Polisario (Frente Popular de Libertação de Sanguia El Hamra e Rio de Ouro) e o principal objetivo desse movimento - que começou clandestinamente e foi se tornando cada vez mais forte e estratégico - era a independência do Sahara e a reformulação e enfrentamento do que seria o “Grande Marrocos”, já prevendo o desejo deste país sobre o seu território.

Em 1974, a Espanha propõe um referendo ao Secretariado Geral da ONU que poderia dar a autodeterminação ao povo Saharai. Por esse motivo começa um censo da população naquele momento para o acontecimento da votação. Em 1975, a Corte de Haia (Corte internacional de Justiça – principal órgão judiciário da Organização das Nações Unidas, com sede na cidade de Haia/Holanda, criada em 1945, pós Segunda Guerra Mundial, e que tem como principal função julgar as disputas entre países) envia uma delegação da ONU, para verificar a viabilidade do referendo de autodeterminação. Essa Corte indica que aquela era uma terra nula e que nem o Marrocos, nem a Mauritânia tinham qualquer relação ou poder sobre o território que poderia fornecer um vestígio de vínculo com a área e propõe a continuidade do referendo. O Marrocos, que há muito desejava aquela região, se sente desprivilegiado.

Em 17 de outubro de 1975, um acordo secreto entre a Espanha e o Marrocos, e contra a decisão da ONU de um referendo, permitem o acontecimento da Marcha Verde, no qual 350.000 marroquinos invadem o Sahara Ocidental.

Em 14 de novembro de 1975, é firmado um acordo entre Espanha, Marrocos e Mauritânia. A Espanha concede o território a esses dois países, que iniciam a invasão: ao norte pelo Marrocos e ao sul pela Mauritânia. Tem início a retirada dos Saharais.

A Frente Polisario resiste de todas as formas, apesar dos bombardeios com Napalm feitos pelos aviões marroquinos, grande parte vendidos pelos Estados Unidos da América. A população que consegue fugir para a Argélia, para a cidade de Tindouf e cria-se ali o primeiro acampamento de refugiados.

Em 27 de Fevereiro de 1976, a Frente Polisario proclama a RASD – Republica Árabe Saharai Democrática, decretada no exílio, que permitiu e assumiu a retirada do poder da Espanha sobre as decisões da população Saharai.

Em 05 de agosto de 1979, é declarada a paz entre a RASD e a Mauritânia, que retira as suas tropas.

Na dúvida de encontrar uma dramaturgia que fosse ao mesmo tempo fábula e realidade, Alice e eu recebemos uma provocação preciosa de Verônica Fabrini (diretora artística da Boa Companhia, professora doutora da UNICAMP e orientadora deste trabalho): “E se você contasse um conto de fadas no espetáculo?”

Num determinado ensaio, Alice me pediu para contar tudo o que havia vivido nos acampamentos, mesclando com a história desse povo como se fosse um conto de fadas. E, assim, criamos o nosso conto de fadas, a nossa forma de reproduzir os fatos.

O espetáculo teve três versões anteriores a essa versão criada em 2012. Percebemos, durante os experimentos anteriores, que contar uma história real, tão densa, de tanta dor e ao mesmo tempo tão distante geograficamente, como é o caso dos Saharauis, ao invés de trazer o público até mim, afastava-o. Paradoxalmente, construir uma dramaturgia que se apresenta como fictícia, tornou possível trazermos de maneira mais presente a trajetória dos Saharauis, com informações precisas sobre fatos históricos e sobre a atual situação desse povo. Essa escolha, percebemos hoje, traz a crueldade da situação de maneira muito mais contundente do que se continuássemos a apresentar o espetáculo de maneira documental. Acredito que isso se dá porque aceitamos essa história como fantástica, e isso deixa o espectador confortável para se aproximar do que está sendo contado.

Em entrevista com a orientadora Verônica Fabrini, quando pensávamos sobre a dramaturgia do espetáculo, ela afirmou:

A questão da fábula (do fabular, do inventar) e da ficção dá voz, dá vida à psique coletiva, lá onde dormem os mitos - esse substrato comum a toda humanidade. Há uma continuidade entre mundo e imaginação, entre mundo e ficção. A ficção não é senão um duplo cifrado de tudo que é real, sendo ela portanto, potencialmente real. Há um fluxo contínuo e constante entre imaginário e mundo, sendo que o mundo e suas dinâmicas sociais, políticas, ecológicas, etc. instauram imaginários (criam mitologias); por outro lado, os imaginários são igualmente potentes na instauração de novas realidades. Se é trabalho da propaganda instaurar imaginários que guiam nossos

desejos (que até pensamos serem nossos) é função da Arte que se deseja libertária, criar contra-imaginários, capazes de instaurar novas realidades.

A afirmação de Verônica é extremamente importante, porque não opõe realidade e ficção, considera uma um contínuo da outra, e é sobre esse princípio que se instaura uma crença sobre uma revolução pela arte, pelo imaginário.

A dramaturgia foi construída por meio dessa costura entre ficção, realidade e textos documentais, sendo que no início a ficção é mais evidente, com pequenos elementos de realidade: iniciamos a peça como uma contadora de histórias, que poderia estar narrando um trecho de *As mil e uma noites*³⁹, sentada no carrinho de mão, brincando com os elementos da cena (areia, tecido, pedras e colar). Essa imagem de contadora de histórias é aos poucos diluída, dando espaço a momentos de delírios e intensidades. Se, no começo, a peça inicia com “Era uma vez um rei”, no meio do espetáculo já não se sabe se essa narradora sofreu a fuga do Sahara Ocidental e os maus tratos por soldados marroquinos, se é uma invenção ou se é realidade. Na medida em que o público vai percebendo que na verdade essa história é real, a identificação e indignação tomam o lugar do conforto. Dessa forma, o espetáculo inicia-se:

Era uma vez um príncipe. Filho do Rei. Esse príncipe estudava nas melhores escolas, sabia falar diversas línguas, estudava etiqueta, ele tinha tudo até mesmo cavalos em terra de camelos. Seu pai, o Rei, era um poderoso rei africano. Esse rei, muito zeloso por seu filho, pensando no futuro dele, fez um acordo com um outro rei do velho mundo, para juntos, conquistarem novas terras. E assim partiram numa bela noite, o rei, seus soldados, suas tropas, seus tanques e seus tapetes voadores.

O MURO

Em 1980, a Frente Polisario já havia reconquistado uma pequena parte de seu território, conhecido ainda hoje como Território Livre.

Frente a esse fato, Hassan II dá início à construção do Muro de areia.

³⁹ As mil e uma noites são uma coleção de histórias e contos populares originárias do Médio Oriente e do sul da Ásia e compiladas em língua árabe a partir do século IX. No mundo ocidental, a obra passou a ser amplamente conhecida a partir de uma tradução para o francês realizada em 1704 pelo orientalista Antoine Galland, transformando-se num clássico da literatura mundial.

De 1981 a 1986, o Marrocos se dedica à construção desse muro, que possui mais de 2.500 km de extensão, partindo do sul do Marrocos até a costa Atlântica, divisa com a Mauritânia. Além da construção do muro, o Marrocos se encarregou de minar toda a região ao redor do muro, de construir bases militares fortemente armadas e com sistema eletrônico em defesa do que eles declararam ser o seu território, dando início a uma nova colonização/exploração da região.

Em 1984, a RASD é reconhecida pela Organização da União Africana, o que o faz com que o Marrocos saia da Organização.

Em 25 de setembro de 1987, a ONU decide enviar uma missão na região para estudar uma maneira de cessar fogo e finalizar o conflito na região.

Em agosto de 1988, um acordo de Paz elaborado pelo Secretário Geral da ONU propõe uma resolução pacífica para a região.

Em 6 de setembro de 1991, acontece o cessar fogo e a criação da Minurso (Missão da Nações Unidas por um Referendo no Sahara Ocidental), traçando como data prevista para a votação o dia 26 de janeiro de 1992.

A data determinada pela ONU para a votação é boicotada pelo Rei Hassan II do Marrocos. Desde então, o Marrocos tem ocupado a região, enviando marroquinos para viverem no território para, assim, expulsar e diminuir a população Saharai no Sahara Ocidental, dificultando a realização do referendo.



Figura 49: Foto Erika Cunha

Quando estávamos nos acampamentos, houve uma manhã que levantamos muito cedo para irmos até a fronteira com o Sahara Ocidental, onde está o Muro da Vergonha.

Relatos do diário de viagem, setembro de 2012:

Fomos levados ao muro que separa o Sahara Ocidental dos Acampamentos de Refugiados. Estávamos em dois carros, um Land Rover branco com uma parte da equipe, outro azul com Bendir (nosso motorista “figuraça”, não desgrudo dele, ele tem belas e terríveis histórias para serem ouvidas). No nosso carro estavam duas inglesas (que estudavam árabe clássico e pesquisavam a Causa Saharai, nosso encontro foi somente esse dia, não sei detalhes sobre elas), Hidalgo Romero, Ricardo Zolnner (da equipe de filmagem), 2 Mohamed’s e eu. Quando chegamos em frente à maior base militar do Marrocos, um dos Saharais se exaltou e num estado de fúria felina (de um grande felino!) começou a gritar desvairadamente: Invasores... Assassinos...

Nesse instante, um soldado mira-nos por cima do muro com uma metralhadora – detalhe: o território possuía diversas minas terrestres! Eu

definitivamente não sei quanto tempo se passou entre ele se aproximar, os soldados da Frente Polisario se aproximarem atrás de nós e ele retornar. Só sei de minha reação: “Mohamed, você pode me dar um cigarro?” no estado mais calmo e vergonhoso que já pude ter. Tive vergonha do medo que senti, da minha impotência, da minha solidão, da mão que tremia e eu não conseguia segurar a câmera vermelha que eu carregava comigo e da minha prepotência em acreditar que aquilo passaria ileso por mim, que seria apenas mais uma viagem. Naquele momento quem havia ido para ajudar precisava de ajuda e o pedido de um cigarro foi o meu pedido de ajuda, sutil, mas eu estava gritando dentro de mim.

Essa ação tão mundana, fumar um cigarro me trouxe de novo ao corpo, à realidade, ao desejo de experiência que havia me proposto antes de sair do Brasil e ... desesperar jamais!

Ainda que eu estivesse em “pesquisa de campo”, naquele momento eu não havia percebido, mas eu já estava em estado de treinamento para o espetáculo. Não era possível fugir, era necessário esse medo todo, experimentar a visão de um soldado que se aproximava, tomar como minha a raiva daquele homem Saharai que gritava, deixar-me invadir pelo desejo de liberdade dele.

Essa cena de um Saharai que gritava pedindo sua liberdade foi retomada em sala de ensaio e faz parte do espetáculo. Para essa construção, unimos duas imagens, as palavras gritadas por Mohamed e o corpo de Bendir. Bendir foi a figura mais divertida que conheci no deserto. Ele contou que fugiu da casa de seus pais, na Mauritânia quando soube que o Sahara Ocidental estava em guerra. Fez treinamento militar com Muammar Kadhafi, foi piloto de caça. Tinha uma forma forte de falar. Um dia, quando ficamos só nós dois fumando um cigarro, ele retirou um celular do bolso e me mostrou fotos de seus 3 filhos. Foi uma experiência e tanto ver esse homem se desmontar de seu aparato corpo militar.

Resultado em cena: o corpo guerra, o corpo confronto, os textos sobre morte, sobre massacres, sobre o banco de sangue e sobre o muro.

Na dramaturgia essa experiência retorna em momentos separados:

Momento 1:

O rei africano percebeu que o pessoal daquela terra era muito bravo. Como um pai muito cuidadoso, com medo de perder as terras de seu filho, o rei começou a

construir um muro. Era um muro muito grande, no meio do deserto, todo feito de areia, areia, e mais areia...

(Volta para o carrinho. Coloca o colar representando o muro.)

O muro é protegido por um feitiço muito muito forte, e

(Projeção 2 – imagens de minas e do muro)

(Em pé, olhando as projeções)

2500 km de muro, é muro que não acaba mais!

É como ir daqui até o Piauí.

Quantos kms são daqui até o Sahara? 6.908 kms.

Quantos kms são daqui até os EUA? 13.125 kms

Quantos kms são daqui até Socorro? 135 kms

Quantos kms da minha casa até o trabalho? 22 kms

Quantos kms entre você e eu?

Quantos kms entre Aziza e eu?

Quantos kms entre você e Aziza?

Quer saber do que eu não gosto?

É do assobio que eu não gosto.

É do assobio. Na verdade não é do assobio em si, mas do momento que acontece o assobio até a hora da explosão.

Momento 2:

(Transição rápida para soldado, sai da pedra, quebra de realidade do corpo sutil feminino para o corpo forte masculino)

Atira! atira! manda pra cá! Seu filho da puta, invasor. Tô calmo, me deixa!

Se tava com medo não devia ter vindo, eu tô calma, caralho.

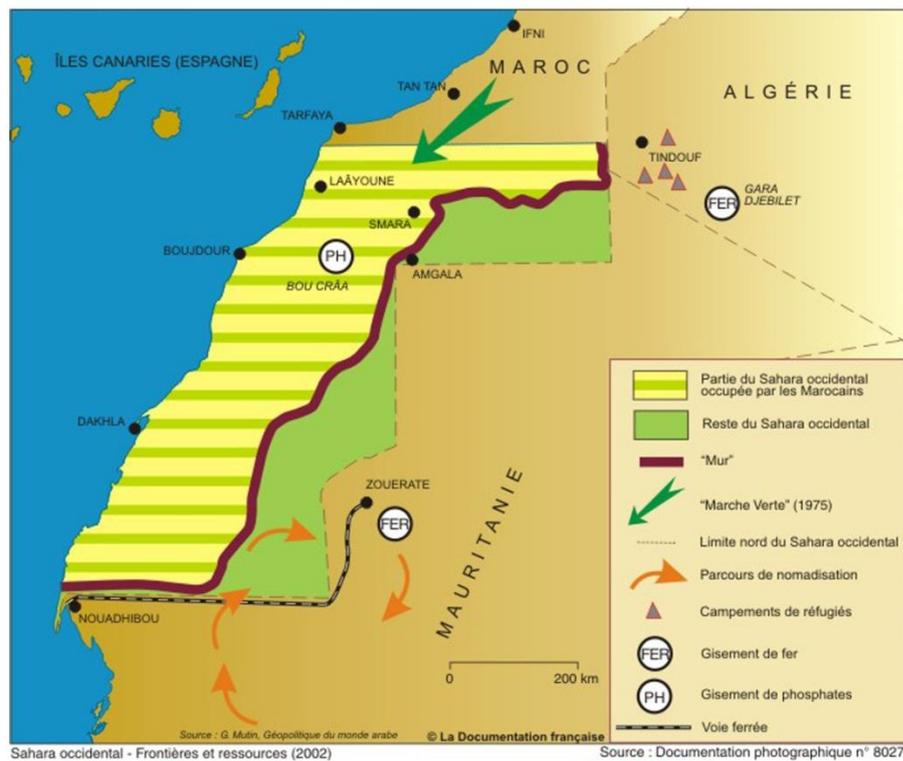
Atira. (Retorna a pedra)



Figura 50: Foto Erika Cunha



Figura 51: Foto Erika Cunha



Fonte: Mapa Saara Ocidental e região.

Figura 52: Mapa Sahara Ocidental

Atualmente, os Saharauis estão divididos em 3 partes:

1- Acampamentos de Refugiados, localizados em Tindouf, Argélia, com cerca de 250.000 pessoas vivendo num ambiente inóspito e pouco propício à vida humana, dependentes de ajuda humanitária para sobreviver.

2- Territórios Ocupados: uma parcela da população Saharai, que não conseguiu fugir durante a guerra, permanece ainda no Sahara Ocidental sob o domínio do Marrocos. Nesse território, as histórias de torturas, prisões e sequestros de militantes Saharauis são intensas ainda hoje e os registros são assustadores.

3- Território Liberado, uma faixa vizinha ao muro, reconquistada pela Frente Polisario durante os anos de guerra.



Fonte: Acampamento de
refugiados Saharais.
Foto de Erika Cunha

Figura 53: Foto Erika Cunha

A senhora que está de negro nessa foto contou-nos que havia fugido pelo deserto com seus filhos e que hoje tem netos que foram criados nos acampamentos, mas que ela insiste em contar para eles a travessia no deserto, para que eles não esqueçam o caminho de volta e porque “ali não é a casa deles, que eles irão retornar às suas casas um dia”.

(Volta para o carrinho, retoma a história com calma)

Depois que o rei morreu, o príncipe começou a brincar com as suas terras, cercadas e protegidas pelo muro de areia, e nas suas terras ele brincava como

queria, com os seus camelos, com a sua areia, com as suas pessoas, com as suas cidades, com os seus soldados. Tudo dele, protegido pelo muro de areia que o rei tinha mandado erguer. E assim brinca até hoje.

(Retira o tecido e o colar das pedras. Veste o colar)

Amanhã a Sektu vai receber visita, uma irmã de trinta anos, que ela não conhece. Vão ser cinco dias de festa, prepararam até camelo, tudo festa. Dança e festa.

Depois de entrar com profundidade nos fatos históricos, é preciso retornar à vivência em campo, uma vez que a experiência pode tornar-se parte da construção de um espetáculo, ou seja, outra fonte “real”, vivenciada, tanto os vestígios em meu corpo quanto a memória passam a ser parte inseparável de criação de um espetáculo em Front(eiras). O tempo que passamos nos acampamentos tinha seus altos e baixos, como qualquer pesquisa de campo, como qualquer vivência atenta, e houve momentos em que eu me esquecia de que estava numa região de conflito.

Esses momentos aconteciam quase sempre durante a noite, quando Hammadi e Fatma (filhos de Mohamed) estavam conosco. Numa noite, Sektu, esposa de Mohamed, e Fatma pintaram as nossas mãos femininas - as minhas e as da cineasta Coraci - com henna. Foi um momento muito engraçado, porque elas demoraram muito tempo para decidir qual seria o desenho de cada mão. Depois de fazer nossa “tatuagem” com henna, descobrimos que teríamos que dormir com as mãos cheias daquela henna pastosa com uma sacolinha de plástico para proteger o desenho, ou seja, nada de banheiro, de comer, nada de mover as mãos: dormimos de barriga pra cima com as mãos sobre a barriga, para não correr risco de perder os desenhos. As mulheres riam alto, cantavam. Naquela noite dançaram com seus véus coloridos.



Fonte: Foto de Erika Cunha em setembro de 2012.

Figura 54: Foto de Erika Cunha



Fonte: Foto de Erika Cunha em setembro de 2012.

Figura 55: Foto Erika Cunha

No espetáculo, esse encontro nos auxiliou em diferentes frentes:

Figurino/caracterização: *atualmente eu pinto as pontas dos dedos, uso um colar que ganhei de Sektu e uma pulseira vermelha.*

Atuação: *a peça se inicia com uma dança feita com as mãos. Além da memória física, há aqui a memória dessas mulheres que debaixo de seus véus moviam as mãos ágeis e lindamente pintadas como se amassassem o vento. Além disso, o olhar de Sektu me ajudou na construção da narradora, personagem que navega em diferentes momentos do espetáculo. O corpo de Sektu era farto, forte, seus pés pisavam firmes o chão, mas seus olhos tinham uma doçura. Ela é mais jovem que eu, mas havia momentos em que eu duvidava disso.*

Outra vez, numa manhã fui com Mohamed e Hammadi dar de comer às cabras. Hammadi tinha uma cabrinha que era só dele, ele me mostrava ela com orgulho e imitava o seu jeito de andar e de “falar”. Tiramos fotos, rimos e brincamos. Ele é um garoto doce, de mais ou menos 8 anos, inteligente, divertia-se com tudo, falante. Estava sempre colado ao pai. Mohamed me contou que ele era gêmeo, mas que sua irmã morreu no parto.



Fonte: Foto de Erika Cunha em setembro de 2012.

Figura 56: Foto Erika Cunha



Figura 57: Foto Erika Cunha



Figura 58: Foto Erika Cunha

Como meu envolvimento com as crianças foi muito forte, especialmente no período na Itália, elas passaram a fazer parte do espetáculo. O *corpo criança* é uma

verdadeira colcha de retalhos de cinco crianças, mas o importante era manter viva a relação e não a imitação de uma criança (como no caso da *mímeses corpórea* enquanto técnica). Vamos retornar ao período na Itália e as crianças que me afetaram/conquistaram:

Aziza: foi a criança mais doce que conheci nessa temporada em 2011. Ela tinha um pequeno problema cardíaco e por isso estava quase sempre cansada. Chegou dos acampamentos com muito piolho, esse foi o nosso primeiro encontro: catar piolhos. Ela chorava muito no início, vivia em estado melancólico, desenhava e contava de seu irmãozinho Ibrahim, pequeno, de colo. Ela me pediu para ser sua mãe enquanto ela estivesse longe de casa. Esse pedido fez cair muitas lágrimas, ela dizia: *Non piangere!*

Retomar sua memória em sala de trabalho trazia doçura, delicadeza, instinto materno. Dessa relação pude alimentar a figura da Narradora, ao lado da imagem de Sektu, que conta com doçura, voz suave, olhar melancólico.

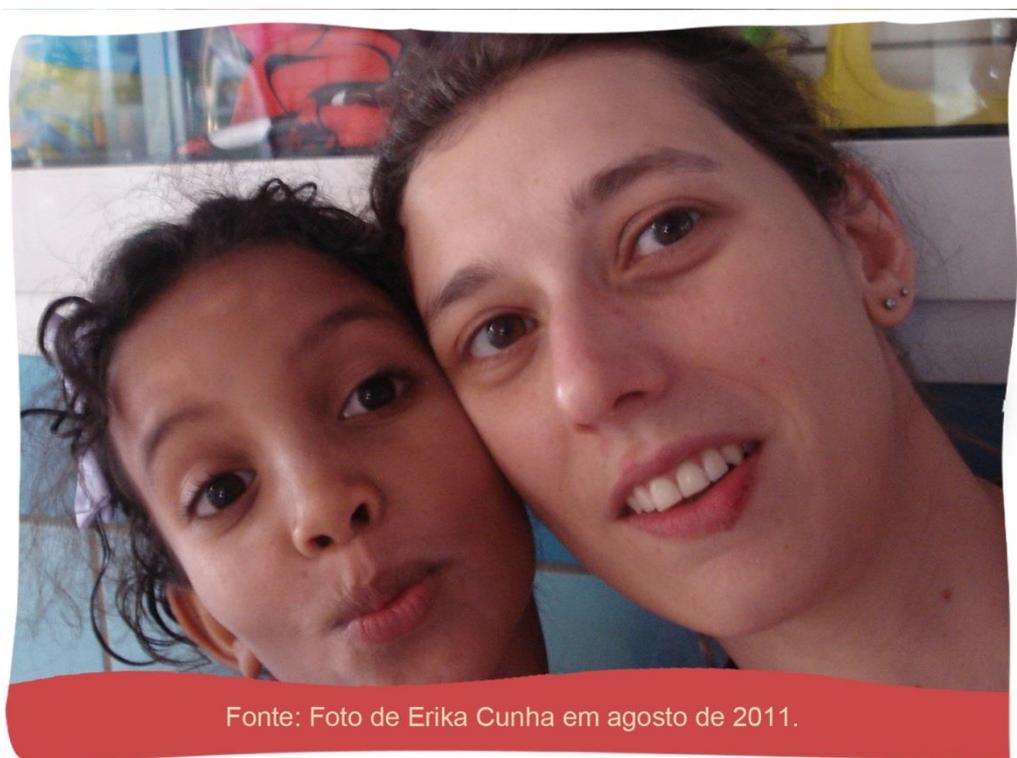


Figura 59: Foto Erika Cunha



Fonte: Foto de Erika Cunha em agosto de 2011.

Figura 60: Foto Erika Cunha

Chrifa: Com ela, a metáfora era o eterno aprender, explicar diariamente o que era um garfo, uma faca, dar banho, colocar para dormir, o choro, prender o cabelo. Ela adorava imitar os sons, lembro de um dia que ela imitou perfeitamente o som do trem, que passa próximo a nós em Bellaria, possuía uma afinação incrível!

Resultado corporal, caminhar pelas pedras, sempre atenta ao caminho, como se fosse a primeira vez.

Os meninos: a destreza, a safadeza, o brincar, o futebol, tudo aquilo que não deixa a “peteca” cair.

Resultado em cena: as músicas *Ai, se eu te pego* (Michel Teló, que eles haviam escutado na Itália e quando souberam que eu era brasileira, repetiram-na diversas vezes, sempre coreografada e terminando com risos quase eternos), *Waka Waka ee* (Shakira, copa do Mundo de 2010) e *Poli* (em homenagem a Frente Polisario). Além disso, outro resultado são os risos e o olhar para o público, logo depois de cenas fortes, uma forma de quebrar com a dureza e até criar um distanciamento.



Fonte: Foto de Erika Cunha em agosto de 2011.

Figura 61: Foto Erika Cunha

Outro importante fator para a construção do espetáculo foi o clima desértico. Essa experiência no deserto tinha cores, cheiros e sons. Para o espetáculo, reconstruímos a cor com o uso de uma lona de caminhão, que faz as vezes de uma rotunda de fundo, na qual muitas imagens, gravadas por mim, são projetadas em diferentes momentos do espetáculo, além de uma iluminação composta especialmente de cores amarela, âmbar e azul. Sons de ventos e o ranger dos carrinhos de mão foram trabalhados por Silas Oliveira, e fazem parte da ambientação sonora da exposição e do espetáculo.

A imagem do deserto sempre vinha acompanhada com a de Mohamed, nosso anfitrião, um homem magro caminhando lento pelo calor do deserto, cigarro na mão, olhar tranquilo, um ponto numa imensidão plana e seca. Uma metáfora criadora potente no sentido de corporificar esse clima desértico, fazendo com ele se projetasse tanto no espaço externo da cena, quanto no meu espaço interior, atuando diretamente na construção das diversas corporeidades.

Resultado: leveza, olhar que procura abrigo no público, mas que tem um foco, não está perdido, atenção aos detalhes, aos movimentos da plateia, percepção do carrinho de mãos em cima do qual estou, de seus pontos de equilíbrio, ajudando-me

a não cair. Essa é a imagem corporal que permeia quase todo o espetáculo, quando não é a Narradora quem fala. A corporeidade da narradora é, portanto, em alguns momentos Aziza, em outros, Mohamed.



Fonte: Foto de Erika Cunha em agosto de 2011.

Figura 62: Foto Erika Cunha



Fonte: Foto de Erika Cunha em agosto de 2011.

Figura 63: Foto Erika Cunha

Mohamed, como tantos outros saiu do Sahara Ocidental aos 8 anos, fugindo com uma família, que não era a sua, e vive nos acampamentos há 40 anos. Viu apenas uma vez a sua família, que ficou no Sahara Ocidental, há 3 anos atrás, por 5 dias, graças a Minurso, projeto da ONU.

Tempestade de Areia: apesar de fazer parte do clima, eu pontuo separadamente essa experiência vivida nos acampamentos Saharauís, porque trouxe outro corpo, que tem dificuldade em manter o olhar aberto, do som do vento que assobia, do incômodo da areia na boca e nos ouvidos.



Figura 64: Foto Erika Cunha

Resultado: caminhar com resistência. Tônus muscular alto. Respiração controlada, inflando muito o abdômen. Estado corporal levado à cena durante o último texto, quando a personagem convoca a ajuda do espectador:

Meu amigo, você vê o que eu vejo? Que além desse muro maldito, desse muro de silêncio, desse muro de areia, desse muro serpente que nos morde, que nos impede de ver o outro lado. Além desse muro existe um deserto, existem pessoas, não sei agora estão vivas ou mortas.

Todo esse muro é construído com areia.

Todos esses edifícios que você vê, companheiro, estão construídos com areia.

Na realidade aqui estou, de novo, num deserto.

Posso sentir o cheiro da areia presa nas paredes desses edifícios.

Prisioneiros: a areia e nós.

Liberando a areia presa nos edifícios, poderemos construir um castelo no lugar desse labirinto de cimento.

Se eu pudesse liberar toda essa areia, liberando-a dos muros, que nos impede de ver o horizonte. Se eu pudesse devorar toda essa areia

prisioneira, derrubar os muros, deixar toda essa areia passar por minhas vísceras abertas de onde nascerão as Dunas que o vento transportará.

Me ajuda, afinemos nossos dentes e comecemos a roer esses muros.

É isso companheiro, voltemos a ser o que nunca deveríamos ter deixado de ser, livres e nômades, como as dunas que dançam no ritmo do vento, nós mesmo dança e vento.

Preparemos nossos dentes companheiros, afiemos nossas presas.

Seremos fortes roedores, liberando a areia deste labirinto que nos aprisiona.

Os que resistirem e sobreviverem, os que não tenham perdido suas vísceras poderão morar nessas dunas de areias dançantes, livres, mutantes, nômades, como sempre fomos.

Ensinares aos habitantes dos muros, aquilo que tenham esquecido, ensinaremos, os faremos lembrar como é morar entre os tecidos, em nossas casas mutantes, nômades como a areia.

Os que sobreviverem dançarão colorindo o horizonte com suas coloridas cidades de tecido.

Prepare os dentes, companheiro! Vamos roer antes que por nossas vísceras abertas se perca a memória do nosso destino.

Aminetu Haidar: ativista Saharai, foi torturada, não possui um olho. Sua imagem me ajudou a construir o corpo MULHER. Unidas ao relato de outras mulheres torturadas, essas imagens construíram a cena do estupro. Como os mais velhos, falam espanhol, resquício da colonização anterior, optamos por manter nessa cena algumas palavras em espanhol. Esse texto foi inteiramente criado por Norberto Presta. Era ele quem mais se importava com o discurso político que aos poucos foi permeando todo o espetáculo.

(Senta-se no carrinho novamente, cobre-se com o véu)

Você sabia que tá proibido falar com a gente, assim a gente continua a não existir. Assim a gente continua a ser ninguém.

(Vira de costas para a plateia)

Mas, também do que eu tô reclamando? A mim não fizeram nada.

De todas as maneiras eu sigo inteira, não sigo?

Sim, inteira, a mim não arrancaram os dentes

A mim não cortaram minha língua.

Não arrancaram minhas unhas.

Do que eu posso me queixar?

Em dois dias vocês não encontrarão nenhum sinal visível em meu corpo, vocês nada encontrarão.

Não me cortaram as plantas dos pés

Não queimaram a palma das minhas mãos.

Não furaram meus olhos, nem arrancaram meus cílios.

Somente brincam com meu corpo.

Do que eu posso me queixar?

(Vai aos poucos deitando no carrinho, posição exame ginecológico)

Os soldados castigam brincando com os corpos de seus prisioneiros.

Normal.

Jogam, golpeiam, cortam, pintam e queimam. Brincam os soldados, seguem a brincar com o meu corpo. El precio de mi cuerpo frío.

Puedo comprar meu corpo com um grãzinho de areia.

No, No alcanza. Bum bum bum, eu cuspo em você.

Puedo comprar mio corpo com 2 granitos de arena? Puedo? Eram somente crianças, eram 3 de mãos dadas, de cabelo curto, de calças curta à espera de um trem, quando você entrou.

No, no alcanza, você são ninguéns, vocês são nosso território. Cuspo na Frente Polisario.

Puedo comprar mio corpo com 3 granitos de arena? Puedo?

No, non alcanza.

Puedo comprar mio corpo com um punhadito de arena? Qual o preço do meu corpo? Eu quero comprar meu corpo de volta. Me lo quiero comprar, mi cuerpo me lo quiero comprar, lo quiero mio de nuevo.

No, no alcanza.

Meu corpo é frio, sobre areia ardente, debaixo desse sol ardente.

Frío frío mi cuerpo frio

Frío frío frío mi cuerpo frío frio.

Frío frío frío este cuerpo no es más mio



Figura 65: Aminetu Haidar - Foto divulgação internet

E, a partir de toda essa experiência, é assim que descrevo *Exilius*, uma fuga do meu lugar comum, para deparar com o mais improvável de mim, o revisitar de todos os meus não-lugares. A gratidão imensa de todos que passaram por ele e compuseram uma ficha técnica imensa para que eu nunca me sentisse sozinha em cena, mas com a certeza de que tinha mãos me sustentando na costura do figurino da Juliana, um colar trazido de Sektu, as palavras longe de Norberto, as imagens de meu irmão que pacientemente refez mil vezes as projeções, a sonorização do Silas, o Bruno e a Anna que souberem construir a ambientação do deserto, a partir das belas fotos de Paolo. E o sempre seguro e doce olhar da Alice, que estavam sempre comigo, apoiando nos ensaios ou na cabine.

E, por que não, a atualização de cada choro, de cada vozinha de criança, de cada brincadeira com as crianças Saharauis na Itália; os cheiros, o calor do deserto, o cigarro fumado com Mohamed, cada uma dessas coisas me acompanha quando sento naquele carrinho de mão, quando permito-me ser por eles e com eles todos.

3.1.1 O ESPETÁCULO EXILIUS

GRUPO MATULA TEATRO

DE 21 A 28 DE NOVEMBRO

(OCUPAÇÃO)

EXILIUS

NO MIS

ESPETÁCULO
EXILIUS

DIREÇÃO DE ALICE POSSANI, COM ERIKA CUNHA
Dias 21 e 28 de Novembro, quintas-feiras, às 20h
Retirada de senhas nos dias do espetáculo a partir das 19h
Ingresso no chapéu

DEBATE: EXÍLIO
PASSADO E PRESENTE

COM SONIA FARDIN, ROGÉRIO FERRARI E ALÍPIO
FREIRE. Dia 21 de Novembro, após o espetáculo.

EXPOSIÇÕES
FOTOGRAFICAS

"FRONT(EIRAS)" DE PAOLO CATTANEO E
"EXISTÊNCIAS-RESISTÊNCIAS" DE ROGÉRIO
FERRARI.
De 21 a 28/11, das 9h às 18h, exceto domingos.
Entrada franca

Fonte: Cartaz Exilius.

Figura 66: Cartaz divulgação espetáculo

EXILIUS

12 E 13, ÀS 20H
NOVEMBRO
QUINTA E SEXTA
MIS CAMPINAS
ENTRADA FRANCA
MUSEU DA IMAGEM DO SOM
RUA REGENTE FEIJÓ, 859 - CENTRO

ESPETÁCULO TEATRAL
SOLO DE ERIKA CUNHA
DIREÇÃO ALICE POSSANI

REALIZAÇÃO
GRUPO MATULA TEATRO

PARCERIA
STZIS
MUSEU DA IMAGEM DO SOM

PREFEITURA DE
CAMPINAS
Um novo tempo
para nossa cidade
Secretaria de Cultura

Fonte: Cartaz Exilius.

Figura 67: Cartaz divulgação espetáculo

SINOPSE

Dentro de um carrinho de mão repleto de areia, uma mulher nos conta histórias. Como nos tradicionais contos das mil e uma noites, fantasia e realidade se entrelaçam nas histórias compartilhadas com o público. A história de um povo, a trajetória de uma mulher, a experiência da atriz que ultrapassou barreiras geográficas para encontrar a realidade de um povo exilado: são os elementos que compõem a dramaturgia de *Exilius*, desvelando a tênue fronteira entre memória e ficção, entre desamparo e esperança, entre o sofrimento do corpo e o desejo de lutar por um novo mundo.

RELEASE

No espetáculo solo *Exilius*, o público é convidado a aproximar-se da atriz, criando um espaço íntimo em que olhos podem se encontrar e compartilhar, por um instante, um espaço que tangencia as fronteiras entre ficção e realidade. A encenação busca na simplicidade dos materiais a força do trabalho da atriz, em uma dramaturgia que mescla a experiência junto aos Saharauis, textos autorais e as provocações dramatúrgicas de Norberto Presta. A partir de um fato verídico, eminentemente político, descobrimos um impulso para uma reflexão sobre o pensamento do exílio em si mesmo, em seu próprio corpo, sobre a identidade em transformação, uma metáfora sobre a resistência.

A exposição fotográfica FRONT(EIRAS), que acompanha o espetáculo, traz imagens dos acampamentos de refugiados Saharauis, localizados no sul da Argélia, feitas pelo fotógrafo italiano Paolo Cattaneo.

FICHA TÉCNICA

Atuação: Erika Cunha

Direção e Iluminação: Alice Possani

Textos: Norberto Presta, Alice Possani e Erika Cunha

Provocação Cênica: Norberto Presta

Figurino e Cenário: Juliana Pfeifer

Trilha Sonora: Silas Oliveira

Fotos: Maycon Soldan e Lígia Brosch

Projeto Gráfico: Estúdio Refeel

Registro Audiovisual: Diego da Costa e Ericson Cunha

Fotos Exposição: Paolo Cattaneo

Exposição Fotográfica Ambientada: Anna Kühn e Bruno Cardoso

Apoio Pesquisa de Campo: Laboratório Cisco e Maria Farinha Filmes

Operação técnica (som, luz, projeção): Alice Possani, Anna Kühn e Bruno Cardoso

Produção: Quesia Botelho e Thaís Tkatchuk

Duração: 50 minutos

Gênero: drama/ documentário

Classificação etária: 14 anos



Figura 68: Foto Maycon Soldan



Fonte: Foto de Maycon Soldan.

Figura 69: Foto Maycon Soldan

Resistimos porque foi assim que aprendemos...
Que apesar de todos os pesares, nossos pés ainda estão no chão.
Nossa cabeça ainda está sobre o pescoço.
Nosso coração continua batendo.
Nossa mente continua trabalhando.
(Diário de Trabalho, Erika Cunha).

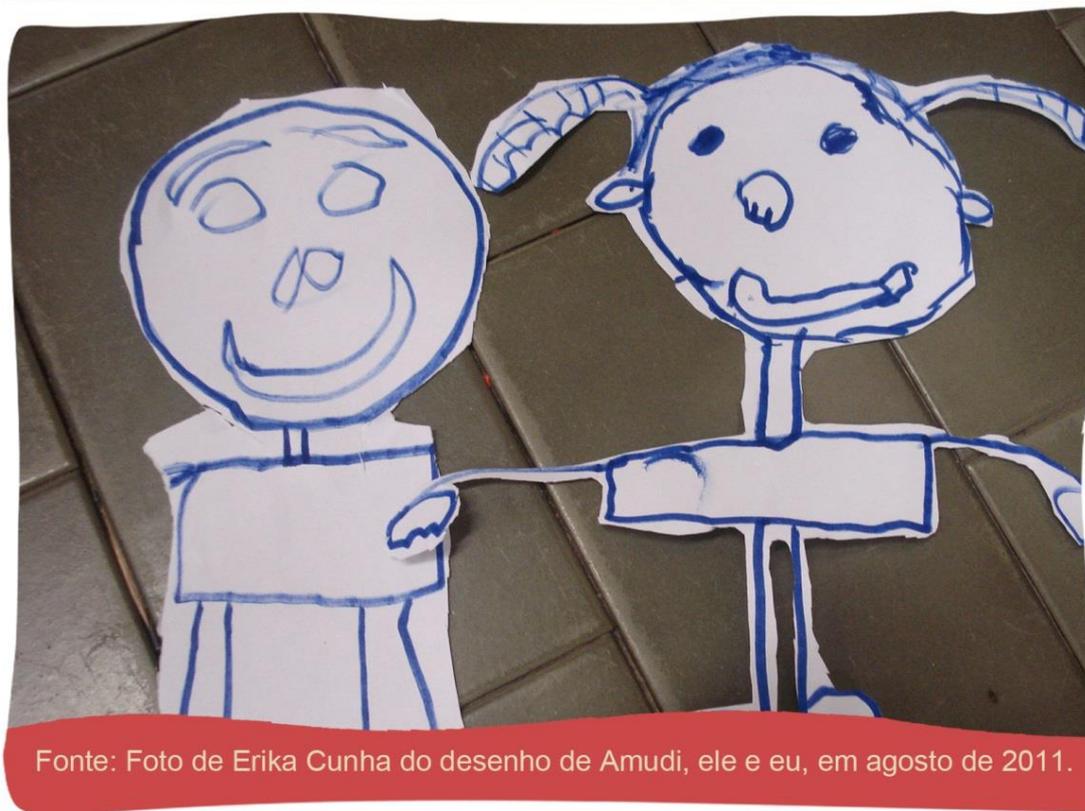
CAPITULO 4 – AS EXPERIÊNCIAS PEDAGÓGICAS

4.1 EXPERIÊNCIA 1 – O TRABALHO COM AS CRIANÇAS SAHARAUIS



Fonte: Foto de Erika Cunha do desenho de Amudi, ele e eu, em agosto de 2011.

Figura 70: Foto Erika Cunha



Fonte: Foto de Erika Cunha do desenho de Amudi, ele e eu, em agosto de 2011.

Figura 71: Foto Erika Cunha

Ouso dizer que o caos foi instaurado no momento que eu decidi que estaria nessa empreitada, de trabalhar com crianças árabes na Itália. Minha experiência pedagógica esteve voltada basicamente para trabalhos com atores, no seu processo de formação. Fora a formação de atores, minhas habilidades pedagógicas estiveram em pauta em situações diferenciadas: um ano num hospital psiquiátrico em 2001/2002, um semestre num abrigo para crianças e adolescentes em São Paulo em 2002, em 2011, um intensivo de 2 meses com as crianças Saharauis, na Itália.

Nesse subcapítulo, relato meu envolvimento com as crianças Saharauis, nos meses de julho e agosto de 2011, junto à *Associazione Jaima Sahrawi, per una soluzione giusta e non violenta nel Sahara Occidentale*, da qual fui cooperante:

No mês anterior à minha ida, ainda em Campinas, me preparei (e como me preparei, na teoria!): reli Koudella, Spolin, Boal, Desgranges. Fiz uma ficha de jogos teatrais e jogos dramáticos. Preparei aulas de danças e movimentos livres, separei músicas, etc.

Queria repetir com aquelas crianças o período que trabalhei no abrigo Beth Said, em São Paulo/SP, junto à bailarina Rosana Baptistella, nos idos de 2002. Só não me atentei para uma diferença fundamental: a nossa chegada ao abrigo era

uma grande novidade, as aulas de dança-teatro eram o diferencial da semana para aquelas crianças que viviam abrigadas e pouco conheciam sobre o mundo fora do muro do abrigo. Já para as crianças Saharauis, tudo era novidade, eu apenas era uma parte dessa novidade. Elas estavam num novo país, numa nova cultura, muitas viam árvores frutíferas pela primeira vez, iam à piscina pela primeira vez, viam o mar pela primeira vez, comiam alguns pratos pela primeira vez, tomavam banho de chuveiro pela primeira vez, usavam faca e garfo pela primeira vez, entravam num elevador pela primeira vez, iam ao médico pela primeira vez, viam uma mesa de pebolim pela primeira vez. E eu? Eu era somente um grão de areia nessa enorme paisagem.

Esse descobrir-me somente mais uma me fez entender que essas crianças não precisavam das aulas de teatro exatamente como eu havia pensado, mas sim de afeto, de ajuda pra compreenderem aquele mundo novo e para ultrapassar os meses longe de casa, com a menor dor possível de saudades.

A Associação italiana Jaima Sahrawi, fundada em 1998, tem sua sede na cidade de Reggio Emília. Essa associação opera em colaboração com uma rede nacional italiana de associações, grupos, ONGs, entidades locais e organizações públicas, de toda a região: Modena, Bologna, Rimini, Parma, Ferrara, Rovigo e Scandiano. Desde 2002, Cinzia Terzi, vice-presidente e fundadora da Associação, é nominada coordenadora da Associação de Solidariedade com o povo Saharai da Emília Romana.

Em 2003, a Associação Jaima Sahrawi tornou-se um centro de serviço para o voluntariado, chamado *Dar Voce* (Dar Voz). Em 2006, auxiliou no “nascimento” da Escola de Paz de Reggio Emília, centro de estudos, pesquisa, formação e ação sobre o tema da paz e da transformação não violenta de conflitos.

Realiza anualmente os seguintes projetos:

- 1- Cooperar com os acampamentos de refugiados Saharauis no âmbito sócio-sanitário e educativo, por exemplo, manutenção e formação da farmácia do Hospital de Rabouni, sob responsabilidade de Mulay Massud.
- 2- Acolher crianças Saharauis durante o verão africano e europeu. E por que nesse período? Porque nesse momento, no deserto do Sahara, a temperatura pode atingir até 50 graus Celsius. Para essas crianças que possuem escassez de alimentos e água, pode ser fatal. Em média, a associação acolhe 50 meninos e meninas na idade entre 6 e 12 anos. No

total, são retiradas nesse período dos acampamentos cerca de 10 mil crianças, espalhadas, especialmente, entre a Itália e a Espanha, através do apoio de ONGs e estatais. Essa associação é apenas uma delas.

- 3- Promover ações de divulgação da causa Saharai e da situação dos habitantes, tanto nos acampamentos Saharais, quanto nos territórios ocupados.
- 4- Promover viagens de ajuda aos acampamentos, tanto no âmbito educacional quanto para entrega de alimentos e medicamentos, que ocorre no mês de dezembro e denomina-se Jalla Gumu.
- 5- Contribuir politicamente para uma solução pacífica e não violenta no Sahara Ocidental.

ACOGLIENZA ESTIVA – PRIMA PARTE⁴⁰.

O acolhimento acontece em duas etapas: na primeira, as crianças são “adotadas temporariamente” por uma família italiana, promovendo assim a troca de vivências e realidade. Nesse período, elas frequentam um centro esportivo de férias e fazem exames médicos. Na segunda etapa, as crianças são divididas em grupos e partem para uma viagem pela Itália com o intuito de conhecerem o mar, o campo e promover a essas crianças um contato com uma natureza tão diferente da que estão acostumadas. Foi nesse projeto que me inseri como cooperante no ano de 2011.

O meu primeiro mês de trabalho foi inteiramente dedicado a acompanhar as crianças num Centro Esportivo ao lado de Deid Mrabih e em visitas sanitárias, além de outras atividades sociais. Eram 9 crianças: Ayada, Buseid, Hamudi, Tahba, Aziza, Admu, Saleh e Eljalifa.

⁴⁰ Acolhimento de verão, primeira parte



Figura 72: Foto Erika Cunha

Nesse período, a rotina de segunda a sexta-feira era quase sempre a mesma. A chegada no centro esportivo era às 8h da manhã. Ali eu acompanhava as crianças em atividades como jogos com bola, aulas de danças, corridas, ida à piscina. A piscina era o momento de maior diversão, todos os dias 1h30 de natação. Não é possível explicar o que isso significa para as crianças do deserto. Depois almoço, duas horas de pausa, com o sono da sesta. Durante a tarde, eram jogos de tabuleiro ou queimada e ida para casa às 17h. Pouquíssimas vezes eu conduzia uma atividade. Eu era “monitora”, auxiliava os educadores italianos, especialmente no que dizia respeito à integração dessas crianças com o espaço e com as outras crianças. Na hora do almoço, eu era responsável por servi-las, era responsável por colocá-las para dormir, trocar de roupas, ir ao banheiro, socorrer em caso de queda e “catar” piolho.

Apesar de não ser explícito, havia uma clara separação entre as crianças italianas e as crianças árabes. Essas últimas eram mais barulhentas e extremamente ativas, incomodavam alguns jovens educadores italianos. Tal fato se

dava em parte pela falta de compreensão da língua, em parte por ausência de políticas de inclusão e em parte ainda pela minha inabilidade de estar naquela situação pela primeira vez.

Esse centro esportivo não era parte da Associação, mas um parceiro que acolhia as crianças. É um centro de férias para as crianças italianas que ali ficam, enquanto as mães trabalham e, nesse período, vieram com força total nove crianças Saharauis, completamente excitadas com a novidade. As outras crianças Saharauis estavam em outros centros esportivos da Reggio Emilia.

Deid e eu éramos responsáveis por elas, responsáveis por protegê-las algumas vezes ou por traduzir algumas palavras do italiano (língua que eu estava começando a dominar – ainda completamente macarrônico).



Figura 73: Foto Erika Cunha



Fonte: Foto de Erika Cunha

Figura 74: Foto Erika Cunha



Fonte: Foto de Erika Cunha

Figura 75: Foto Erika Cunha



Fonte: Foto de Erika Cunha

Figura 76: Foto Erika Cunha

Nesse período, Deid e eu estávamos hospedados na casa de Ester Magnani e, as crianças, com famílias acolhedoras. Durante a noite, elas experimentavam a vida com essas famílias.

Alguns dias, eu deveria acompanhar as crianças nas visitas médicas e odontológicas ou para eventos na prefeitura, em outras ONGs ou em empresas que ofereciam jantares para esse período.



Fonte: Foto de Erika Cunha

Figura 77: Foto Erika Cunha



Fonte: Foto de Erika Cunha

Figura 78: Foto Erika Cunha



Fonte: Foto de Erika Cunha

Figura 79: Foto Arquivo Jaima Sahrawi/2011



Fonte: Foto de Erika Cunha

Figura : Foto Erika Cunha



Fonte: Foto de Erika Cunha

Figura 80: Foto Erika Cunha



Fonte: Foto de Erika Cunha

Figura 81: Foto Erika Cunha



Fonte: Foto de Erika Cunha

Figura 82: Foto Erika Cunha



Fonte: Fotografados Ali, Admu e Hamudi. Foto de Erika Cunha

Figura 83: Foto Erika Cunha

ACOGLIENZA ESTIVA – SECONDA PARTE

Relatos do diário de viagem, julho de 2011:

Exilada dentro de mim
 De repente, deixei de me reconhecer...
 Transbordar já não bastava mais.
 Dentro do peito uma dor não reconhecida. Disseram que eu tinha crise capital: eu me vi dentro do sistema.
 Um sistema de poder que pra ser, precisa oprimir o outro, condenar alguém, encontrar um culpado para tudo o que está errado.
 E hoje, parece que tudo está errado.
 Acordei azeda, desconstruída, sem brilho, buscando nos outros um alívio que nunca vem, que não chega, porque o problema não está no outro, está em mim, está no meu todo.
 Pânico de gente, você já teve pânico de gente? E pânico de si mesma, de tudo o que não consegue e não conseguiu fazer?
 Alguém precisa ser punido pela cobrança que outro alguém recebe, transfiro a dor...
 Na linha de frente das batalhas invisíveis.
 Na batalha contra o próprio medo.
 Na batalha de dores desconhecidas, de repente se arrepende de tudo, de todas as falsas ações feitas até hoje.
 Tentei fugir de diversas formas, errei a maior parte do tempo, não consegui me colocar.
 Busquei novas formas, essas formas não preencheram o vazio.
 Hoje, eu vou chorar....
 “chora sem dar por isso”

Finalizamos o primeiro mês. Essa foi uma dura etapa, separação das crianças de suas casas temporárias e minha separação do primeiro grupo de crianças. Agora era o momento de viajarmos juntas, conhecer o campo e o mar, com um novo grupo, porém acompanhando-os 100% do tempo.

Uma nova etapa, ainda cheia de dúvidas, pois sabia da importância de me separar do primeiro grupo, mas o afeto era grande. E foi assim, nesse “entre-tantos”, que recomecei. Dessa vez, eu precisaria ser mais presente, porque não havia mais o “retornar à casa depois das 17hs”, para alguma família italiana que os acolhia. Seríamos nós o tempo todo. Partimos em comboio, mestres cucas (Ester Magnani e Giovanni Catellani), cuidadores (Maria Cavallaro, Ehmou Abdelkrim e eu), a limpa tudo e mais um pouco (Virginia) e as crianças (Nana, Aziza, Mohamed, Labda, Aicha

e Chrifa). Nosso roteiro: Bellaria (praia do norte da Itália, para as crianças conhecerem o mar), Rovigo (para as crianças conhecerem o campo e fazerem atividades artísticas com alunos do curso de Artes de Bologna).

Nessa nova etapa, eu era responsável por levá-las aos passeios, dar banho, colocá-las na cama, promover algumas atividades (jogar bola, ver um vídeo, contar histórias, colocar música e o que mais a imaginação permitisse). Éramos recebidos por casas paroquiais e outras associações parceiras da Jaima Sahrawi, como o Centro Polesano de Documentação.



Figura 84: Foto arquivo Jaima Sahrawi/2011

Foi em Bellaria que vivi uma das coisas mais incríveis: a primeira visão de uma criança do deserto do mar, tão misterioso, tão imenso, tão salgado e, nesse caso, tão gelado!



Figura 85: Foto Erika Cunha



Figura 86: Foto Erika Cunha

Foi também em Bellaria que vi pela primeira uma criança realmente doente em meu colo. Nana teve febre altíssima uma noite toda, nada fazia a febre baixar, suava muito, chorava, quando conseguia dormir tinha pesadelos. Da noite para o dia, no tempo de uma madrugada, tudo piorava. Eu comecei a contar as horas com aquela menina na minha cama.

Relatos do diário de viagem, escrito na primeira madrugada de um agosto quente de 2011:

Supondo que são crianças
Supondo que caem
Supondo que adoecem
Supondo que ano passado morreu um menino Saharai no mar
Supondo que tudo pode acontecer
Supondo que estão longe de casa
Supondo que sentem falta da mãe
Supondo que sentem falta do pai
Supondo que sentem falta
Supondo que Nana não acorda
Supondo que Nana tem 7 anos
Supondo que tem 39,7 de febre
Supondo que treme
Supondo que começa uma convulsão
Supondo que tem uma infecção na gengiva séria
Supondo que se sente só
Supondo que está com medo
Supondo que eu não sou mãe
Supondo que eu não sou médica
Supondo que não sou enfermeira
Supondo que esqueço tudo e faço
Supondo que coloco toalha fria no corpo, no rosto
Supondo uma ducha fria
Supondo que ano passado morreu um menino
Supondo que sou responsável por eles
Supondo que estou desesperada
Supondo que são 2h da manhã
Supondo que a febre continua 39
Supondo que supositório
Supondo que não sei por isso
Supondo que são 4h da manhã
Supondo que a febre agora é 38
Supondo que penso em pipoca e mel
Supondo que canto em volta da cama pra ela se acalmar
Supondo que espero Omulu
Supondo que toca o telefone
Supondo que são 6h30

Supondo que a febre agora é 37
Supondo que me acalmo
Supondo que penso em como é árdua a vida dos pais
Supondo o sol que bate forte na janela
Supondo que esqueço tudo o que fazia
Supondo que pela primeira vez encontrei um outro
Supondo que assim somos.

Nana foi para o hospital com uma infecção dentária séria e ficou internada por uma semana, Ehmoud ficou com ela, para traduzir qualquer procedimento médico à menina. Ela só se juntou a nós novamente em Rovigo, no *Centro Polesano de Documentazione*.

Passados alguns dias no mar, era hora de irmos para Rovigo. Uma van veio nos buscar e lá íamos nós. Nesse momento, abandonam o trajeto Ester, Maria, Giovanni e Virginia. Em Rovigo fomos recepcionados pelos novos companheiros de trajeto: Paolo Cattaneo (velho amigo, fotógrafo das fotos da exposição do *Exilius*), Remo Agnoletto, Giorgia Lolo e Antonella Giavara. Foi um período de festa. Tínhamos atividades todos os dias: andar a cavalo, ir ao teatro, fazer teatro, ir a um centro esportivo, aulas de circo, pintura de dedo, jantares regados a músicas e dançávamos. Na metade do caminho, chegam Ehmoud e Nana. Nós, educadores, nos dávamos muito bem. Dividíamos as tarefas do acordar até colocar todos para dormir. O banho coletivo era realmente outro momento de farra.

O Centro Polesano havia estudado meios de conforto, de ensino, de introdução dessas crianças naquele espaço, tudo estava adaptado para elas, estavam todos muito felizes em receber-nos.



Fonte: Foto de Erika Cunha em agosto de 2011.

Figura 87: Foto Erika Cunha



Fonte: Foto de Erika Cunha em agosto de 2011.

Figura 88: Foto Erika Cunha



Fonte: Fotos de Erika Cunha em agosto de 2011.

Figura 89: Foto Erika Cunha



Fonte: Fotos de Erika Cunha em agosto de 2011.

Figura 90: Foto Erika Cunha



Fonte: Fotos de Erika Cunha em agosto de 2011.

Figura 91: Foto Erika Cunha



Fonte: Fotos de Erika Cunha em agosto de 2011.

Figura 92: Foto Erika Cunha

Um jogo que sempre funcionava com eles era o: “1,2,3 Estrela”, uma brincadeira infantil muito simples, mas que os divertia muito e sempre era

requisitada. Também usava esse jogo quando elas estavam muito agitadas e qualquer informação possível não era assimilada.

O jogo consiste em: o Jogador 1 estar de costas para uma parede de outros jogadores que estão localizados do outro lado da sala. Esse jogador deverá contar “1, 2, 3 Estrela!”; enquanto ele conta, todos do paredão devem tentar chegar até ele. Quando o Jogador 1 parar de contar deve se virar rapidamente, quem ele vir se mexendo deve retornar ao ponto inicial. Ganha o jogo o Jogador do Paredão que chegar primeiro até o Jogador 1, então ele assume o lugar do Jogador 1 e o anterior se une ao paredão.

Aos poucos fomos ampliando o jogo: os que não tocavam o Jogador 1 deveria “pagar” com ações, por exemplo, imitar bichos, cantar ou dançar, tomar banho primeiro naquele dia ou me ajudar a retirar a mesa do almoço ou do jantar.

Fomos aos poucos, Giorgia e eu, construindo outros pequenos jogos/brincadeiras para a hora do banho, para dormir ou para limpeza das mesas pós-almoço ou jantar. Todas essas funções eram responsabilidade nossas e nos entendíamos muito bem. Íamos descobrindo juntas como agir, o que funcionava e menos nos estressava, por exemplo, ordenar o banho era um problema, mas criar uma dancinha do banho ou o desfile do melhor penteado (entre as meninas) pós-ducha era mais fácil.

Por um momento, a exaustão havia tomado conta de todos nós, tivemos que nos reinventar com elas, através de jogos e brincadeiras, para romper a linha abissal que havia dos “educadores”. Como Ehmoudi contar histórias em árabe para que elas dormissem e jantarmos depois que elas dormissem, descobrimos nesse ato, uma forma de avaliação diária, compartilhávamos dúvidas, soluções, ao mesmo tempo que nos conhecíamos melhor, já que tudo era muito intenso e rápido.

Nesse período, em 2011, quando estávamos em Rovigo, fui convidada para apresentar *Exilius* na sede do Via Rosse Teatro, ou seja, *Exilius* voltava para o seu lugar de origem. Ehmoudi decidiu que queria ver a peça e que iria com as crianças. Eu fiquei muito apreensiva. A peça possui cenas fortes, como uma cena de estupro. Mas aceitei o desafio.

Exatamente a cena que eu havia pensado que poderia ser chocante, realmente foi para a Chrifa. Durante a cena de estupro ela começou a chorar no colo de Giorgia, fechava o rosto e se assustou muito quando eu assumi em cena o

soldado. Quando terminou o espetáculo, Ehmoudi fez uma fala em árabe para as crianças explicando que aquilo era um jogo, que eu estava fingindo ser alguém. Traduziu partes da peça para elas e agradeceu em italiano pela apresentação. Eu chamei-as para se aproximarem do carrinho, para tocarem em mim, para vestirem o tecido que eu faço de melfi. Chrifa não se aproximou. Afastava-se, tinha medo. A representação talvez tenha sido crível para ela. Isso mexeu profundamente comigo e dediquei-me nos dias seguintes em me aproximar ainda mais dela.

Lembrei que em Bellaria, ela imitava o som do trem quando ele passava, o movimento e o apito, ou seja, era uma criança com muito envolvimento sonoro. Comecei a cantar perto dela: toda vez que direcionava o meu olhar a ela, eu cantava. Levei-a tomar café da manhã no dia seguinte cantando, ajudei-a a dormir cantando e foi assim que aos poucos ela e eu nos acalmamos.

Eu nunca mais vi essas crianças. Quando estive no deserto não encontrei nenhuma delas, mas enquanto escrevo sinto-as por perto, como uma memória incrível que se atualiza em mim. O dia em que diferentes línguas, religiões, saberes e formas de amar se encontraram e caminharam juntas entre o campo, o mar, os cantos, as danças e a profundidade de contos árabes contados na calada da noite.



Fonte: Foto de Erika Cunha.

Figura 93: Foto Erika Cunha

4.2 EXPERIÊNCIA 2 – A CRIAÇÃO DA OFICINA DRAMATURGIAS DE FRONT(EIRAS)

Esta oficina foi concebida a partir das experiências no processo de montagem do espetáculo *Exilius* e mescla trabalhos corporais, improvisações direcionadas e construção de dramaturgias. A oficina oferece aos participantes caminhos para a sensibilização, composição e criação de dramaturgias próprias, num trabalho que coloca o ator como autor de sua obra.

É uma oficina direcionada a atores (em formação ou formados), na qual o participante pode experimentar a construção de uma dramaturgia fronteira entre o real/documental e o imaginário, a partir de temas trazidos por eles mesmos.

Como o processo em Front(eiras), o processo pedagógico é um conceito que está aberto a conexões, não se pretende global, mas resolve uma situação local, uma forma de conexão entre eu e o outro, a partir das fronteiras do nosso conhecimento.

O aspecto educacional que se mostra a partir dessas formas abertas indica que a realidade é algo a ser construído permanentemente, é algo móvel, incomensurável e, do mesmo modo, assim a arte. A ideia absoluta de verdade desaparece e, em algum lugar, brotam verdades que podem mudar permanentemente de figura, tudo depende do posicionamento e das necessidades do sujeito que a produzem. (ANDRE, Educação Em Revista, 2008, pág 134)

Esses processos não se permitiam verticais, já que não pretendiam “ensinar”, mas compartilhar conhecimentos e afetos. Por esse motivo, e pelo envolvimento que tive com os participantes, surgiu o desejo de compartilhar essas experiências.

A escola foi e tem sido uma ferramenta para formar trabalhadores úteis ao sistema, uma fábrica de cidadãos eficazes e consumidores adestrados, uma ferramenta útil para que a cultura permaneça sempre a mesma, anestesiada, tranquila e limpa. É esse ainda o modelo de escola que nos assombra, da educação básica ao ensino superior, de modo mais ou menos explícito. É em contraposição a esse modelo que deve atuar o ensino de teatro. Pois o ensino do teatro é (ou deveria ser) o antitempo desta escola formal, positivista. (FABRINI. Para se pensar o ensino do teatro guiado pela alma, Dossiê sobre o Ensino de Teatro Revista Digital Art&),

Dramaturgias de Front(eiras) foi oferecido em forma de curso de curta duração na Universidade Federal do Tocantins, um intensivo que ocorreu em novembro de 2014, num total de 20hs, durante a Segunda Semana Intercursos Filosofia e Artes Cênicas e em julho de 2015 nas comemorações de 15 anos do Grupo Matula Teatro no SESC Campinas e durante o Programa de Estágio Docente (PED) no segundo semestre de 2015, junto à disciplina Montagem Teatral, no curso de formação em Artes Cênica da UNICAMP, sob supervisão da Professora Doutora Verônica Fabrini Machado de Almeida:

4.2.1 OFICINA OFERECIDA DURANTE A SEGUNDA SEMANA INTERCURSOS FILOSOFIA E ARTES CÊNICAS – UFT

Essa foi uma oficina muito especial para mim: sair pela primeira vez da região sudeste para divulgar e aprimorar uma forma de construção cênica e ao mesmo tempo compartilhar saberes, já que aquela era uma região que pouco conhecia, da qual pouco sabia: histórias, culturas, fundação, etc...

Fui convidada por uma pedagoga e atriz muito querida, que atualmente é professora no curso de teatro da UFT: Karina Ribeiro Yamamoto, professora do Curso de Licenciatura em Artes (Teatro). Compartilhei com Karina anos importantes de aprendizado na graduação, e agora iríamos compartilhar a evolução desse período, para onde fomos e qual a bagagem que trazíamos.

Essa oficina teve uma particularidade, pois essa semana intercursos da UFT é um evento integrado do teatro e da filosofia, portanto, havia participantes que nunca tinham entrado em contato com a prática teatral. Mais uma vez, precisei criar modulações da oficina de acordo com o público envolvido. No primeiro dia, entramos num “pacto” de quais seriam os nossos passos, de como, juntos, poderíamos experimentar a escrita cênica, através da prática da escrita ou da prática corporal.

Foi realmente uma experiência muito marcante, pois me abria a diferentes recepções e à necessidade de aprender/improvisar enquanto a oficina ocorria, para nos adequarmos à linguagem conjunta (deles e a minha).

No primeiro dia, mostrei três imagens de sertão e pedi que descrevessem essas imagens, enumerando somente aquilo que fosse possível ver: linhas, formas, etc, exatamente o que viam os olhos, sem colocar nenhuma conotação ou expressar um julgamento. Foram todas imagens retiradas do Google quando digitei as palavras: sertão, seca e nordeste, portanto não sei a autoria das fotos e me interessava exatamente isso, como o sistema Google apresentaria essas palavras em forma de imagens.



Figura 94: Pesquisa google Sertão



Figura 95: Pesquisa google Sertão



Figura 96: Pesquisa google Sertão

Eles tinham 10 minutos para descrever minuciosamente cada imagem. Passado esse tempo, pedi que se deitassem e começassem um espreguiçar a partir da coluna e do som que ouviam, músicas selecionadas por mim. Fizemos um intenso trabalho físico de quase 1 hora, com movimentos aleatórios pelo espaço.

Passado esse tempo, eu voltava a projetar as fotos na parede e pedia que dançassem as sensações que as imagens lhes traziam. Essa etapa durou cerca de

30 minutos. Depois, pedi que se aproximassem de seus cadernos e escolhessem apenas uma foto e voltassem a descrevê-la incluindo o que os olhos não viam: eles podiam dar um nome, idade, imaginar quem morava ali, o que fazia ou quem passava por aquele cenário. Fui jogando perguntas: O que essa pessoa faz? Quem ela é? Onde ela está?

Pedi que fechassem o caderno e projetei o curta de animação *Vida Maria* do diretor Márcio Ramos⁴¹.

Vida Maria é um curta-metragem em 3D, lançado no ano de 2006. O filme nos mostra a história da rotina da personagem “Maria José”, uma menina de cinco anos de idade que se diverte aprendendo a escrever o nome, mas que é obrigada pela mãe a abandonar os estudos e começar a cuidar dos afazeres domésticos e trabalhar na roça. Enquanto trabalha, ela cresce, casa e tem filhos e depois envelhece e o ciclo continua a se reproduzir nas outras Marias, suas filhas, netas e bisnetas. (Fonte: PORTAL EDUCAÇÃO)

Depois, questionei se a menina do filme poderia ser a menina da foto. Todos responderam afirmativamente. Esse curta seria então o nosso exemplo, pois ele retira da realidade o seu ponto inicial (as muitas Marias que sobrevivem apesar da miséria no sertão nordestino brasileiro), mas cria uma em especial, Maria José, e vai nos contando e nos seduzindo por sua história de vida.

Dediquei o segundo dia novamente às experimentações com as fotos. Dessa vez, eles deveriam imitá-las, mas também deveriam inventar a parte que não poderiam ver, que estava ocultada na foto, criando um corpo espelho da foto, mas também reflexo da imaginação de cada participante. Assim, foram criando um corpo-personagem, que, mesclado ao texto escrito no dia anterior, ia aos poucos ganhando formas. Para o terceiro dia, solicitei que trouxessem um recorte de jornal do dia, que retratasse um fato ocorrido, verídico na cidade, e algumas imagens que pudessem ser trabalhadas, preferencialmente de corpo humano.

No terceiro dia, pedi que lessem o recorte de jornal trazido por eles e que mesclassem ao personagem que eles haviam criado e, unindo tudo, que fizessem um texto dramático, respondendo as seguintes perguntas:

1. *Quem é seu personagem? (nome, idade, filiação)*
2. *Onde ele está?*

⁴¹ Animação, de Márcio Ramos, duração: 9 min, Plays 1.487; Gênero: Animação; Diretor: Márcio Ramos; Duração: 9 min Ano: 2006 Formato: 35mm; País: Brasil Local de Produção: CE; Cor: Colorido. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=Bs87_NQTM0M, acesso em 11/09/16.

3. *O que ele faz?*
4. *Quando ele faz?*
5. *Quais fotos trazidas por vocês podem ajudá-los a criar um corpo para essa história? Qual foto poderia ser um contraponto?*

A partir desses impulsos, eles criaram uma pequena dramaturgia, escrita por eles mesmos, que agora precisava virar cena. Pedi que decorassem o texto criado para o dia seguinte.



Dialogo sobre a dramaturgia com uma dupla de atores.
Foto de Karina Yamamoto. UFT/Palmas

Figura 97: Foto Karina Yamamoto

No quarto e último dia, após um treinamento físico intenso, pedi que começassem a improvisar a partir do texto criado por eles mesmos. Depois, um a um, foram apresentando as cenas e eu as “dirigia”, sempre com um assistente (dentre eles), provocando o ator, prevendo uma plateia, propondo figurinos, estados ou o que quisessem.

O quinto dia foi reservado para uma palestra sobre o tema de meu doutorado.

4.2.2 DISCIPLINA AC666 - PROJETO INTEGRADO DE CRIAÇÃO CÊNICA II, DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS DA UNICAMP. PROGRAMA DE ESTÁGIO DOCENTE, COM SUPERVISÃO DA PROFESSORA DOUTORA VERÔNICA FABRINI.

Essa disciplina é obrigatória para os alunos do terceiro ano das Artes cênicas, no segundo semestre de 2015.

Os próprios alunos solicitaram à Professora Verônica Fabrini trabalhar com as questões da intolerância e da violência. Para expor esse assunto, a montagem utilizou dois textos: *Titus* de William Shakespeare e *Anatomia Titus* de Heiner Müller. A montagem final foi chamada de *Titus Fúria*.

A experiência com a disciplina de montagem teatral abriu possibilidades de desenvolvimento prático da pesquisa teórica que desenvolvia com o doutorado, em especial no que diz respeito à construção da metodologia de uma dramaturgia de fronteiras (entre o documental, a ficção do Shakespeare e Müller e o imaginário desses jovens estudantes) e seu resultado direto numa cena finalizada.

Foi uma excelente oportunidade de colocar em práticas as técnicas teatrais e improvisacionais que utilizei durante a construção de *Exilius*, que auxiliam os alunos na construção de personagens e de práticas coletivas (um encontro com o próprio corpo e a relação de composição com o espaço ficcional da cena e do companheiro de cena).

Além disso, toda a disciplina foi acompanhada pela professora, que auxiliou na construção de uma metodologia/pedagogia das artes da cena.

Essa disciplina foi conduzida pela professora e diretora do espetáculo Verônica Fabrini e a minha função era auxiliá-la na preparação corporal dos atores. Foi-me solicitado trabalhar em especial alguns exercícios do Kung Fu (para a criação de um corpo vigoroso, o corpo guerra) e do Butô (para a construção de um corpo morto, que passa pelos horrores da guerra).

A partir dessa premissa, construímos uma sequência de aquecimento que se repetia todas as segundas e quartas-feiras, quando eu acompanhava o trabalho com a diretora: corridas (de frente, de costas e de lado), saltos, sequência básica de chutes e socos, abdominais, flexões de braço, exercício da Pantera e uma sequência de movimentos do Kung Fu: cavalo, gato e arco e flecha. Além de

trabalho com o olhar: direção, foco e movimento – o foco de meu olhar pode definir o tamanho de meu movimento.

Às terças-feiras, a PAD (Programa de Apoio Docente) Carolina Banin e eu conduzíamos os trabalhos. Nesse dia, dividíamos a tarde em duas etapas: trabalho de Kung Fu e/ou Butô e o Campo de Visão (foco de pesquisa da Carolina e parte do treinamento do grupo, que era feito, quase que diariamente com condução do Professor Marcelo Lazzaratto).

Para mim, as principais Metáforas de Criação para *Titus* foram o Corpo Guerra e o Corpo Morto, que foram explorados a partir de imagens ou de trabalhos físicos que possibilitassem esse encontro. Além disso, o grupo começou a atualizar-se com o tema, que a princípio parecia muito distante de todos e por vezes até trágico demais.

O Corpo Morto no Butô é sem dúvidas o termo mais hipnótico na dança, pois é a permissão do encontro com um corpo que se permite ser dançado, é uma metáfora de trabalho que se propõe à desordem e à decomposição. É a desumanização do homem, o abandono do que chamamos de EU. Esse conceito não estava normalmente em meus trabalhos com essa oficina, mas o pedido feito por Fabrini instigou-me a retomar fortemente meu trabalho realizado no mestrado e reexperimentá-lo com esse grupo, modificando mais uma vez a conduta numa pedagogia teatral fronteira.

A metáfora do Corpo-Morto aproximava-me novamente do autor que estava se apresentando nessa tese: Antonin Artaud e seu Corpo sem Órgãos, uma metáfora sobre a organização de nosso ser social, ou seja, a possibilidade desses atores adentrarem espaços novos, que não eram reconhecidos por eles. O que, julgava ser importante para aquele momento, já que eram jovens vigorosos, alunos de terceiro ano da Cênicas, cheios de músculos e vontade.

Houve um dia de treinamento em que, após cerca de 1h30 de trabalho físico, do alongar-se até dinamizar pelo espaço ao som de diversos músicos que estávamos pesquisando naquele momento para a trilha sonora (Meredith Monk, Demetrius Stratus, Radiohead), joguei a eles a metáfora:

- Gostaria que vocês agora reverenciassem a todos os seus mortos, todos aqueles que vieram antes de vocês. Olhem para eles, dançam para eles.

Alguns minutos depois, solicitei:

- Carreguem seus mortos, peguem-nos no colo e tragam até a linha à frente de vocês do outro lado da sala. Para isso, devem caminhar muito lentamente, na base baixa, e quando andarem mostrem a sola dos pés. Quando chegarem, ajoelhem e depositem seus mortos no chão.

Essa metáfora de carregar seus mortos causou dois eventos importantes: no final da aula, dois alunos fizeram um depoimento sobre ser a primeira vez que se permitiram serem conduzidos pelas imagens, seus corpos dançavam e compunham sem que eles pudessem controlar a ação racionalmente; além disso a caminhada carregando os mortos foi levada à cena, para o início do espetáculo, quando Titus retorna da guerra carregando seus filhos mortos.



Fonte: Foto de Maycon Soldan
março/2016

Figura 98: Foto Maycon Soldan

Após experimentar finalmente essa ideia de desorganização do corpo, não foi difícil reorganizá-los. E então, na semana seguinte, retomamos os exercícios ligados

ao Kung Fu, às linhas retas, aos trabalhos com a força física. O contraponto estava claro para eles e o resultado cênico também.

Mas o tema e a direção começaram a pedir outras Metáforas de Criação e o documental mais atual que existia nesse segundo semestre de 2015 fez-se presente e chegamos às seguintes imagens/notícias:

- 1- A violência contra a mulher, a partir de leituras de jornais, como a mulher que perdeu as mãos por ciúmes de seu marido:



Figura 99: Foto Jornal O globo

Dez dias depois de ter sofrido agressões brutais do marido, Gisele Santos, de 22 anos, relembra os momentos de terror vividos dentro de casa, em São Leopoldo, no Vale do Sinos do Rio Grande do Sul. Ela chegou a ligar para a mãe para se despedir, achando que morreria em instantes. Teve as mãos, o pé esquerdo e parte do direito decepados pelo companheiro. Hoje, amigos e familiares fazem uma campanha para arrecadar fundos para comprar próteses, além de pedir doações de fraldas e lenços umedecidos para a recuperação da jovem.⁴²

2 – Os refugiados sírios e o menino morto.

⁴² Disponível em <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2015/08/tem-o-meu-perdao-diz-jovem-que-teve-maos-decepad-as-pelo-marido.html> acesso dia 09/06/2016.



Figura 100: Foto Jornal O Globo

As imagens de um menino sírio morto numa praia da Turquia viraram símbolo da crise migratória que já matou milhares de pessoas do Oriente Médio e da África que tentam chegar à Europa para escapar de guerras, de perseguições e da pobreza.

O corpo do menino apareceu nesta quarta-feira (2) em Bodrum depois que duas embarcações com imigrantes naufragaram. Pelo menos nove sírios morreram, segundo a agência AFP - outros veículos já citam 12. As duas embarcações haviam partido de Bodrum e tentavam chegar à ilha grega de Kos, anunciaram as autoridades locais.

A foto virou um dos assuntos mais comentados no Twitter e diversos veículos da imprensa internacional o destacaram como emblemática da gravidade da situação, até mesmo com potencial para ser um divisor de águas na política europeia para os imigrantes.⁴³

Para complementar a informação e aumentar as provocações com os atores, a disciplina também recebeu a visita de Claudia Echenique (que falou sobre Shakespeare – nosso contemporâneo); Christine Rohig (falando sobre a tradução de

⁴³ Disponível em (informações retiradas de <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/09/foto-chocante-de-menino-morto-vira-simbolo-da-crise-migratoria-europeia.html>) acesso dia 09/09/16.

Anatomia Titus e Heiner Müller) e a presença de Illeana Dieguez Caballero e João das Neves (que falaram sobre a questão da intolerância e as artes da cena - Teatralidade e performatividade social para visibilizar uma situação).

O espetáculo *Titus Fúria*

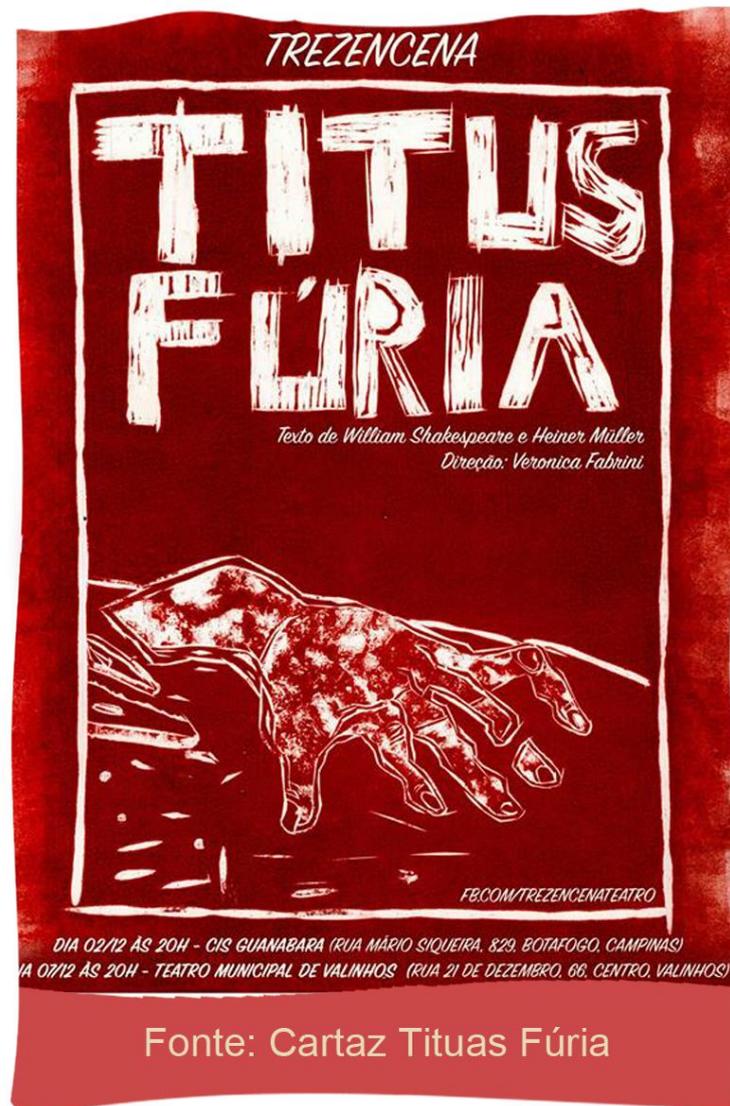


Figura 101: Cartaz divulgação espetáculo

SINOPSE

O General Titus Andronicus regressa a Roma vitorioso, após lutar bravamente pelo império, durante dez anos. Traz consigo como troféu de guerra e prisioneiros, Tamora, a rainha dos Godos, acompanhada de seus filhos, o primogênito Alarbus, Chiron, Demétrios e de seu conselheiro, o mouro Aaron. Titus ordena o sacrifício do primogênito da rainha goda, em honra dos deuses, para que libertem as almas dos 21 filhos do general, mortos na guerra. Luto clama vingança. Sangue bebe Sangue. O sangue lava a honra. O sangue desperta as Fúrias.

FICHA TÉCNICA

TEXTOS: Heiner Müller; William Shakespeare

DRAMATURGIA : O grupo

DIREÇÃO GERAL: Verônica Fabrini

ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO: Erika Cunha; Juliana Saravali; Carolina Banin

DIREÇÃO MUSICAL: Leonardo Matricardi

APOIO SONORO: Du Kiddy

LABORATÓRIO DE PRÁTICAS VOCAIS: Rodigo Spina

PROGRAMA DE APOIO DIDÁTICO (PAD): Ana Vitória Prudente

LABORATÓRIO DE PRÁTICAS CORPORAIS : Marcelo Lazzarato

APOIO TEÓRICO: Isa Kopelman

CONSULTORIA VISUAL: Heloísa Cardoso

ARTE: Clara Wagner

ILUMINAÇÃO: Ewerton Ribeiro e O grupo

ELENCO: Alexandre Guidorizzi, Bruna Recchia, Jean Luz, Julia Prudêncio, Karen Mezza, Leonardo Matricardi, Marcelo Masselani, Normélia Rodrigues, Victor Ferrari e Vitorino Rodrigues



Figura 102: Foto Maycon Soldan



Fonte: atrizes Karen Mezza e Bruno Recchia, foto de Maycon Soldan.

Figura 103: Foto Maycon Soldan

4.2.3 OFICINA DRAMATURGIAS DE FRONT(EIRA) OFERECIDA NO SESC CAMPINAS EM JULHO DE 2015

Para essa oficina, havia 08 participantes, vindos das mais diversas experiências com o teatro: três deles havia feito o Conservatório Carlos Gomes (escola técnica de Campinas), uma mestranda em artes da Cena na UNICAMP, um médico e atualmente aluno das Artes Cênicas UNICAMP, uma senhora participante do grupo de teatro da terceira idade do SESC Campinas, um engenheiro e uma atriz campineira.

Nós tivemos quatro encontros de 3 horas apenas, ou seja, um formato *pocket* do curso. Para isso, selecionei pontos que considere importantes de experimentar no processo de criação autoral, a partir da prática.

No primeiro dia, passei um trabalho físico vigoroso: a partir da coluna vertebral, eles deveriam começar a se mover livremente pelo espaço, respondendo aos estímulos sonoros, que aos poucos eu ia introduzindo. Aos poucos, outras articulações eram inseridas e, por último, os olhos foram colocados em jogo, ou seja, iniciamos num contato muito íntimo, com o próprio corpo e nos colocamos na relação em contato com o outro. Após cerca de 1h de treino/dança, pedi que todos se sentassem em frente a papeis e canetas que estavam espalhados pelo espaço, mas que ainda não fizessem nada. Comecei a projetar o filme *Powaqqatsi, vida em transformação*⁴⁴. Pedi que assistissem com atenção. Após 45 minutos de filme, interrompi a projeção e solicitei que todos comessem a escrever sem pausa. Essa escrita automática teve duração de 15 min.

Pedi que guardassem o texto produzido por eles e que não lessem de um dia para o outro. No dia seguinte solicitei que lessem em voz alta para todos o texto escrito. Eram textos bonitos e cheio de intensidades. Pronto: tínhamos nossas pequenas dramaturgias. Agora, o importante era investigarmos como colocá-los no espaço e inserir outras tantas camadas sobre ela. Para esse segundo dia, eu levei imagens de diferentes trabalhos sendo executados (mineiros, bordadeiras,

⁴⁴ O segundo filme da trilogia Qatsi, que é composta com os documentários *Koyaanisqatsi* (1983) e *Naqoyqatsi* (2002). *Powaqqatsi* vem da língua Hopi e quer dizer "vida em transformação". Como os demais filmes da trilogia, não são apresentadas narrativas ou diálogos durante todo documentário. Apenas no final é revelado o significado do nome Powaqqatsi. Direção de Godfrey Reggio. Gênero documentário. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=E3D12JqNyU>, acesso em 11/09/16.

escaladores, etc.). Eles deveriam imitar aquelas fotos, construir três imagens estáticas e trazerem imagens que os ligassem ao vídeo do dia anterior. Aos poucos, fomos colocando essas imagens em ação, uma após a outra e inserindo os nossos próprios textos.

Algumas imagens tornaram-se coletivas, criamos uma caminhada longa na qual todos deviam observar o espaço ao seu redor e aos poucos mostrar os materiais que carregavam consigo, demonstrando o caráter da figura construída. Alguns decidiram unir um poema ou um outro texto em sua dramaturgia, como Clarice Lispector.

No terceiro dia, retomamos as imagens criadas no dia anterior e fomos nos deslocar pelo espaço externo do SESC. Era uma terceira etapa, eu em contato com o espaço. Eles podiam improvisar livremente pelo espaço, com o intuito de “encantar/despertar” um espaço frequentado por eles. Um dos participantes foi até a academia e oferecia poemas para serem lidos, enquanto as pessoas caminhavam na esteira ou pedalavam nas bicicletas estáticas. Essa ação gerou riso e desconforto a quem tentava executar.

Outros preferiram chamar a atenção para que olhassem para o céu ou entregar um envelope com poemas. Outros ainda colocaram envelopes com os textos produzidos nos para-brisas dos carros. Para finalizar o dia, unimos ações importantes com a áreas externas e investigamos formas de colocá-las em nossa partitura.

O quarto e último dia foi uma pequena apresentação pública para convidados.



Figura 104: Foto Erika Cunha



Figura 105: Foto Thais Tkatchuk

4.3 DIFERENTES EXPERIÊNCIAS, UMA SÓ AMBIÇÃO: COMPARTILHAR

Como experiências tão distintas podem ser colocadas lado a lado com o mesmo nome: *Dramaturgias de Front(eiras)*?

Penso aqui que essas experiências pedagógicas constituíram para mim uma nova forma de pensar o teatro e um novo modelo de como eu gostaria de me colocar quando estou em sala de trabalho. O convite à troca modificou a forma como oriento um exercício, pois havia anteriormente uma sequência lógica de acontecimentos, preestabelecidos, que podiam se resumir em “se eu proponho tal exercício, eles chegarão a tal ponto, ao qual EU desejo que cheguem”.

Dramaturgias de Front(eiras) me despertou para algo novo: eu sugiro um ponto de partida, já que estou no lugar de propositora, mas juntos encontramos um novo caminho e uma nova conclusão, e é essa característica permissiva de compartilhar que me faz navegar conforme o grupo solicita, mas sem perder o foco que é a processo teatral.

Para atuar nesse campo, tem-se desenvolvido uma atitude de andarilho para descobrir espaços do “nós despossuído”, dos sem destino, daquilo que ainda não tem identidade. A atitude distanciada – porém não neutra – torna-se condicional. E para se alcançar um processo de invenção de alteridades, é preciso um esforço de atenção por parte dos participantes, para que possam capturar as provocações que a cidade – ou a escola – oferece, mas, ao mesmo tempo, não se prendendo a desejos individualistas. Ao receber provocações externas, o atuante sofre a experiência no sentido dado por Jorge Larrosa (2004), que a conceitua como um momento de exposição do sujeito, posto que ele estará aberto a sofrer ocorrências encontradas pelo caminho. (ANDRÉ, 2008, p. 131/132)

Nesse sentido, estamos o tempo todo em contato com o “real/documental”, trazendo para improvisações relatos próprios ou notícias de jornal/rádio/internet, o que nos possibilita dialogar com o mundo ao nosso redor, não perdendo o foco que é a devolutiva: retirar de meu cotidiano a ação e devolvê-la em forma de poesia, de teatro, ou seja, são as Metáforas de Criação trazidas ao processo pedagógico.

Essa realidade ampla acaba por nos presentear com o fato de que o cotidiano está em constante mutação, assim como o teatro e os meios de ensino da arte,

provocando não somente quem é participante da oficina, mas também quem conduz a oficina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS 1:

A AUTO-ENTREVISTA COMO PRÁTICA PARA RESPONDER O QUE NÃO SEI RESPONDER.

Solo voy con mi pena
Sola va mi condena
Correr es mi destino
Para burlar la ley
Perdido en el corazón
De la grande Babylon
Me dicen el clandestino
Por no llevar papel.

(Manu Chao. *Clandestino*, 1998)

Ao longo da escrita da tese, entrevistei os artistas envolvidos nos estudos de caso (Verônica Fabrini, Alice Possani, Melissa Lopes e Eduardo Okamoto) sobre o envolvimento das obras com as comunidades pesquisadas. Porém, no caso de *Exilius*, meu solo e trabalho que considero a síntese cênica dessa pesquisa, percebi que havia somente entrevistas com os Saharais e decidi usar o mesmo procedimento de entrevistas comigo. Foram entrevistas ditas em voz alta e depois trazidas ao papel. Busquei, na forma de uma escrita performativa, uma entrevista que “me esclarecesse a mim mesma”. Segundo o antropólogo português Ricardo Seiça Salgado, em seu site⁴⁵ sobre Performance, Arte e Política, a escrita performativa é uma escrita que se expressa simultaneamente a si própria e a partir do que a motivou. Debruça-se sobre as representações usuais da vida social/performativa e dá especial atenção às artes performativas. Evoca mundos da memória, do prazer, da sensação, da imaginação e do afeto, e desconstrói as formações discursivas subjacentes (por isso, gosta da genealogia, investiga os palimpsestos).

⁴⁵ Disponível em: <https://escritaperformativa.wordpress.com/> acesso em 09/09/16

Não vamos falar sobre dramaturgia teatral, vamos falar sobre você/sobre mim. Por que você quis se aprofundar nas comunidades pesquisadas? Por que não se fixou na análise das dramaturgias pesquisadas?

Eu atriz, brasileira, confesso, sou privilegiada, classe média branca. Aqui nessa auto-entrevista, reconheço meus privilégios.

Reconheço o pouco que sei sobre o meu próximo e o tanto que queria saber sobre ele, mas sem descer de mim, olhando de cima e não nos olhos.

Meu primeiro contato com “comunidades” começou quando me aproximei da Antropologia Teatral. Era uma quase moda quando fazia faculdade, todo mundo ia a campo, pesquisar algo ou alguém, buscar temáticas para os espetáculos, ligados aos saberes tradicionais de uma determinada comunidade. Você nunca voltava isento de um envolvimento profundo nessas saídas de si. Mas, algo realmente me afetou e mudou quando conheci os Saharauis. Deparei-me com sujeitos. Não era possível deslocar a situação daquelas pessoas para montagem de um espetáculo, sem envolver-me ativamente.

Reconheci a luta por existência desse povo e tomei-a como minha, iniciei uma fase de militância. Passei a fazer parte, a estar com eles. O espetáculo tomou outra dimensão: a denúncia social.

E foi aí que percebi os resquícios do processo de colonização no Brasil em mim: uma garota de classe média, que viveu os vestígios imorais de ser colônia, que buscou respostas por muito tempo na importação de técnicas estrangeiras. Que desconhecia o próprio contexto social e que estudou num sistema escolar filho da ditadura militar. Que por muitos anos só conhecia a história de forma eurocêntrica, em temáticas como o “descobrimento” do Brasil, os “grandes bandeirantes” e que aprendeu a ler com a “cartilha da Mimi” numa escola pública do interior paulista.

Por que estudar outras áreas do saber (às vezes até mesmo de forma leviana)? E o que é ativismo? Você acha que mesmo ele acontece em *Exilium*?

Porque não encontrei nos saberes teatrais teorias que me auxiliassem nessa busca, que permitissem a Epistemologia Local, ou talvez não tenha encontrado o vocabulário correto dentro do teatro. Esbarrei na Performance-Arte com saberes liminares, no livro da Ileana Dieguez Caballero, em especial, que me levou ao tema, essa linha invisível entre o real e o ficcional e a possibilidade de uma arte que se encerra no ativismo de uma determinada causa. Vi o ativismo como meio de

existência, de buscar uma ressignificação no corpo, de experiências fronteiriças, assumindo a causa de outro em meu próprio corpo. É uma maneira de romper com a exclusão e a hostilidade sobre as causas muçulmanas, apresentando um conflito que nada tem a ver com questões religiosas, sobre serem sunitas ou xiitas, mas um conflito por territórios, por uma saída para o mar, pela exploração de fosfato. E, dessa forma, assumir e validar as narrativas orais e a memória como construção de um imaginário de um povo ou de uma peça teatral. Vejo assim a memória no corpo como atualização metafórica de algo vivido ou ouvido.

Pensamento pós-entrevista: Ao responder essa auto-pergunta refleti sobre a manutenção da violência, que é alimentada pelo Estado e pelos nossos próprios egos cotidianos. A violência alimenta o Capitalismo (E vice-versa? são interdependentes), gera empregos (na criação de armas, na necessidade de polícia ou seguranças particulares armados, na manutenção de campos de refugiados, na contratação de soldados, na manutenção de muros, na distribuição de alimentos, na “ajuda humanitária”, nos médicos que são enviados aos conflitos, nos ativistas que vão para o conflito e compram passagens aéreas caríssimas, na ONU, na UNICEF...). Não é da graça do Capitalismo gerar a paz, porque ela não gera capital. Assim, a paz não gera ativismo. E, estamos, dentro de nossa lógica atual, fazendo a manutenção do sistema, que permite a discriminação, a desigualdade, o machismo, o racismo, etc.

A pergunta abaixo veio depois dessa reflexão e foi aqui incluída.

Então, você também está no sistema de mal-estar social propagado pelo que você chama de Capitalismo?

Sim, eu trabalho com a violência e o seu resultado cênico, já que 60% de meus trabalhos como atriz tratam de temas que vêm da demanda de exclusão ou violência social e, no caso desta tese, são 100% dos espetáculos analisados. Aí está mais uma vez o meu privilégio: eu escolhi viver isso, não fui forçada a viver algo.

Eu fui voluntária na Itália, para acompanhar as crianças Saharauis. Foi por essas questões que eu tive que me abrir para entender melhor a estrutura da violência, entender as estruturas do privilégio e entender que a história não pertence aos historiadores.

Por que então estudar descolonialistas? Em que eles puderam ajudar que a psicologia ou as teorias teatrais não puderam?

Porque essas teorias me permitiram perceber a linha abissal que existe entre o norte e o sul global, que não diz respeito apenas à geografia global, como explica o Prof. Boaventura: *há um norte no sul e um sul no norte*.

Essa frase deu-me a luz sobre a colonização do pensamento. Os sistemas coloniais querem “dar ao outro” um conhecimento, uma luz, um caminho e muito se derivou disso: normativas sociais e raciais.

Pude compreender a existência de um racismo estrutural e a reafirmação de uma hierarquia racial e social.

No Brasil, temos como exemplo o extermínio em massa dos indígenas, não somente através da morte física, mas também da morte de seus costumes e da manutenção de um estilo de vida português, europeu na terra de Vera Cruz.

Atualmente, temos os resquícios desses processos coloniais vistos nas políticas de fronteiras/delimitações e na ampliação da xenofobia pela Europa e também no Brasil.

Se no período colonial tínhamos a escravidão, hoje possuímos a imigração ilegal, feita muitas vezes por agências que transportam imigrantes/exilados por preços altíssimos ou através da exploração da mão de obra escrava e de abusos sexuais de mulheres e crianças, que são todas formas de exploração do corpo como mercadoria.

Vale ressaltar a diferença entre estrangeiro, imigrante, exilado e clandestino. Oficialmente, na língua portuguesa temos (*e aqui eu pesquisei na internet!*):

Imigrante: *i.mi.gran.te. adj+s m+f (lat immigrante)*

Que, ou quem imigra; que, ou quem vem estabelecer-se num país estranho. Col: leva, colônia.

Estrangeiro: *es.tran.gei.ro. adj (fr ant stranger)*

Que é natural de país diferente daquele que se está considerando. sm 1 Pessoa que não é natural do país onde se acha, e de cuja cidadania não goza. 2 Conjunto de todos os países, exceto aquele de que se fala.

Exilado: *e.xi.la.do. adj (part de exilar)*

1 Que se exilou. 2 Apartado, afastado. sm Aquele que foi expatriado ou desterrado.

Clandestino: *clan.des.ti.no. adj (lat clandestinu)*

1 Dir Que não apresenta as condições de publicidade prescritas na lei. 2 Feito às escondidas. sm Passageiro que viaja escondido.

Mas, praticamente, o que temos?

Um francês no Brasil é um estrangeiro que atualmente vive aqui, há certo status em se conhecer ou ser amigo de um estrangeiro europeu. Um africano na Europa é imigrante. Um boliviano no Brasil é imigrante. Saíram de seus países em busca de uma vida melhor e, em sua grande maioria, são explorados como mão de obra barata.

O exilado foi expulso sem possibilidade de retorno ao seu país, torna-se muitas vezes andarilho, clandestino em diversos territórios. Clandestino é o ilegal, o que se esconde, o fora da lei.

Quem são os imigrantes ou os “exilados” no Brasil?

A segregação social criou os invisíveis nacionais, os “exilados dentro de suas próprias nações”. Nesse caso, não temos somente imigrantes latinos ou africanos. Estamos repletos de moradores de ruas, que se tornam devir asfalto e que não são sequer notados por nós. Aliás, são notados quando sentimos medo e nos afastamos. São as mulheres violentadas que não são escutadas. São os indígenas e as questões das terras. São as famílias circenses, trocadas pela TV digital, que aos poucos vão desaparecendo de nossos olhos. São as famílias que não se enquadram no Estatuto da Família.

É o advento dos grandes condomínios, que constroem muros, que separam e afastam de si tudo o que não é limpo ou seguro para seus filhos.

É a reprodução dos modelos de opressão, como o Muro da Vergonha, que separa o Sahara Ocidental dos acampamentos de refugiados Saharauis.

Essa não é uma luta contra pessoas, mas uma luta contra um sistema colonial/capitalista, que se apodera de um discurso escravocrata de poder soberano de um povo sobre o outro ou de um ser sobre outro.

O que você viu de tão interessante no tema “exílio”?

Eu vi uma cartilha sobre direitos humanos. Esse tema me fez destrinchar um milhão de outros temas, questões territoriais, questões sociais e até mesmo questões relacionadas ao parto (sim, sobre a forma como nascem os filhos de uma determinada pátria).

Ser exilado é a impossibilidade de defesa, a impermanência, o desemprego e o anonimato.

Presenciamos a formação dos guetos, por ausência de interesse da sociedade de relacionar-se com o imigrante.

Além disso, o Estado é capaz de criar maneiras de discriminação, mesmo quando se vive na “legalidade”, impedindo imigrantes de votarem, não criminalizando a homofobia ou permitindo o racismo e o machismo em sutilezas publicitárias. Daí é que surgem:

O ativismo: como processo teatral.

A experiência de não entender: no intuito de viver o outro em mim.

A entrada nos acampamentos de refugiados: o silêncio do deserto.

As vítimas dos policiais no Brasil: jovens negros, índios e pobres.

As vítimas das violências do Estado: questão de classe.

As vítimas marroquinas: as crianças Saharais que vão se perdendo com o vento e as dunas.

Como articular as diferenças dos espetáculos/movimentos (circenses, indígenas, Saharais e moradores de rua)?

Acredito nas particularidades, nas Epistemologias de cada movimento/espetáculo/população social aqui pesquisado, ou seja, sem pensar que um movimento é mais importante que outro, mas sim que estão todos tentando nadar numa mesma direção. Então, para mim, todos os espetáculos partem do mesmo princípio: a luta política de pequenos grupos sociais, que ainda sobrevivem apesar de tantos pesares. E ainda acho que há esperança na busca de uma Justiça

Social Global e acredito na possibilidade de ainda ver a teatralidade como prática da condição humana.

A ORIENTADORA VERÔNICA FABRINI ENTREVISTA A ATRIZ ERIKA CUNHA.

Num domingo de abril de 2016, recebo por e-mail, essa provocação. Eu estava num quarto de hotel na cidade de São Paulo, um “não-lugar”, durante uma viagem de apresentações com o Grupo Matula Teatro e trago-a para essa segunda introdução.

E a beleza, a poesia, a arte? Como você vê a relação entre beleza e Ética?

Imagino que um mundo mais justo, mais ético, produziria um mundo mais belo. Mas, nesse ponto, não estou pensando em teatro, estou pensando em possíveis relações sociais e cotidianas.

Sei que a arte muitas vezes é produzida justamente do envolvimento com a dor ou com a miséria humana e que apesar de tocar temas profundos, ela pode ser absolutamente bela ou tocante. Por exemplo, a peça *Gota d'água* de Chico Buarque, escrita em 1975, e que se mantém atual, expõe uma situação de pobreza, de miséria e de traição. Quem nunca pediu somente por um dia para resolver tudo? Quem nunca sentiu o copo transbordar?

Aí está o lugar da arte para mim: fazer transbordar a si mesmo, a tal catarse grega, atar-se profundamente pela realidade que está vivendo, através do belo, do estético, através das mais diferentes vias de acessos sensoriais: audição, visão, tato, olfato e paladar.

Penso agora, enquanto escrevo, numa música e no poder que ela tem ao longo dos anos.

Quando oiei a terra ardendo
Qual a fogueira de São João
Eu perguntei a Deus do céu, ai
Por que tamanha judiação?
(Luis Gonzaga, Asa Branca, 1947)

A força poética dessa canção faz transbordar nos olhos a imagem de um Brasil, que ainda hoje fere tanto chão e tanta pele. A canção é bela, mas de um lugar sofrido.

Dentre as artes, apesar de ser você uma atriz, seria o teatro uma arte especialmente favorável ao ativismo? Por quê?

Acredito que não. O teatro é apenas uma das tantas artes favoráveis ao ativismo, mas a única que eu tenho conhecimentos/ferramentas para realizar, é somente o meu meio de expressão, por isso a ênfase dada a ele nesta tese.

Acho o pixo uma manifestação muito contundente e de fácil acesso:



Figura 106: Pixo Pinacoteca do Estado de SP

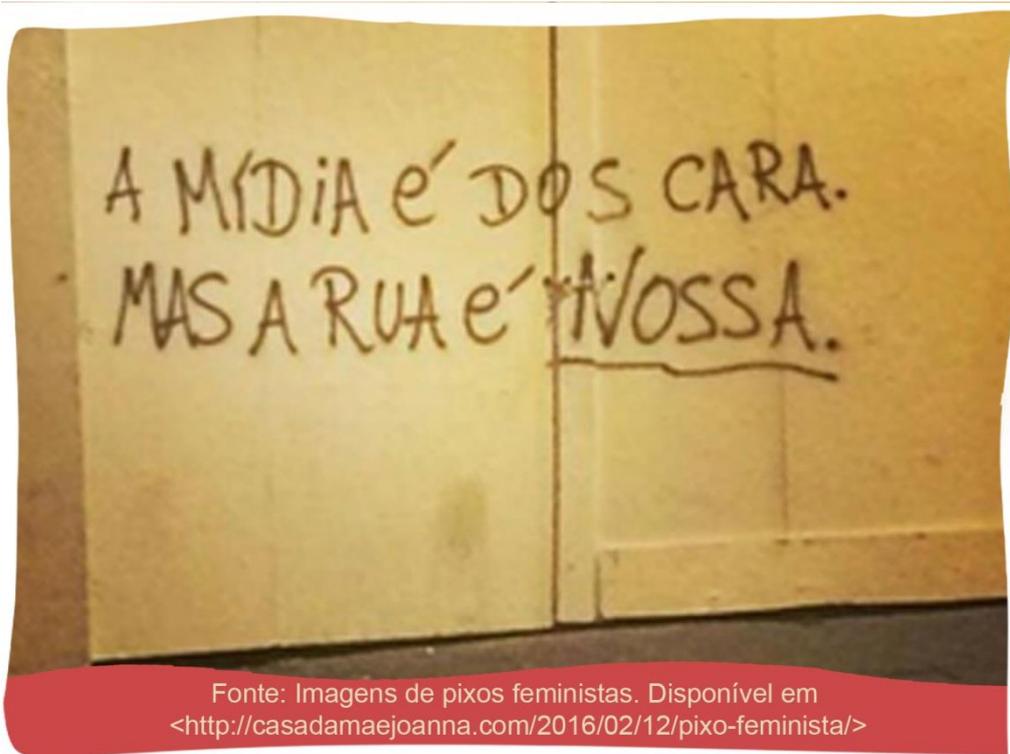


Figura 107: Pixos Feministas

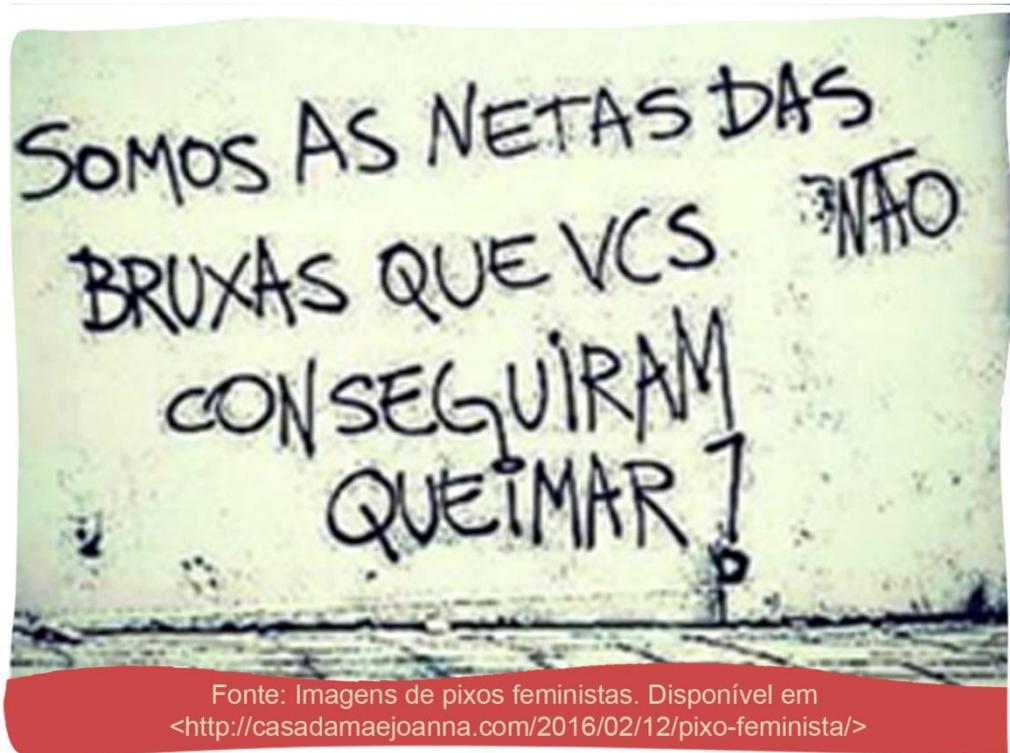


Figura 108: Pixos Feministas

Além do famoso grafiteiro Banksy:



Fonte: Foto de Banksy. Disponível em <<http://banksy.co.uk/>>

Figura 109: Site Banksy



Fonte: Foto de Banksy. Disponível em <<http://banksy.co.uk/>>

Figura 110: Site Banksy

Também os canais do *Youtube* têm se disseminados e permitido o acesso rápido de muitas teorias e pensamentos ativistas, posso citar aqui dois exemplos:

1 - O canal *O Mundo Segundo Ana Roxo* traz explicações simples para assuntos complexos, expõe o politicamente correto e os privilégios sociais.

Link para acesso: (<https://www.youtube.com/channel/UC103EEyV8RzaJH7BjhsP-w>);

2 - O canal *Pára Tudo*, de Lorelay Fox debate sobre preconceitos, amor, comportamento, medos e aceitação, além de dicas e tutoriais de maquiagem, apresentando o universo *Drag Queen* de forma muito simples e rompendo com o anonimato e a marginalidade que existe sobre as *Drags* ainda no país.

Link para acesso: (<https://www.youtube.com/channel/UC-NW3bCGpuJm6fz-9DyXMig/featured>).

Essas performances *on-line* têm dado grande visibilidade ao ativismo. Claro que indico agora essas performances virtuais porque sua pergunta veio por e-mail e por que eu estava justamente vendo um dos canais, o que me fez muito pensar sobre a velocidade da era digital. Nesse ponto, o teatro perde em termos quantitativos.

O cinema é uma forma de ativismo muito abrangente também. O documentário audiovisual produzido enquanto estive nos acampamentos de refugiados Saharais, *Quem? entre muros e pontes*, da Maria Farinha Filmes, que pode ser visualizado no Youtube (link para acesso: (<https://www.youtube.com/watch?v=yhG-1ageQLw>)), teve, desde sua publicação em março de 2015 até hoje, 04 de abril de 2016, 6.228 visualizações, mais que o número de espectadores de *Exilius*, que estreou em 2011, mas que é um espetáculo intimista, para no máximo 100 pessoas por sessão.

Acho o teatro feito pelo Matula, pela Boa Companhia e pelo grupos sediados em Barão Geraldo (Campinas/SP), uma via também de resistência, uma ação política numa sociedade espetacular de grandes dimensões, na qual os atores de uma determinada Rede Televisiva acabam tendo maior visibilidade e acesso às leis de incentivos fiscais, por exemplo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS 2:

A TEATRALIDADE COMO PRÁTICA DA CONDIÇÃO HUMANA OU COMO PRATICAR HUMANAMENTE UMA CONCLUSÃO?

Como concluir uma tese? Como praticar humanamente uma conclusão?

Arendt, afirma que “o que quer que toque a alma humana ou mantenha uma duradoura relação com ela assume imediatamente o caráter de condição humana” (2010, pág 11).

A minha condição humana está profundamente tocada pela possibilidade de uma teatralidade que a exponha não a minha, mas a nossa condição como humanos. E qual é a condição inerente à vida humana? Que condição é essa que não muda com o tempo moderno/capitalista?

Pausa para deixar Chico Buarque falar em sua *Gota d'água*, que já citei na “entrevista”. Ele volta aqui para me lembrar do teatro como prática de uma condição voltada para o humano com o olhar para nossa sociedade:

*Joana: Só que essa ansiedade que você diz
 não é coisa minha, não, é do infeliz
 do teu povo, ele sim, que vive aos trancos,
 pendurado na quina dos barrancos
 Seu povo é que é urgente, força cega,
 coração aos pulos, ele carrega
 um vulcão amarrado pelo umbigo
 Ele então não tem tempo, nem amigo,
 nem futuro, que uma simples piada
 pode dar em risada ou punhalada
 Como a mesma garrafa de cachaça
 acaba em carnaval ou desgraça
 É seu povo que vive de repente
 porque não sabe o que vem pela frente
 Então ele costura a fantasia
 e sai, fazendo fé na loteria,
 se apinhando e se esgoelando no estádio,*

*bebendo no gargalo, pondo no rádio,
 sua própria tragédia, a todo volume,
 morrendo por amor e por ciúme,
 matando por um maço de cigarro
 e se atirando debaixo de carro
 Se você não aguenta essa barra,
 tem mais é que se mandar, se agarra
 na barra do manto do poderoso
 Creonte e fica lá em pleno gozo
 de sossego, dinheiro e posição
 co'aquela mulherzinha. Mas, Jasão,
 já lhe digo o que vai acontecer:
 tem u'a coisa que você vai perder,
 é a ligação que você tem com sua
 gente, o cheiro dela, o cheiro da rua,
 você pode dar banquetes, Jasão,
 mas samba é que você não faz mais não,
 não faz e aí é que você se atocha
 Porque vai tentar e sai samba brocha,
 samba escroto, essa é a minha maldição
 "Gota d'água", nunca mais, seu Jasão
 Samba, aqui, ó...*

Seguro-me para não tirar de mim a responsabilidade de concluir essa tese, mas sem um olhar para o outro, sem a responsabilidade de estar presente ativamente em nosso cotidiano, acredito que corremos o risco como artistas de criarmos "sambas brochas".

Durante os quatro anos, esses quatro espetáculos me acompanharam incessantemente, ora gostando mais, ora cansada deles, ora tendo que me ater em apenas um aspecto de cada um para conseguir concluir este texto e ora ainda me distanciando deles, para poder enxergá-los por uma nova ótica.

Front(eiras) foram práticas para se rever a condição humana a partir de uma ótica teatral ativista, uma revisão das histórias a partir do sensível, rompendo com a ignorância colonial, que por anos foi-me imposta.

E cada obra me ensinou.

Cartas do Paraíso mostra-me que não se assimila a diferença se não se refletir sobre as distâncias, seja ela temporal (como a *Carta* de Pero Vaz de Caminha) ou espacial (como um olhar sobre os meus irmãos do Sahara Ocidental, no caso de *Exilius*). É importante pensarmos nas distâncias como propositoras de algo e não como anestésicos ao mal-estar social que fomos construindo ao longo de anos de dominação: os muros nos fecham e nos preservam; o oceano nos impede de compreender ou de nos reconhecer na África; a colonização que invariavelmente deixa um rastro de crueldade na entrada e na saída de um território.

Gran Circo Máximo mostrou-me que o riso pode ser transformador, que os elementos que constituem uma dramaturgia podem ser maiores que ela mesma, transbordar e atingir lugares impensáveis no processo de criação. A lona de circo e o sonho de uma vida fantástica, a arte como sobrevivência e herança. Apresentação de um modo de vida: a estética da existência.

Agora e na hora de nossa hora foi a peça mais difícil de ser observada, talvez porque eu encontre muitos pontos em comum com *Exilius*: um solo resposta para uma inquietação e o trabalho com quem está em "não-lugares", os refugiados e os moradores de rua, os que vivem nos espaços de trânsito. Foi somente no último instante que pude olhar além do processo do ator, para reconhecer o pedagogo e descobrir novos pontos de conexão.

Esses três espetáculos legitimaram um caminho de criação, além do fato de que alguns artistas envolvidos neles estiveram ativamente envolvidos com *Exilius*: Alice Possani (atriz de *Gran Circo*, assistente de direção de *Agora e na Hora de Nossa Hora* e diretora de *Exilius*), Verônica Fabrini (diretora de *Agora e na Hora de Nossa Hora* e *Cartas do Paraíso* e orientadora desse projeto, provocadora em *Exilius*) e Melissa Lopes (atriz de *Gran Circo Máximo* e espectadora-especializada de *Exilius*). Elas estavam em criação ao meu lado, apresentando na prática o que as obras me mostravam.

Em cada peça, encontrei um operador (atuação, encenação e dramaturgia) que me mostrava caminhos, conceitos e foco na criação, dialogando diretamente com o *Exilius*, que ganhava novas formas a cada apresentação.

Vale ressaltar que esta tese e *Exilius* são uma resposta a um pedido feito pelo fotógrafo Paolo Cattaneo: divulgar a causa Saharai, pois, ainda que ela pareça tão distante de nós brasileiros, ela é muito mais próxima do que se imagina, pois

desperta-nos à estrutura destrutiva do colonialismo e à sobrevivência dessa estrutura ao longo de muitos anos.

Aziza: Quantos quilômetros existem de você até mim? Quantos quilômetros existem de mim até Aziza? Quantos quilômetros existem de você até Aziza?

Este doutorado, assim como as obras, vem também legitimar uma nova forma de escrita acadêmica, uma escrita em artes, que está aberta aos acasos e ao caos da vida, da diferença, da dúvida, do processo e do caos, como partes importantes dessa escrita performativa, que mescla também o documental, a obra em si e a reflexão acerca da obra, dando visibilidade também às Metáforas de Criação.

É com o desenho de Aziza que vou terminar essa tese, ironicamente retirando de mim a imagem, porque encontro-me hoje na condição de acreditar que um dia a tão sonhada Justiça Cognitiva Global aconteça e que as Epistemologias do Sul não precisarão mais existir como resposta à normativa vigente, num futuro em que tenhamos encontrado uma saída humana contra os megamonopólios do saber.

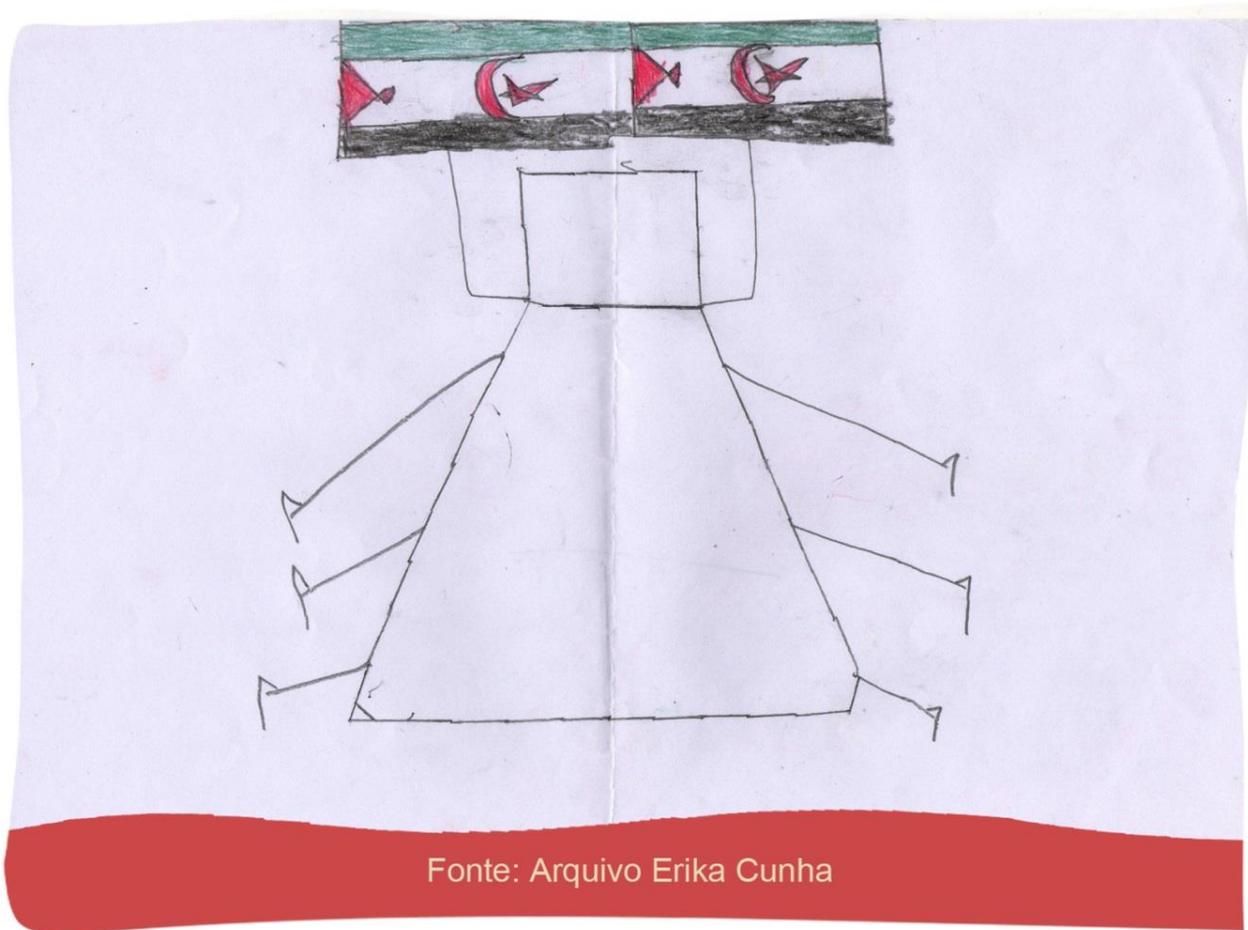


Figura 111: Desenho Aziza: Minha Jaima-casa/ 2011

BIBLIOGRAFIA GERAL

ARENDDT, Hanna. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2012.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

ANDRE, Carminda Mendes. *Escola é lugar de Arte?*
<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pedagogia/Carminda%20Mendes%20Andre%20-%20ESCOLA%20e%20LUGAR%20PARA%20ARTES.pdf>, acesso
 04/06/2016.

ANDRE, Carminda Mendes, *ESPAÇO INVENTADO: O TEATRO PÓS-DRAMÁTICO NA ESCOLA* Educação em Revista | Belo Horizonte | n. 48 | p. 125-141 | dez. 2008

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Editora Max Limonad, 1985.

ARTS, Karim. *International Law and the Question of Western Sahara*. Timor Leste: Editora IPJET, 2006.

BARBA, E. ; SARAVESE, N. *A arte secreta do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

CABALERO, Ileana Dieguez. *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política*. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2011.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Editora Palas de Atena, 1990.

CARREIRA, André. *Estados, relatos de uma experiência da pesquisa sobre atuação*. Florianópolis: Editora da UDESC, 2011.

CARVALHEIRA, Luiz Maurício Britto. *Por um Teatro do Povo e da Terra – Hermilo Borba Filho e o Teatro do Estudante de Pernambuco*. Recife: FUNDARPE, 1986.

CRÉMIEU, Aurine; JULLIEN, Hélène. *Mulheres Livres: 14 histórias de luta e resistência ao redor do mundo*. Tradução de Ana Luiza Ramazzina Ghirardi. São Paulo: Editora Novo Conceito, 2008.

DAWSEY, John Cowart. *O teatro dos bóias-frias: repensando a antropologia da performance*. São Paulo: Horizontes antropológicos, 24:15-34, 2005.

_____. *Victor Turner e a antropologia da experiência*. São Paulo: Cadernos de Campo, 13:163-176, 2005.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

FERRACINI, Renato. *Café com queijo, corpos em criação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

FERREIRA, Francirosy. *Olhares Femininos sobre o Islã*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1989.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madri: Cátedra, 2001.

LARROSA, Jorge B.. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Trad. João Wanderley Geraldi. Campinas, <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>, acessado em 04/06/2016, Departamento de Linguística, publicação online, 2002.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud; o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MANCINELLI, Elvio. *L'Odissea del popolo Sahraui*. Bologna: Edizione Dell'arco, 1998.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MIRANDA, Evaristo Eduardo de. *Corpo Território do Sagrado*. São Paulo: Editora Loyola, 2000.

MORIN, Edgar. *A cabeça bem feita: repensar a reforma, reformar o Pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

PUPO, Maria Lucia. *Entre o Mediterrâneo e o Atlântico: uma aventura teatral* São

Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

QUILICI, Cassiano S. *Antonin Artaud - Teatro e Ritual*. São Paulo: Editora Anna Blume, 2004.

ROMANO, Lucia. *O teatro do Corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Espitemologias dos Sul*. São Paulo, Editora Cortez, 2010. SANTOS, Boaventura de Souza. [Para descolonizar el occidente. Más allá del pensamiento abismal](#). San Cristobal de las Casas, Chiapas: Editorial Cideci Unitierra, 2011.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização*. São Paulo, Editora Record, 2008

SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SUZIN, Giovana Moraes. *Nem paz nem guerra: três décadas de conflito no Saara Ocidental*. Rio de Janeiro: Editora Tinta Negra, 2011.

TURNER, Vitor. The Anthropology of Performance. In: TURNER V.. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1987

Dissertações

CARVALHO Filho, Moacir Ferraz de. *A voz parte do corpo*. Dissertação(Mestrado) – Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes. Campinas: Unicamp, 2002.

OKAMOTO, Eduardo. *O ator-montador*. Dissertação(Mestrado) – Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes. Campinas: Unicamp, 2004.

OLIVEIRA, Brisa Vieira de. *O saber que tem força das fontes*. Dissertação(Mestrado) – Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes. Campinas: Unicamp, 2009.

SILVA, Eduardo Osorio. *Corporeidade animal na construção do corpo cênico*. Dissertação(Mestrado) – Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes. Campinas: Unicamp, 2004.

OTANI, Daves. *O ator em jogo*. Dissertação(Mestrado) – Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes. Campinas: Unicamp, 2005.

LOPES, Melissa dos Santos. *Ver além da Máscara*. Dissertação(Mestrado) –

Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes. Campinas: Unicamp, 2006.

ALMEIDA, Verônica Fabrini Machado de. *O Amor é um Animal de Duas Costas: Um Estudo sobre a Encenação de Otelo de Shakespeare*. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes. Campinas: Unicamp, 1996.

Teses:

ALMEIDA, Verônica Fabrini Machado de. *O Desagradável e a Crueldade: O Teatro Mítico de Nelson Rodrigues sob a Perspectiva do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud*. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes. Campinas: Unicamp, 2000.

OKAMOTO, Eduardo. *Brasil, terra de rabequeiros: dramaturgia de ator na intracultura*. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes. Campinas: Unicamp, 2009

SILVA, Eduardo Osorio. *O animal humano e o corpo cênico*. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes. Campinas: Unicamp, 2010.

ARAUJO, Antônio. *A Encenação no Coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

LYRA, Luciana. *Guerreiras e Heroínas em Performance: Da Artetnografia à Metodologia em Artes Cênicas*. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes. Campinas: Unicamp, 2011

ANEXOS

OUTRAS ESCRITAS EM FRONT(EIRAS)

[diário de viagem, 06 setembro de 2012]: Acampamentos de refugiados Saharais

Amigo, eu tô dividindo com você somente esse pedaço de pão. Só isso. É só você me perguntar o que eu realmente quero que não será nada difícil para você compreender: QUE EU ESTOU AQUI PEDINDO SÓ PRA VOCÊ CONVERSAR COMIGO. É que tantos dias se passaram que você quase se esqueceu de mim. Mas, eu não esqueci de você. Eu não esqueci de você enquanto caminhava dia e noite sem parar até cruzar a fronteira, até encontrar com outros de mim. Até que uma barreira se ergueu entre nós, até que não pude mais te olhar, até que seus olhos se foram se apagaram da minha memória. Mas, agora depois de tanto tempo você está aqui e eu não sei mais como se abraça você. Esquecemos como fazer isso. Eu tô cheia de protocolos, de barreiras de segurança, é que assim não corremos os riscos dentro de nossas pequenas próprias fronteiras-pele. Desculpa, eu tô vomitando palavras em você. Eu sei.

Eu crio histórias, para tornar a realidade mais ou menos cruel.... meu ponto de vista é sempre uma farsa, um novo enredo para um novo espetáculo.

[diário de viagem, 07 setembro de 2012]: Ida ao Muro (divisa entre Argélia, os territórios liberados e Marrocos)

Do outro lado, eles.

Um salto e tudo está aqui do nosso lado.

Fuzil. Confiança que escorre na pele rasgada de sol.

Boca rachada.

Certeza de quem são. Medo que não cessa.

O muro que impede a ultrapassagem, não impede de ver o horizonte.

O lado de lá é o mesmo de cá. Areia por todos os lados.

Minas ativas.

Círculos de pedra.

Barricadas de pedra.

De frente com todo o medo de deixar de ser.

Animal raivoso, vontade de cruzar a linha de frente.

Mohamed cruzou: 2 dias a pé, dois dias de caminhão.

8 anos de idade.

Atento ao caminho, olha por onde pisa.

Segue andando nas linhas do pneu.

Dá tua mão eu vou com você até ali.

Compreensão de um menino que não vinha, que deixou mãe, pai e irmãos do outro lado.

Ele foi trazido por anjos.

1968 – AI-5, torturas, 44 anos.

1975 – ele tinha 8 anos.

Eu nada, eu pouca coisa, eu aqui. Barulho.

Poesia que não vem.

Pele ardida do sol.

Azzzziiiiizzzzzaaaa.

Judiação de pele de sol.

Saudade que deixou de vir.

Manhã sinistra.

Impaciência.

Ausência minha.

Falta de vontade.

Arte que não escorre.

Diário que não acontece.

[diário de viagem, 09 setembro de 2012]: **Acampamentos de refugiados Saharais**

Eu crio histórias para tornar a realidade mais ou menos cruel... o meu ponto de vista é sempre uma farsa, um novo enredo pra um novo espetáculo...

“Eu tenho um medo constante de que aconteça algo comigo também!”

Vamos resistir. Vamos retomar aquilo que é nosso. Somos potentes roedores. Vamos roer esses muros, vamos retomar e refazer essa marcha. Um depois do

outro, regressar àquilo que é nosso. Aquilo que nunca deveria ter deixado de ser nosso.

Vamos voltar pra casa, vamos acabar com esse “climão”. (riso alto, estridente, cambaleante)

Os soldados bons moços são... (ri)

Eles se aproximam nos olham.

Eu, tão somente eu.

Aicha de nome.

Ninguém em existência.

Caminhando nessa noite, a procura de algo que não sei, de alguém que não conheço, porque passou da linha e sumiu como muitos outros pelo deserto.

A rua é do inimigo, a casa não é minha mais.

O soldado que se aproxima.

O toque.

Meus pés já não tocam o chão.

Arrastada.

Encostada.

Levantada.

Invadida.

Um silêncio.

(pausa, o olhar não deve se mover, suspender a respiração)

Não choro.

Não grito.

Não me movimento.

Não mostro a ele o seu troféu.

Não choro.

Invadida.

Não grito.

Posso colocar-me a seus pés?

Escorre entre minhas coxas. Não grito.

(suspiro longo)

Invadida.

(deita-se)

Os soldados até que são bons moços... (respira fundo)

Nesse lugar ocupado...

Meu corpo é puro. Meu corpo apenas é. Ferir o meu corpo não resolve e não me faz desistir.

Líquido que escorre pela minha coxa. Vermelho. Branco.

Meus olhos que não veem mais. Olhos que só olham dentro.

Fecho os olhos para que outros pares de olhos se abram em mim.

Fecho os olhos para que se abra dentro novamente a certeza e o desejo.

Levanto-me, caminho lento. Pernas bambas. Boca seca. Tudo escorre.

Vermelho. Meu corpo líquido.

Soldado distante, líquido que escorre dos olhos. Água salgada.

Não digo o nome.

Só o líquido que escorre.

Caminho lento. Chego lento a lugar nenhum. Caminho. O caminho.

O medo é tudo aquilo que não vejo. O Caminho é lento. Pequeno silêncio.

Líquido escorre com soluço pela primeira vez.

Abro o olho lento, ninguém nas ruas. Olho-me. Ninguém na rua, ninguém aqui.

A barriga vai crescer, laço nada terno tu e eu. Isso já foi dito em algum lugar.

Laço eterno e não terno. Tu e eu. Tu, ele e eu.

Laço eterno. Fecho os olhos, deito.

Vivenciada, viscerada.

Inventada.

Eu invento histórias para tornar a realidade mais ou menos cruel. Eu recrio tudo aquilo pra tornar à volta a mim mesma mais ou menos cruel. Refaço o caminho do outro, como se fosse o meu. Pra refazer em mim uma história que perdi aqui. Refluindo. Fluindo. Desaguando. Relembrando. Invasão de mim.

Aquele homem e eu. Muro. Escuridão. Encostada no muro. Outro muro.

Forte. Alto. Ele e eu.

Acordo.

(desperta do delírio passado, direta com o público)

Com licença, você continua aí?

Eu também tenho um cigarro, deseja?

Permita-me mostrar o direito que eu tenho sobre meu próprio corpo território.

Direito sobre decidir a mim mesma, sobre quando eu devo andar.

Permita-me andar só. É só isso que eu te peço. Licença pra caminhar sozinha nessa noite quente, enquanto tudo escorre. Enquanto meus olhos tentam se abrir.

Enquanto você pensa que a sua ajuda me basta.

Enquanto você pensa que eu estou em estado de emergência.

Enquanto tudo escorre entre as minhas coxas.

Enquanto eu sonho com o canto secreto dos árabes. (pausa, reflete), alguém também já disse isso.

Enquanto eu sonho com a serenidade que escorre dos seus lábios.

Enquanto seus olhos se abrem no meu corpo. Eu, tu e ele.

Você quer um cigarro? Um pedaço de pão? É só isso que eu te ofereço: 1 pedaço de pão e ficar aqui sentado, olhando essa noite quente. Não tenha medo. Pode sentar aqui comigo.

Vamos decidir juntos para onde vamos quando o sol chegar.

Quando amanhecer, vamos repartir o que temos e seguir.

Tudo bem, minha mente também não consegue esquecer. Vamos dividir esse prato. Tomar mais um chá que deixa tudo calmo.

(Retorno ao delírio)

Para de me dar aspirinas, minha dor de cabeça não passa com isso.

Minha dor de cabeça só vai passar quando você parar de apertar a minha nuca.

Tira a mão de mim. Para de me medicar.

Façamos um acordo: eu deixo de tomar sua água e sua aspirina, eu paro de gritar na sua orelha, se você tirar a mão da minha nuca.

Estamira ao avesso...

O som do vento.

Cabras falam, eu juro!

Piloto... voo que nunca rasgou o céu de sua pátria.

"Quem suporta chega a sombra" – ditado saharai.

Peito aberto de frente ao Front.

Defronte do soldado que se aproxima, debaixo do sol que não me deixa ver nada muito bem o que está acontecendo.

Nosso problema é político. Queremos uma resolução política. Não é uma guerra por religião ou por raça, é uma guerra por autodeterminação.

(Escrito depois de uma visita à *Asociación de Familiares Presos y Desaparecidos Saharuis - Afrapedesa*)

[diário de viagem, 08 julho de 2011]: **Badia Polesine**

Hoje é um dia um tanto estranho para mim.

Cheguei ontem em Reggio Emilia, conheci Cori (saharai), ele me deu um colar de presente, vestiu-me de forma quase ritualística com o colar. Confesso ser uma ação estranha, tenho 'um certo' medo do contato com ele. Temos medo do que não conhecemos, tenho medo do que pensará de mim.

Um fato engraçado: ele se queimou de sol. Sim um homem do deserto, que está na Itália, enlouqueceu na piscina e preciso de medicamento à noite!

Ainda não conheci 'i bambini'. Sei que um está fazendo greve de fome, de saudade de casa. Três não chegaram, não se sabe por quê, se ficaram na Argélia, se perderam, se a família decidiu que não viriam, só suposições, não se sabe....

Vivo numa perfeita Babel, 3 línguas, 3 religiões, 3 costumes, tão diferentes que não sei como encontraremos a forma de nos conhecermos.

Sei que o Cori dava aulas de futebol no campo e isso o aproxima de mim, brasileira. A palavra Futebol nos traz um encontro, um ponto em comum, uma palavra que nos liga.

Cori tem 30 anos, mas parece menos. Tem um corpo forte. Um olhar paradoxal, entre a inocência e o instintivo, talvez essas duas coisas andem juntas. É muçulmano, isso talvez seja o que me causa estranheza, não sei como ficar e nem o que pensar de alguém tão distante de mim, encontrei-me com o pré-conceito.

Sentir-se estrangeira é algo diverso no coração, por um lado, estou aqui porque escolhi e é bom ser essa pessoa sem antecedentes, sem ideias prévias sobre nada, mas por outro lado cansa um tanto, nos faz mais atentas sobre todos os movimentos, os sentidos são alterados.

Afinal, o que é pátria? Aonde está nossa pátria? Quem pode dizer que lugar nós pertencemos senão as nós mesmos, no fundo o único lugar que podemos habitar é o nosso próprio corpo, que às vezes deixamos outro corpo visitar, mas é o único lugar onde o pensamento é livre, nem sempre a vida.

Não falo em liberdade, quando se é estrangeiro se pensa em liberdade, em livre acesso.

[diário de viagem, 28 de julho de 2011]: Segundo dia em Bellaria, após as crianças conhecerem o mar e se tornarem apenas crianças para mim, como qualquer outra, com todas as manias de qualquer lugar do mundo!

É preciso repensar a pesquisa sempre que ela paralisa, sempre que ela deixa de fazer sentido. A novidade é sempre bem-vinda, mas nesse momento ela está perdida em algum lugar dentro de mim. Preciso lembrar que não falo apenas de um povo, que fala do bicho homem e das relações que esse bicho aprendeu a fazer com o mundo. Essa a dramaturgia primeira, que deve haver em Front(eiras).

O desejo de dominação, de uma verdade de um povo sobre o outro acontece desde sempre. Vivemos, sabemos das grandes navegações e das colonizações na América e na África. As grandes ditaduras e todos os ismos que surgiram delas: Nazismo, Fascismo, Getulismo, assim vai...

Mas, esquecemos que as dominações acontecem também no âmbito particular, nas relações de amizade, familiares, nas imposições de um pensamento e o isolamento ou diminuição do desejo do outro.

De desejar sobrevive o homem,

De desejar padece o homem.

Desejamos a vida, mas desejar a vida é também desejar a morte, é incluir nela a possibilidade do não, do finito. Não nos ensinaram a crescer e a aceitar o não.

A negação do fim, ou da possibilidade de transformações criam filhos do cruel capitalismo, que acredita no poder de compra de tudo. Compramos nossa felicidade junto com um saquinho de açúcar.

Compramos nosso poder no líquido negro do Petróleo.

Enquanto isso, de outro lado uma porcentagem grande da população mundial espera pelo salvador, aceitando essas relações distorcidas, acreditando que um dia alguém fará algo para colocar um fim nesse jogo esquisito, nesse Banco Imobiliário nada criativo ou gostoso de jogar.

O Povo Saharai acredita na independência, no retorno a terra desejada, em poder ver o sol brilhar novamente de sua pátria. Pisar o chão que um dia já foi seu, há muito tempo atrás, antes dos espanhóis.

Penso no Brasil, nos primeiros habitantes, nos indígenas, que não tiveram forças pra sobreviver aos portugueses, às suas armas mortais: de fogo ou de *influenza*.

Penso em mim, formada nesse solo brasileiro, que gerou essa mistura maluca que somos nós, os brasileiros, filhos de tantos povos juntos, reinventamos a história, nem portugueses, nem italianos, nem indígenas, nem alemães, nem nada, mas tudo misturado num só caldeirão chamado Brasil.

Penso nos brasileiros e no pouco que conheço de suas histórias... como chamar de meu o território que nem conheço do Amapá, que nunca andei? Sou tão estrangeira no Pantanal quanto aqui.

Sou estrangeira porque não me reconheço em nenhum lugar?

A dramaturgia em Front(eiras), criemos algumas mais.... criemos pra não criarem em nós o câncer da destruição, que a nossa destruição seja ficcional, que não passe de 1h.

Que o fim seja sempre um recomeço.

Pra onde eu desejo regressar? Qual é a terra que eu devo regressar, com que olhos? Com que amor?

Com que ventre?

A minha angustia, é uma angustia de vida.

É uma angustia de morte.

[diário de viagem, 22 de agosto de 2011]: Milão, o retorno das crianças às suas Jaimas.

De repente escrever tornou-se necessário, pra passar o tempo, pra passar a ansiedade, pra passar a nostalgia, a saudade, pra entender uma nova possibilidade de pesquisa, pra colocar em ordem toda a bagunça da minha vida.

Eu não me reconheço, reconhecendo-me.

Continuo a mesma rabugenta de sempre, a mesma mal-humorada do café da manhã, a mesma capricorniana estranha, cheia de manias e de medos.

Dentro do tudo igual, tudo é diferente.

Fecho os olhos escuto Aziza, Aicha, Ehmoud, Amudi, Deid, Mulay, Nana, Mohamed... Sonho com o canto secreto dos árabes, com tudo aquilo que não pude entender, com tudo aquilo que não tive coragem de sentir.

Tenho mais competência com o azedume do desconhecido do que com o carinho do velho conhecido.

Dei de ter parceria com a solidão.

Dei de ter parceria com o silêncio.

Dei de ter parceria com o não entender.

Dei de ter parceria com os textos que sempre tive vergonha de mostrar pra outras pessoas.

Dei de ter parceria com os Santos.

Dei de ter parceria com o descompromisso.

Dei de ter parceria com a utopia.

Dei de ter parceria com o teatro de novo.

Dei de ter parceria com um velho conhecido meu: o desejo!

Parecência comigo mesma.

“Cuidado com a culpa que não é sua!”. Compaixão ou piedade? Foi um amigo que me disse.

Expectativa: já não queria mais parar, já não queria mais territorializar, já não queria mais fixar, a liberdade dos acontecimentos.

Elas em Jaimas, na companhia dos seus, em situações que bem conhecem, em situações pelas quais seus pais lutam.

Em situações pelas quais muitas delas nem entendam por que, mas se fazem na guerra, mas se fazem na busca de um novo mundo.

O mundo dividido.

O mundo que todos já disseram: “O mundo é uma parábola, estrada que dói”.

Assim seguimos separados, mas juntos, tão juntos na memória fantasia, na memória civil, acertando os pontos do relógio do fazer, redescobrimo uma nova forma e uma nova situação para fazer do teatro um elo de contato e de contágio.

ENTREVISTAS

As entrevistas estão descritas aqui exatamente da forma como o entrevistado discursou, foi uma opção não fazer correções sobre a fala de nenhum artista.

Entrevista Agora e na hora de nossa hora

Entrevista realizada com o ator Eduardo Okamoto, em outubro de 2013, na Estação Cultura em Campinas/SP, atualmente esse espaço foi revitalizado, mas já foi muito utilizado por moradores de rua para uso de entorpecentes (crack) e como moradia noturna.

O princípio da pesquisa e o Projeto Gepeto

Erika: É, Duda, eu queria que você falasse um pouco como foi o seu envolvimento com os moradores, com as crianças moradoras de rua. Como é que começou? E da onde surgiu o projeto de montar o espetáculo?

Eduardo: Primeiro tem o fato de que quando eu estava na graduação da Unicamp, eu decidi estudar uma linha de pesquisa muito específica que era a Mímeses Corpórea de moradores de rua da cidade de Campinas. A Mímeses Corpórea a qual estava sistematizada pelo Lume Teatro, então isso se consolidou um grupo de pesquisa que mais tarde ia dar origem ao Grupo Matula Teatro, do qual eu fiz parte até 2005. Isso foi a partir de 2000. Com o Grupo Matula Teatro então a gente começou a estudar a imitação de corporeidades de moradores de rua e isso deu origem a alguns espetáculos de teatro, mas paralelamente a isso a gente começou também a ministrar oficinas de teatro pros próprios moradores de rua. Disso se criou um grupo de teatro, um grupo de extensão dentro da Unicamp, um trabalho que envolveu muita gente, muita gente interessada, interessante, e um projeto muito bonito. Mas aí o grupo começou a ficar conhecido na cidade por ter um certo envolvimento em debates sobre exclusão social e do uso da arte como ferramenta pra esse debate. Então alguns integrantes do grupo começaram a ser chamados pra atuar em outros projetos sociais. Então, por exemplo, eu fui chamado pra atuar com a Alice Possani, que é atriz do Matula ainda hoje, num projeto pra debater Doenças Sexualmente Transmissíveis dentro da FEBEM (Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor) utilizando o teatro. E assim, outras pessoas foram chamadas pra trabalhar com crianças e adolescentes na periferia de

Campinas, com grupos de líderes do Orçamento Participativo de Campinas, e assim por diante. Eu estava nesse projeto dentro da FEBEM, mas dentro da FEBEM se chegou à conclusão que tinha muito monitor pra pouco trabalho, tinha muito monitor pra pouco menino pra ser atendido, então me deslocaram, esse projeto era feito junto de uma ONG (organização Não-Governamental) chamada ACADEC. ACADEC é uma sigla pra Ação Artística para o Desenvolvimento Comunitário. E aí, eu fui deslocado pra abrir uma nova frente de trabalho dentro do CRAISA. O CRAISA era, é ainda hoje, um serviço de saúde em Campinas (SP). CRAISA é uma sigla também pra Centro de Referência em Atenção Integral à Saúde do Adolescente. E era pra abrir uma frente nova de trabalho dentro desse CRAISA, nessa parceria ACADEC CRAISA, especialmente trabalhando com a população de meninos em situação de rua. A ideia era trabalhar com Circo com essa população, então eu ajudei a fundar um projeto social chamado Projeto Gepeto, dentro desse serviço de saúde. Quando eu comecei esse trabalho lá eu não esperava criar um espetáculo de teatro, porque como eu já tinha trabalhado no Matula intensamente com a questão dos moradores de rua, pra mim já tava mais do que suficiente a abordagem disso como, num procedimento de palco, numa abordagem estética disso. No entanto, a experiência com os meninos de rua era tão perturbadora, era tão alucinante mesmo, que eu tive a necessidade de criar um espetáculo de teatro pra partilhar isso com as outras pessoas, porque eu estava, de fato, à beira da loucura. Era muito comum naquela época acontecer coisas do tipo, eu estar andando na rua e sentar na calçada e começar a chorar. E não sabia mais por quê estava chorando, e chorava por causa dos meninos, chorava pela própria relação com meu próprio pai, e assim por diante. Porque esses trabalhos sociais são muito intensos, e as pessoas com os quais, porque as pessoas que trabalham com essas populações marginalizadas, excluídas e tal, não tem nenhum tipo de acompanhamento psicológico. O que, do meu ponto de vista, é um crime. Eu costumo fazer um paralelo que é como mandar pessoas muito bem-intencionadas pra Faixa de Gaza. Tudo bem, a pessoa pode ter bom coração, mas não tem preparo nenhum e não tem acompanhamento psicológico nenhum, o que é muito criminoso mesmo, assim. Então o espetáculo veio dessa necessidade, e aí eu comecei a observar e a imitar os meninos de rua dentro da própria oficina. Coletando, a partir dos procedimentos que eu já tinha experimentado no Matula antes, orientado pelos atores do Lume, experimentando bem a mimese dos meninos de rua. Aí fiz isso no espaço da oficina, fiz isso depois nas ruas de

Campinas, fiz isso depois nas ruas de São Paulo, onde eu cheguei a passar a madrugada na rua, e no Rio de Janeiro. No Rio de Janeiro eu comecei a estudar a Chacina da Candelária, que é esse fato histórico quando em 1993 mataram oito meninos de rua nos arredores da Igreja da Candelária. Esse fato histórico me pareceu muito revelador da conduta da sociedade brasileira como um todo com os meninos de rua. Que é essa ideia de negá-los, negá-los, negá-los, até a morte. Me pareceu também que ali na Candelária estavam expostas muitas das contradições que são próprias do povo brasileiro. Então, o Brasil, que se diz o povo, o país do futuro, um dos países mais católicos do mundo, o segundo país mais católico do mundo, mata as crianças, e portanto, o futuro, na porta da Igreja. Então me parecia que naquela calçada, onde aquelas crianças estavam mortas, estava muito expostas que povo nós somos. As contradições nossas, do nosso povo, estavam ali. Por isso eu achei que era uma boa ideia encenar a Chacina da Candelária, narrar ela no espetáculo, de maneira, esse fato histórico como um modelo revelador de uma conduta social. E aí eu tinha muitos materiais documentais, vamos dizer assim. A Chacina da Candelária, as ações dos meninos de rua, e assim por diante, mas eu não tinha nada que me ajudasse a constituir ficção. Isso veio quando eu estava estudando justamente as origens do trabalho do Burnier, Luís Otávio Burnier, que é o fundador do Lume, sobre a mímeses corpórea. E ele começou a fazer mímeses corpórea trabalhando num conto de um escritor mexicano chamado Juan Rulfo. E o conto se chama “Macario”. O conto é um menino que está do lado de um poço querendo matar as rãs a pauladas porque o barulho das rãs é muito alto e não deixa sua madrinha dormir. Esse menino não é um menino de rua, é um menino de uma periferia de um bairro latino-americano, de uma periferia latino-americana, e o Burnier montou esse conto trabalhando com a mímeses corpórea. Aí fazendo um paralelo assim, uma metáfora que eu fiz pra mim mesmo, “pô, já que eu tô falando de meninos que são órfãos de pais, eu posso talvez me aproximar desse pai que eu não conheci, que é o Burnier, a partir de uma criação artística”. Então eu resolvi me aproximar desse conto e fiz uma adaptação. Então, no *Agora E Na Hora De Nossa Hora*, o que eu tenho um menino de rua, que está do lado de um bueiro, querendo matar os ratos a pedradas, porque o barulho dos ratos é muito alto e não deixa os policiais dormirem. E por isso, os policiais teriam chegado matando todos os meninos de rua. Um pouco essa é a gênese do processo, assim.

Erika: E hoje existe algum envolvimento ainda seu com moradores de rua?

Eduardo: Diretamente não, assim, eu não tenho mais envolvimento de projeto social. Eu atuei nesse projeto social que eu ajudei a fundar durante quase três anos, à parte esse projeto do Matula que durou cinco anos, de 2000 a 2005 com os moradores de rua adultos. Então, hoje em dia, eu não tenho nenhum envolvimento direto com a população de rua, a não ser aqueles que a gente conhece, que às vezes a gente encontra na rua. O que acontece às vezes, tem acontecido com alguma frequência, é, por exemplo, Secretaria de Estado da Juventude do Paraná, ou Secretaria de Estado da Juventude do Rio de Janeiro, chamam o espetáculo pra ser apresentado num treinamento de agentes que trabalham no que seria a FEBEM do Rio de Janeiro, ou de agentes que trabalham com população de meninos marginalizados, assim por diante. Isso tem acontecido como uma ação. Então isso tem acontecido como uma ação de diálogo com pessoas que trabalham com os meninos. Mas eu não tenho trabalhado diretamente com os meninos mais.

Erika: Você já apresentou o espetáculo pra meninos em situação de rua?

Eduardo: Isso é uma coisa que a gente tentou muitas vezes, e nunca aconteceu. Uma das grandes dificuldades de trabalhar com meninos de rua é justamente projeção de futuro. Isso desde a projeção de futuro macro, pensar o que você quer ser daqui a vinte anos, quanto projeção de futuro a semana que vem. Então, por exemplo, uma das dificuldades da oficina de circo era, a oficina de circo acontece toda terça e quinta. Ah, tudo bem, mas quando é terça? Quando é quinta? Porque a vida é muito vivida intensamente no momento presente, no hoje, no aqui e agora, nas relações que são muito efêmeras e no já, nesse instante muito fugidio. Então nunca consegui marcar com os meninos de rua do tipo “venha, que a gente vai passar aqui e te pegar no horário tal e você vai assistir o espetáculo”. O que aconteceu foi um menino que uma vez estava passando na porta do espetáculo e que quis assistir o espetáculo, falou “o que está acontecendo?” “vai ter um espetáculo de teatro”, ele quis assistir, ele entrou pra ver. Aí logo no final do espetáculo tem uma frase que eu falo que é “o que eu tenho mais vontade de fazer é agora”. Eu falei esse texto, o menino levantou e saiu do espetáculo. Então a gente nunca soube o que é que ele achou da peça. Então a gente nunca conseguiu que a população de rua, dos meninos em situação de rua conseguissem assistir. O que aconteceu quando eu fazia parte do Matula e quando eu estava nesse projeto social,

é que os moradores de rua foram assistir os espetáculos que a gente tinha feito a partir da vivência com eles. Aí, eles viram e comentaram, tudo.

A Chacina da Candelária

Erika: E, o material da Chacina da Candelária, como você entrou em contato com ele? Que tipo de material você usou além, reportagem de jornais, enfim, como foi o manuseio desse material?

Eduardo: Teve várias coisas. Teve... eu fui pro Rio de Janeiro, e lá conheci muitas pessoas que trabalharam com os meninos que estiveram na Candelária, então eu entrevistei muitas pessoas, e fiz uma coleta grande de arquivos de jornal mesmo, assim, então que tinha quase trezentos arquivos de jornal entre 93 a 2003 falando sobre a Chacina da Candelária. E depois também com livros. Teve livros muito importantes, que foram, que me serviram pra estudar a Chacina da Candelária. Então, por exemplo, tem um livro chamado “Vozes do meio fio”, esse livro foi fundamental pra falar sobre a Chacina da Candelária, porque eram de dois antropólogos que estavam fazendo uma espécie de etnografia urbana de meninos de rua justamente no período em que aconteceu a Chacina da Candelária. Então esse livro foi muito fundamental, muito importante. E teve um outro livro que me ajudou muito a traçar um perfil dos meninos de rua no Rio de Janeiro, chamado “A magia dos invencíveis”, esse livro foi muito fundamental também pra mim, pra eu entrar em contato com a Chacina da Candelária.

Erika: Material?

Eduardo: E também teve a entrevista, quando eu fui pro Rio de Janeiro, eu consegui entrevistar meninos que conheceram meninos da Candelária, e meninos que estiveram na Candelária. Muito embora eu não tenha conseguido falar diretamente sobre a Candelária com esses meninos. Era um assunto que eles evitavam muito. Mas ao mesmo, eles já não eram mais tão meninos também, eles já eram jovens, mas foi importante tentar entrar em contato com eles pra ter uma relação afetiva, calorosa mesmo com o assunto, né?

Quando ficção e realidade viram uma só coisa!

Erika: E o Pedrinha, ele é real?

Eduardo: O Pedrinha, na verdade, esse nome é um nome fictício. Sempre tem um Pedrinha entre os meninos de rua, que é normalmente aquele que usa muito

crack, então esse é o Pedrinha. Por isso eu quis botar no espetáculo, né? Além disso, ele é inspirado diretamente num menino que é o Sandro do Nascimento, que é um menino que justamente viu a Chacina da Candelária e sobreviveu à Chacina porque ele dormia sobre a Banca de Jornal. Era muito comum naquela época que os meninos dormissem escondidos sobre a banca de jornal porque as pessoas iam tacando coisas nos meninos que dormiam na calçada, desde ovos, pedras, a paralelepípedo na cabeça dos meninos. Então, esse menino Sandro do Nascimento era um menino que dormia sobre a Banca de Jornal e pode ter uma visão privilegiada então do que aconteceu. Tanto que pra mim, o menino que narra a Chacina da Candelária é esse menino que viu a coisa lá de cima. Esse menino é o menino que depois, anos mais tarde, sequestrou o ônibus 174 no Rio de Janeiro, que é considerada uma espécie de revanche assim dos meninos que estiveram na Candelária, que é uma espécie de continuidade da Candelária. Como se aquela noite de 23 de julho de 1993 não tivesse acabado. É claro, esse menino Pedrinha não é, é um ser ficcional, não é um ser real, não é documental, o espetáculo não é um documentário. Tem muita coisa que eu coloco lá que não é documental, por exemplo, nunca um menino de rua de 1993 do Rio de Janeiro consumiria crack. O menino de rua de AGORA E NA HORA DE NOSSA HORA fuma crack. Porque o que me interessava menos era o documento da Chacina da Candelária e mais aquele fato como uma possibilidade pra pensar a conduta da sociedade brasileira como um todo, e por isso eu incorporo perfis de meninos de rua de Campinas, de São Paulo, e assim por diante, pra pensar mais os meninos de rua no Brasil do que exatamente aquele fato histórico daquela noite, daquele dia. Então, o Pedrinha é um ser inspirado em um personagem real, mas que incorpora muitas coisas de imaginação e de muitos outros personagens. Tem muitos traços documentais pra criar um ser ficcional.

Erika: Do processo, quando a Verônica (Verônica Fabrini) entra, como é que, o que andou? Você já tinha levantado mimeticamente esse material e depois ela organizou, como é que foi esse processo?

Eduardo: Eu trabalhei muito tempo sozinho, em sala de trabalho, muito tempo mesmo. O espetáculo deve ter demorado um ano e quatro meses mais ou menos pra ser criado, e em um ano e dois meses, mais ou menos, eu estava sozinho na sala de trabalho. Então quando chegam a equipe, o resto da ficha técnica, que significa o iluminador, a pesquisadora musical, a assistente de direção,

a Verônica, que é a diretora, eu já tinha muita coisa constituída. Eu já tinha constituído um espaço cênico, eu já tinha constituído uma dramaturgia do espetáculo, e já tinha constituído um personagem. Então tinha muita coisa levantada. No entanto, eu já tinha um envolvimento muito visceral com a questão dos meninos de rua, de maneira que eu não conseguia mais enxergar o que eu estava fazendo. Então essas pessoas todas que vieram pra finalizar o espetáculo, vieram muito, eu acho, pra me socorrer nesse momento em que eu já não conseguia enxergar mais nada. Eu não sabia mais o que eu estava fazendo, apesar de ter muito material levantado. Então, apesar de ter muita coisa já feita, eu jamais teria conseguido fechar o espetáculo se não fossem essas pessoas. Que tinham muito, algum contato, me conheciam, já sabiam que trabalho que eu desenvolvia, mas que tinham alguma distância com relação à questão dos meninos de rua. E portanto me ajudaram a ter um pouco de lucidez mesmo pra definir o que é que ficava e o que é que saía. A Verônica é uma diretora muito generosa, muito. Eu lembro que, quando a gente fala desse tipo de trabalho de ator que o ator trabalha muito, treina, as pessoas geralmente falam que o ator tem que ser muito generoso. Nesse espetáculo aqui *Agora E Na Hora De Nossa Hora* acho que a maior generosidade foi da diretora, porque ela foi capaz de enxergar aquilo que eu estava fazendo e trabalhar na potência daquilo que estava acontecendo, e não a partir de ideias que ela tinha sobre a questão. Então, nisso ela era muito generosa. O que ela fazia era, vinha a cada ensaio e falava: “você está fazendo isso. É isso que você quer fazer?”. Então nesse sentido ela era muito generosa de jamais se colocar à frente de um material que já estava sendo levantado. E ao mesmo tempo, generosa o suficiente pra me conduzir pra um campo de lucidez de composição mesmo, porque eu estava já muito perdido no meio do material mesmo, eu não sabia mais o que fazer.

O tema e a globalização

Erika: Esse espetáculo, ele foi pra Edimburgo (Escócia). Como é a recepção de um outro país numa história tão datada e localizada? O que não diminui a obra artística, tá? Mas qual é a visão de quem vê de fora?

Eduardo: Acho que na verdade isso variou muito nos países que eu fui. Quando eu fui pra países do dito primeiro mundo assim, por exemplo quando eu ia pra Suíça ou quando eu fui pra Escócia, por exemplo, a recepção é uma. Então tem a certa, primeiro tem um certo interesse quase antropológico, de estranhamento

mesmo, de quase não conseguir acreditar que isso exista no planeta. Isso é uma coisa. É diferente quando eu apresento no Marrocos e quando eu apresento no Kosovo, por exemplo, que são países que vivem precariedades, que não são as mesmas que as nossas, mas que são equivalentes. E aí tem uma certa solidariedade e identificação, não porque tem menino de rua, mas porque eu consigo reconhece a mesma dor. Ainda que sejam diferentes. Isso são coisas diferentes. Por outro lado, quando eu voltei pra Espanha o ano passado, depois da crise de 2008, o país era outro. E foi a primeira vez que eu apresentei num país do primeiro mundo, entre aspas, e nesse lugar em que não tinha estranhamento. E tinha, de fato, solidariedade. Então tem a cena que o menino de rua se rebela, tem uma cena no espetáculo que o menino se rebela, ameaça os espectadores com pedras e tal, e sempre que eu apresentei no primeiro mundo parecia uma certa revanche do terceiro mundo pro primeiro mundo. Quando eu apresentei na Espanha no ano passado, parecia que eu era porta-voz de uma dor que é grande, e que é do mundo, que vai, cada vez mais, ficando precário. A precarização das relações de trabalho, das relações sociais, parece estar se universalizando. De maneira que cada vez mais não existe primeiro mundo. Cada vez mais são os trabalhadores numa situação muito difícil de viver. Muito difícil de viver. Isso tudo. Agora o que me chama muito a atenção quando eu apresento fora do Brasil, é que a gente fala menos do menino de rua e mais dos excluídos no mundo todo. Então, isso é forte. É como se a gente achasse no menino de rua, uma entrada pra falar daqueles que são os excluídos e daqueles que não podem participar desse banquete da globalização, sabe? Um pouco isso.

Erika: Qual a pretensão do espetáculo?

Eduardo: Ah, eu não sei dizer qual a pretensão do espetáculo, eu sei dizer o que é que me levou a criar. E o que é que me levou a criar era uma perturbação mesmo, era um estado de paranoia, um estado de não compreender mais as coisas, e necessidade de abrir o debate. Então muito do espaço cênico ser em arena, era por isso, porque eu não sei o que dizer sobre menino de rua, como resolver essa questão, eu não sei o que propor. Mas eu sei que a gente não pode deixar de debater essa questão social. E por isso temos que ficar em roda mesmo pra conversar sobre isso. Então a pretensão do espetáculo, quando eu criei o espetáculo, era um espetáculo sobre um tema brasileiro, criado por um brasileiro, se direcionando pra outros brasileiros e falando “a gente precisa falar sobre isso!”.

Então, eu jamais imaginei apresentar o espetáculo fora do país, por exemplo. Isso nunca passou pela minha cabeça. Isso foi circunstância da vida, de alguém que viu num festival, chamar pra ir pro outro, e pro outro. E por algum motivo, isso acabou gerando algum tipo de interesse. Mas eu acho que, hoje em dia, o interesse que eu tenho do espetáculo é de que “Putá que o pariu, apesar de ter passado vinte anos da Chacina da Candelária, apesar de ter passado quase dez anos de ter criado o espetáculo, a gente continua não conseguindo criar uma única política pública decente pra atender a população de rua dos meninos que vivem nas grandes cidades brasileiras. A gente continua não tendo uma única política pública decente de atendimento à população que usa crack, e que quer deixar o uso do consumo de crack. A gente continua não tendo nenhuma política pública decente de segurança nacional, e continua projetando sobre essa população o problema da insegurança do Brasil”. Então, o Brasil não combate de fato o problema de segurança pública, que é crime organizado, que é narcotráfico, que são coisas pesadas, que estão imbricadas diretamente na política, e projeta sobre as populações marginalizadas, que não são de fato os grandes criminosos do Brasil, que são no máximo aqueles que praticam os pequenos furtos, é o roubar uma carteira, bater uma carteira, roubar uma comida pra fazer um lanche, os pequenos furtos, o Brasil continua projetando sobre essa população a sensação de insegurança. Então, a gente continua pensando errado. Então eu continuo achando que a gente precisa continuar falando sobre essas coisas, a despeito de ter passado tanto tempo. Os problemas parecem que permanecem os mesmos. Então a pretensão do espetáculo é sempre essa de abrir o debate, de não deixar, pelo menos internamente, pelo menos em mim, não deixar que o debate se esmoreça, sabe? Não achar que seja normal que os meninos sejam mortos na calçada só pelo fato de que eles desejam morar na rua. Ou pelo fato de que eles morem na rua, ainda que não desejem. Não é possível que a gente naturalize a exclusão social ao ponto de as pessoas serem assassinadas na calçada, e isso acontece cotidianamente, só pelo fato de elas serem pobres. Eu acho que essa é a pretensão do espetáculo. Não deixar que esses debates se esmoreçam.

Erika: É engraçado, porque o EXILIUS (Grupo Matula Teatro), ele, por muito tempo, era uma moradora de rua. As pessoas olhavam como uma figura que é uma moradora de rua e eu nitidamente fazia um espetáculo especialmente no início, documental sobre os saharauis, e como esse diálogo de que quando você leva a um

outro país, no caso eu trouxe uma história estrangeira pra cá, como ela se abrigou. Isso que você fala é interessante porque é verdade. A gente tende a ver com o universo do outro a partir do nosso próprio olhar.

Eduardo: O Boal (Augusto Boal) fala isso do Teatro do Oprimido, né? Ele fala que quando está rolando o Teatro do Oprimido o espectador tende a se solidarizar com o oprimido ou por identificação, ou porque aquilo que está na cena diz respeito a mim, ou porque eu consigo encontrar alguma equivalência humana entre eu e o oprimido. Então, ainda que eu não passe por aquela opressão eu passo por algum tipo de opressão. E aí eu tendo a aproximar aquele sujeito das minhas opressões pra tentar compreendê-lo. Acho que passa um pouco por essa questão, que é, pra tentar compreender qual que é a dor do sujeito que está em cena, eu tento aproximá-lo das minhas referências culturais. Isso é uma possibilidade do espectador, de leitura do espectador.

O livro

Erika: Anos depois do lançamento do teu livro (“Hora de Nossa Hora - o Menino de Rua e o Brinquedo Circense”, OKAMOTO, Eduardo, 2007), você mudaria algo?

Eduardo: Eu tenho um pouco de aflição de ler o livro hoje, sabe? Eu tenho um pouco de aflição do papel escrito assim. Então, por exemplo, quando eu leio os trabalhos de mestrado, e de doutorado eu tenho a nítida sensação de que aquilo tem que ser jogado fora, assim. O livro eu não acho que tem que ser jogado fora porque ele tem uma coisa que é, ele tem uma linguagem muito simples que serve pra conversar. Isso eu acho. Mas eu vejo pequenas imperfeições desde imperfeições simples tipo “nossa, esqueci de fazer uma citação aqui. Essa voz que está aqui era na verdade alguma coisa que eu ouvi de outra pessoa, que falou e que eu botei e tal”, essa voz deveria estar melhor contemplada e revelada a fonte”. Então, tem pequenas imperfeições desse tipo. E tem coisas que eu fico sempre pensando se é, que é como me dirigir pra de fato abrir um debate potente mesmo com as pessoas. Às vezes eu acho que o livro deveria ser um pouco mais combativo, às vezes eu acho que deveria ter um pouco mais de afeto. Então, dependendo dos momentos da vida assim, eu vou mudando de perspectiva. Agora, o livro, diferentemente dos trabalhos que eu falei antes, do mestrado e do doutorado, o mestrado, por exemplo, é um que eu já mudei pensamentos sobre ele, composição e tal, então eu não, não é uma coisa que eu fico indicando pras pessoas lerem, sabe? Agora, o livro

justamente porque fala de uma coisa muito simples, que é muito direta, que é 'o que eu passei com os meninos de rua', é quase relato mesmo, quase diário de trabalho, então ele eu acabo desistindo menos, porque eu acho que é um relato de um momento preciso, assim, de uma coisa que aconteceu naquele momento, e que eu acho que serve pras pessoas conversarem comigo. Eu recebo muito e-mail das pessoas falando "ah, eu li o livro e isso me fez pensar em coisas, foi legal conversar e tal, não tem uma linguagem acadêmica", então eu consigo não desistir dele tão facilmente quanto eu desisto dos trabalhos outros, sabe?

As metáforas de Trabalho e a criação cênica

Erika: Se eu dissesse que por um lado, os grupos ou os coletivos ou modos de trabalhar, usam metáforas de trabalho específicas, desde o "verde", "koshi", "samurai", enfim, que são os mais conhecidos pela gente, que levam o corpo do ator, do performer pra um determinado lugar, se eu disser que no caso do AGORA, que no caso do *Exilius* a gente transforma o cotidiano numa espécie de metáfora, em poesia pra ser levada à cena, você concordaria? Poesia porque é cena, porque é teatro, não porque a poesia é linda ou enfim, mas como, que o cotidiano é transformado em metáfora pra ser levado à cena, construído uma dramaturgia.

Eduardo: Não sei. Eu teria que pensar um pouco mais sobre isso, Erika. Porque também, eu percebo também que o meu ponto de vista, especialmente do *Agora E Na Hora De Nossa Hora*, que eu faço há nove anos o mesmo espetáculo, o corpo muda e as referências vão mudando muito ao longo do tempo, né? Então agora, essa temporada que a gente está fazendo aqui na Estação Cultura (Campinas, SP) a gente mudou o espetáculo, a gente cortou cena porque mudou de referência, entende? Então, por exemplo, coisas que eu não estudava antes, que é Stanislavski (Constantin Stanislavski) mesmo, sabe? Leitura de texto, estudo da dramaturgia, isso eu não fazia quando eu criei o espetáculo de teatro. E eu faço hoje. Então eu mudei o espetáculo porque eu mudei de referência, então é difícil eu ter uma postura que seja muito definitiva sobre isso, sobre uma leitura teórica do processo. Agora, eu só resisto assim imediatamente, eu precisaria pensar um pouco sobre isso, eu entendo o que você quer dizer das metáforas de trabalho, e entendo que a gente vai criando pequenas ficções que nos potencializem esta matéria corporal, né? Então a gente cria imaginários que dilatam o nosso próprio corpo, que dilatam a nossa pessoa, eu acho que pra ser mais preciso. Então eu acho que isso

tem a ver com essa ideia de criar metáforas de trabalho. E aí, de fato, a partir da mimese corporal isso se cria a partir do contato com pessoas do cotidiano, então acho que tem a ver isso sim. Mas por outro lado, eu acho que a coisa que me leva mesmo, o que me interessa mesmo na mimese mesmo, é menos a ideia de criação de ficção, porque eu sei que tudo o que eu crio sobre o cotidiano é um discurso, e portanto, é ficção. Se eu aproveito lá o conceito de pulsão de ficção da Suzi Sperber, tem a ver com isso mesmo. Eu estou criando um discurso a partir do cotidiano, a partir da minha experiência cotidiana, e portanto isso já é ficção, é uma outra coisa que não é a realidade. É ficção, é produção de um discurso. Mas por outro lado o que me interessa na mimese mesmo é esse momento em que, de fato, eu entro em contato com o real. Em que eu, no contato com o menino de rua, por algum instante, a gente partilha de uma experiência em que a gente acorda que aquilo é experiência no aqui-agora. E de que, portanto, não se cria uma metáfora, não se cria uma camada como uma metáfora, entende? Não se cria uma segunda camada, que você está chamando de metáfora, por exemplo. Se cria uma experiência no instante-já, sabe? Pra aproveitar ali a Clarice Lispector.

Erika: Mas por exemplo, a Chacina da Candelária, ela é um fato real, é verídico, houve...

Eduardo: Mas naquele espetáculo é um modelo, então é metáfora...

Erika: É isso?

Eduardo: Isso é.

Erika: Porque você não é um dos meninos, você não esteve lá, isso é usado como impulsionador de cena. Mesmo que seja a Chacina em si, impulsiona o ator a criar algo, e a partir disso improvisar. Quando é tirado do lugar e levado pro palco. É isso que...

Eduardo: Eu acho que num sentido, tem esse sentido metafórico, e eu acho que essa ideia de dramaturgia de ator mesmo que o, isso tá lá no trabalho que eu fiz no mestrado que deu origem ao *Agora E Na Hora De Nossa Hora*, quando eu montava, inspirado na montagem cinematográfica, eu montava os materiais miméticos que eu tinha, e eu achava que tinha um certo paralelo entre a montagem cinematográfica e a montagem do ator, e a dramaturgia do ator podia ser inspirado por essa montagem. Então, boa parte desse procedimento é metafórico mesmo. É pegar uma coisa que possa valer por outra. Isso é metafórico. Mas eu acho que grande parte, mais do que metafórico, é metonímico. Que é pegar alguma coisa, um

pedacinho de uma situação e isso é lançado como, pra lançar luz pra uma questão maior. Então, eu acho que eu tenho mais metonímias de trabalho do que metáforas de trabalho, assim, sabe? No *Agora E Na Hora De Nossa Hora*. Boa parte dos procedimentos são metonímicos mesmo. Eu acho que tem um pouco isso.

Erika: É isso.

ENTREVISTA GRAN CIRCO MÁXIMO

Entrevista realizada na cidade de Caxias do Sul/RS, em outubro de 2013, durante o Festival Caxias em Cena, no momento que o projeto Circo K, que inclui o espetáculo Gran Circo Máximo estava em circulação, com as atrizes Alice Possani e Melissa Lopes, do Grupo Matula Teatro.

A dramaturgia, a direção e o princípio de tudo

Erika: Melissa, eu sei que a história surgiu muito em virtude do André (André Carreira) que tinha ideia, que tinha visto uma lona pequena perdida, conta um pouco como surgiu a história, a dramaturgia, como é que ela foi construída a partir de vocês, a partir de uma pesquisa de campo ou da ideia do André?

Melissa: Então, na verdade a ideia foi do André. Ele tinha visto uma lona pequena, num bairro da periferia lá de Florianópolis (SC), e teve essa sacada assim de “ah, como seria um cirquinho pequeno, no meio da periferia com duas artistas?”. E aí na época, como ele, na companhia dele, ele tinha duas atrizes, que era a Olívia e Heloísa, ele desenhou um pouco essa ideia pra elas. Mas aí as duas não gostaram muito da ideia de fazer no circo, não era muito a delas assim. E aí ele comentou um dia comigo essa história, e eu estava com a Alice (Alice Possani), era um período em que o Matula estávamos, o Matula éramos nós duas e eu falei “Li, o André tem uma ideia tal, o que você acha?” Aí a Alice gostou da ideia, aí a gente teve uma conversa com o André que foi bem esclarecedora sobre o que é que era a ideia, o que é que eram essas duas mulheres, o que elas queriam nesse circo, o que é que a gente teria que fazer, aprender, porque a gente sabia algumas coisas de circo, mas a gente nunca tinha ido, nunca tinha aprofundado nada, assim. Sei lá, eu fazia malabares com três bolinhas, a Alice acho que fazia, a Alice sempre treinou muito, sempre trabalhou muito com treinamento. Então, cada uma tinha alguma habilidade mas a gente sabia que a gente ia ter que estudar muito outras coisas que a gente não sabia. E aí a gente escreveu um pouco essa ideia e mandou pro Prêmio Funarte Myriam Muniz. A gente desenvolveu um pouquinho melhor a ideia, e mandamos, né? Mas ainda não tinha muito claro o que seria o espetáculo. Aí quando nós ganhamos o edital, a gente convidou o Martin, que é um argentino, amigo do André, pra pensar um pouco a dramaturgia do espetáculo junto com ele. E o Martin começou a mandar algumas ideias pro André, e o André a partir das nossas improvisações e a partir dessas ideias que o Martin mandava lá de Buenos Aires,

começou a propor e a gente começou a se provocar aqui em sala de trabalho, e mesmo depois quando a gente comprou a lona. Então, desde números de, que poderiam, que seria possíveis dentro desse circo, então assim pensar “ah, o homem mais forte do mundo, mulher aquática”. O Catch, foi uma coisa que o Martin acrescentou, foi uma ideia dele na verdade. Então as ideias vão aparecendo dessa forma e a gente ia desenvolvendo um pouco as ideias. Algumas não davam certo, a gente foi tirando do roteiro. Mas a maioria foi sendo desenvolvida e foi ficando no roteiro. E aí à medida que a gente foi ensaiando a gente percebeu que não dava pra ser só nós duas em cena, não dava só pra ser só a Melissa e a Alice em cena. Porque a gente não podia, a gente não conseguia sair de cena. E pro conflito da peça, e pra dramaturgia ser desenvolvida precisava de um terceiro elemento. Foi aí que entrou o ajudante, que é o personagem que ele um pouco, que ele vai participando da família, das relações entre as irmãs, assim. Ele é um ponto que intermedia um pouco a relação entre as duas. E foi eu acho onde deu o grande salto da dramaturgia do espetáculo foi a entrada do personagem do ajudante.

Erika: Então ele veio da necessidade do processo?

Melissa: Exato. A princípio não estava previsto e a gente realmente achou que não seria necessário, e depois por conta de uma questão de dramaturgia mesmo, a gente não estava conseguindo resolver isso cenicamente, aí veio a ideia de ter um ajudante do circo que era um cara que ia meio que ser um triângulo ali, ia formar o triângulo do conflito, das ações das personagens, que ia intermediar um pouco a relação entre as duas.

Erika: E as características das personagens vieram de pesquisa de campo ou da proposta do dramaturgo?

Melissa: Não, veio como uma proposta do André, na verdade, veio da direção. Porque o André achava que...

Alice: Eu acho que foi um conjunto, na verdade. Até porque a gente até mostra na demonstração (**Performance Demonstrativa “Houve essa vida ou inventei?”**) né, Mê? Que quando a gente começou a improvisar naquele começo que tinha só essa ideia das duas irmãs, a gente entrou na sala pra improvisar e a gente não tinha feito pesquisa de campo até então. E pra gente era estranho a gente entrar, estranho, teve um pequeno estranhamento: como é que a gente vai pra sala de trabalho se a gente não tem nada? E pro André isso era muito tranquilo. Não, a

gente vai entrar em sala de trabalho pra gerar material. E aí teve aquela coisa que a gente coloca na demonstração, né, Mê que ele pediu pra gente fazer os corpos das personagens...

Melissa: Do último espetáculo.

Alice: Do último espetáculo, que a gente fazia. Então a Melissa fez o corpo da personagem que ela fazia, e eu fiz o corpo da outra personagem que eu fazia.

Melissa: Era o espetáculo QUERÊNCIA.

Alice: Do QUERÊNCIA. Aí a gente fez o corpo e aí ele falou, “então, agora façam o corpo contrário”. E aí a gente começou a mudar o eixo das personagens buscando o contrário da personagem que a gente fazia no espetáculo anterior, que também éramos nós duas em cena. E aí a gente começou a improvisar a partir desses eixos. E esses eixos já trouxeram algumas características, e uma relação a partir dessas características que o próprio eixo propunha, né, Mê?

Melissa: É.

Alice: Então, a gente começou uma, um jogo de improvisação. A única coisa que a improvisação tinha era esse caráter que a própria mudança de eixo já trazia. E depois a gente somou a isso a pesquisa de campo. Mas aí quando a gente foi pra pesquisa de campo o olhar já era bem direcionado. Então eu não estava olhando todo mundo no circo, eu olhava figuras que eu achava que podiam dialogar com aquele, com aquela figura que eu estava fazendo.

Melissa: Então, mas pelo corpo novo que a gente descobriu, pelo novo eixo, é que o André foi traçando umas pequenas características das personagens. Então ele deu uns elementos assim: “essa personagem é mais forte”. Eu lembro que depois que ele viu os corpos, ele apresentou um primeiro texto assim, que depois a gente mudou completamente, mas foi um bom ponto de partida. Inclusive a minha personagem chamava Amelinha, e desde sempre a da Alice chamava Zuleine. Mas era uma coisa assim, que a Amelinha meio que corrigia a Zuleine em alguns momentos, né? E aí a gente começou a brincar um pouco com isso nas improvisações. E isso facilitou um pouco o direcionamento pro olhar de pesquisa também, além do corpo. Porque o corpo já caracterizava um pouco como é que era essa personagem. Então a minha era bem reta, tudo era movimento cheio de ângulos, não era ondular, não tinha isso, que eu fazia muito no QUERÊNCIA. Então, naturalmente eu pensava “essa personagem não é nada flexível, ela é muito, é

assim, não é assim”, enfim, acho que a Alice também deve ter pensado isso da personagem dela.

Alice: A Zuleine foi exatamente o caminho inverso, né? Que a outra personagem que eu fazia era mais dura, era mais seca, era muito terra. Então eu fui, tinha uma coisa de ondular corpo, ondular coluna, gestos mais suaves, tudo meio pra cima, muito ar, ar, ar, ar, andando quase que na ponta dos pés. Aí que veio vindo essa figura da Zuleine, que é essa figura mais novinha, mais descabeçadinha que é a Zuleine.

Erika: Veio alguma coisa da pesquisa de campo direto pra cena?

Alice: Sim. Ah, várias coisas. Os números que a gente vai usando, eles eram esse misto de ideias que o André tinha, de números que o Martin criava lá da Argentina. O Martin é um cara que a gente nunca viu, a gente só trocou e-mail com ele. Então ele nunca viu a gente, a gente nunca viu ele. Então eram interferências completamente, ideias externas, de troca de e-mail, e os números que a gente foi vendo nos circos que a gente começou a ir. Então, a luz negra, o número da Koo Koo da luz negra, porque todo circo que a gente ia tinha luz negra. Então tinham algumas coisas que eram recorrentes nos circos. Todos eles tinham um número com luz negra. Todos eles...

Melissa: Coreografia.

Alice: Todos, invariavelmente, tinham uma coreografia com “Alegria, tárarará, Alegria” (cantarola). Todos eles terminavam com uma coreografia com algum tema, uma coreografia temática, e uma coreografia relativamente simples de movimentos, digamos assim, com movimentos bem, que tinham um tema. Todos eles tinham super-heróis. Seja o Homem-Aranha no trapézio, seja o Batman no globo da morte, então sempre tinham uns super-heróis. Então a gente colocou as heroínas.

Melissa: Ah, isso era muito legal. Só um parênteses. Porque essa coisa dos super-heróis era bacana porque uma das ideias que o André tinha desde o início, quando ele fez o primeiro roteiro, era que a gente fizesse tudo no espetáculo. A gente ia vender pipoca, ia vender ingresso e ia fazer os números. E nesses circos que a gente foi fazer pesquisa, a gente percebia isso na vida dos artistas ali. Não é que a gente já não sabia, mas ficava mais evidente, e ajudou a gente a compor os figurinos também. Então, a gente via que quem fazia o Homem-Aranha fazia depois o ajudante da mágica. Aí tem lá, dava pra ver um pedaço da roupa do Homem-

Aranha. Então você via que era o mesmo homem que fazia o Homem-Aranha era o que vendia, vendia não, que ajudava a mágica, por exemplo, ajudava o mágico. Então acho que isso também foi compondo a dramaturgia do espetáculo, também.

O processo: criação das personagens.

Alice: A gente tem essa referência muito forte, que é o trabalho com a mímeses (mímeses corpórea) que a gente passou durante muito tempo fazendo. Então, eu acho que de uma certa maneira isso influencia tudo o que a gente faz, porque veio, está num lugar muito encarnado, muito incorporado, no sentido de estar no corpo mesmo, com a gente. Então é meio que, é como uma segunda natureza nossa, faz parte um pouco do nosso jeito de fazer, a observação. Mas, ao mesmo tempo, eu não sei se a gente fez a mímeses tal qual, falar mímeses, uma metodologia que o Lume (Lume Teatro) tem sistematizado. Porque a gente, a gente trabalhou com observação, sem dúvida. Mas a gente também aos poucos foi misturando a ideia da mímeses com outras coisas que a gente tem na nossa história também, como por exemplo, a máscara. Quando a gente começa o *Gran Circo* (*Gran Circo Máximo*, Grupo Matula Teatro) a partir de uma modificação no eixo das figuras em relação às figuras anteriores, isso gera uma relação, então está implícita essa ideia de que eixo gera caráter. E já propõe um tipo de relação muito específica a partir de um eixo, a partir de um caráter. Isso é muito mais máscara do que mímeses. Mas aí, pra alimentar esse jogo, a gente vai a campo e pesquisa, entrevista as pessoas, e conversa, e observa gesto, e observa jeito de falar, que daí. Ah então, sim, a gente se aproximou da mímeses, mas a gente não fez a mímeses, se a gente pegar ela, com todas as, a mímeses como a gente aprendeu do Lume, com todas as suas etapas. Então, teve observação, mas teve isso meio misturado com um monte de outras coisas também. E no *Gran Circo*, a observação ela veio depois. Depois que a gente já estava em sala de trabalho, depois que já...

Melissa: Você faz a reboladinha. Aí a mesma reboladinha aparece com um outro estado. Aí a mesma reboladinha aparece com um outro jeito. E esse aqui (faz um gesto, passando a mão pela testa) eu acho que ele aparece no espetáculo de outras formas que não só a que você observou, sabe? Eu acho que você brinca com esse código, mesmo não fazendo isso, mas é um (repete o gesto e respira) parece que ele está impregnado em várias ações da Zuleine, como se fosse um gesto codificado já, mas que não é da mímeses, é a característica dessa personagem.

Então, ela faria sempre, como a Iziele, que é a personagem, a pessoa que você observou, faz diariamente, entende?

Erika: As pessoas sabem que vocês observaram-nas, que são inspirações para a cena? Por exemplo, a Marion...

Melissa: Ah, eu acho que eu comentei com ela “ai, Má, eu me inspiro muito em você. Eu estou fazendo um sotaque alemão-espanhol.”, eu falei pra ela, inspirado nela. A gente tem costume no Matula de falar pras pessoas que a gente está observando que a gente vai trabalhar com esse material assim. Isso é sempre feito de forma carinhosa assim, sabe? Mas teve um apresentador em especial que a gente assistiu no Circo Nápole, qual era? Jorge, né? Que eu peguei muitas expressões do Jorge. Muitas das coisas... Eu não imito ele, eu não observei o Jorge assim gestualmente, mas tem muitas expressões, porque foi um dia especial do Nápole que muitas coisas deram errado, então ele soltava umas pérolas assim que eu absorvi pro espetáculo. Então, por exemplo “cadê as palmas brasileiras de coragem?” era dele. E ele fica bravo no microfone, porque você percebia que ele tinha ficado muito bravo que o artista tinha errado o número. Ou que tinha tentado já pela quarta vez e não tinha conseguido. Ele não escondia isso. Então algumas coisas eu acho que eu bebi bastante dele, dessa experiência. Eu acho que foi bem bacana.

Erika: Por que vocês acham que aconteceu o caso de Brotas, de chamarem a polícia? Acham que a linha do *Gran Circo* entre a realidade e ficção é realmente muito tênue?

Alice: Eu falo meio paradoxalmente, né? Porque pra mim tem um lugar que é meio paradoxal nesse sentido, de que dentro da nossa trajetória, até então, do que a gente estava fazendo até então, quando estreou o *Gran Circo*, em 2008, era o espetáculo mais ficcional que a gente tinha até então. A gente ainda não tinha trabalhado com as literaturas, né? E o mais ficcional dos espetáculos foi o único que teve esse, essa confusão entre real e ficcional de verdade, a ponto de a galera confundir e chamar a polícia. Então, é uma coisa bem... Você fala “uau! Como assim né?”. Que engraçado. A gente deu essa volta toda na nossa trajetória e aí quando gente entra de vez na...

Melissa: Na ficção.

Alice: Numa coisa que pra gente é muito ficcional, é onde de repente...

Eu falei já que é meio paradoxal essa sensação de que o espetáculo que até então, na nossa trajetória, o mais ficcional, foi o único que chegou nesse lugar das pessoas confundirem realmente com a realidade e chamarem a polícia. Eu não sei dizer ao certo o porquê. Mas eu tenho... ah, não sei. Deve ter sido um conjunto de coisas na verdade, né? Claro que tem a lona, que é um espaço que convida a uma experiência diferente, que é diferente de você estar no teatro, em que a convenção está estabelecida já pelo próprio espaço. A lona, ela é um convite diferente a lona. Mas eu acho que talvez tenha a ver também com, é como se a realidade daquelas pessoas que estavam assistindo tivesse extrapolado pra cena. Porque de repente uma coisa que pra gente era absolutamente teatral, quando a gente chagasse nesse ponto pras pessoas isso já seria claramente teatro, pra aquelas pessoas que estavam assistindo aquilo era absolutamente crível. A gente estava num bairro de periferia, de uma cidade do interior de São Paulo, em que talvez histórias como essas de brigas entre famílias e de violência entre irmãs coubesse como parte da realidade. E aí o que pra gente era ficção claramente ali não era né?

Erika: Então você acha que a lona, ela deixa o espectador mais livre nesse sentido? Do que um espaço teatral palco-plateia?

Alice: Livre? Livre? Não sei se a palavra livre me viria à cabeça.

Verônica: Posso?

Erika: Pode!

Verônica: Porque assim no circo ninguém representa ser nada. Um trapezista é o trapezista fora, é o trapezista dentro. Então não tem convenção, já é. No circo você não está representando nada. As pessoas são aquilo da bilheteria ao fim do número, ao sempre. Então ninguém representa. Não tem o trapezista que representa ser trapezista. Eles são ao mesmo tempo artista e irmã que briga. Mas eu lembro que o Zé Wilson contava cada história, mas bem Diodene assim, exatamente, sem tirar nem pôr. Então, nossa, eu entendo super que as pessoas tenham tomado como realidade.

Alice: É, eu não sei dizer mesmo. Pode até ter sido um conjunto de coisas. A lona convida de uma outra maneira, isso a gente tem certeza. De gente que muitas vezes não iria numa peça de teatro e vai ver um negócio na lona. De gente que já falou pra gente até, de que ficou pra assistir porque a esposa queria e quando viu que era lona ficaram pra ver o espetáculo. E gente que não teria ido se fosse num teatro fechado. Mas a maioria das pessoas começa na brincadeira do jogo do real,

quando não conhecem a gente, né? Mas quando chega no meio do espetáculo entendem o jogo. Esse foi o depoimento desse cara que foi uma vez, depois ele levou a família, e foi um que foi ver por acaso, porque a mulher dele queria ficar pra ver, e aí eles ficaram pra ver porque era uma lona. E aí ele falou que quando ele viu a briga no começo, a gente lá fora da lona, ele falou pra mulher dele “ih, acho que não vai ter peça hoje não. Eu é que não vou separar briga”, não sei o quê, e fez uns comentários assim. E aí ele falou que no final ele entendeu que aquilo lá já era teatro. Que eu tenho a impressão que a maioria das pessoas faz esse percurso no *Gran Circo*. Pode começar meio em dúvida, dependendo do contexto que a gente tá, mas lá pro meio saca que tem uma... Mas em algum momento isso não se fez, lá em Brotas por exemplo essa virada não aconteceu, as pessoas continuaram no jogo da verdade, né? E era bem engraçado, né? E a Melissa quando tentava explicar pra moça que era ensaiado, a moça falava muito seriamente: “você não está vendo, eu vi, ela tentou te matar!”. E ela achava que ela estava ajudando a Melissa, né, Mê?

Melissa: É.

Alice: Ela falava: “Você não tá vendo! Você não tá vendo o que a sua irmã tá querendo fazer com você!”

Melissa: No fundo, no fundo ela estava certa, mas eu não ouvi (risos!!)

Alice: Ela achou que, de fato, estava ajudando a Mê, e que a Melissa não estava enxergando que eu queria matar ela de verdade.

Trilha sonora

Erika: E sobre a trilha sonora?

Melissa: A única indicação, na verdade assim, a gente tinha, umas ideias que a gente dava pro Silas era a canção do Teatro, do Cirque du Soleil que aparecia em todos os espetáculos que a gente via, então tinha que aparecer de alguma forma alguma coisa do Cirque du Soleil, e uma coisa que o André (André Carrera) não queria era musiquinha de circo tradicional, feliz, sabe, essas que a gente acha do circo bem bucólico, ele não queria esse tipo de música. E acho que a música também do Telecatch, que a gente falou pra ele também que a gente precisava de uma música de luta, né, Li?

Alice: É, a gente tinha umas músicas do underground que eram meio inspiradoras pra gente, lembra?

Melissa: Lembro.

Alice: Que a gente usava bastante em ensaio, e aí o Silão meio que viu também a partir de umas coisas que a gente tava usando e que davam certo.

Erika: Por que você escolheu Calipso pra dublagem?

Alice: A gente fez várias cenas de dublagem, a gente não sabia ainda se era eu ou a Melissa quem ia fazer, então a gente fazia várias improvisações, sem o André, só eu e a Melissa.

Durante muito tempo a gente usava o “Turn around.... nanana” (canta), porque a cena de dublagem que a gente viu, era uma música em inglês e a menina só sabia o refrão, então ela só falava o refrão e o resto ela enrolava. E, era uma moça coitada, uma moça, era uma mulher já, coitada, numa roupinha toda sexy, 10 números menor que ela, com tudo o que não cabia, ela não cabia na roupa e a roupa não cabia nela, mas essa coisa meio corpetinho cinta-liga, essa coisa toda sensual, cantando essa música em inglês que ela não sabia a letra e só sabia o refrão. E foi uma das situações mais constrangedoras que a gente passou desses circos que a gente assistiu. Nesse dia a plateia eram 6 pessoas, sendo que 2 eram eu e a Melissa, que estavam fazendo pra gente o espetáculo, então a gente tinha que olhar com alguma cara, porque eles estavam esperando a nossa reação, né Mê? Da cena de dublagem?

(entra Melissa)

Melissa: Aonde isso?

Alice: No Sassarico.

Melissa: Assim, no Sassarico (balança a cabeça)

Alice: Foi uma das situações mais constrangedoras que a gente teve

Melissa: Só tinha a gente de espectadores.

Alice: E você não sabe o que fazer.

Melissa: Era uma música em inglês, não sei se a Alice comentou isso, mas ela não sabia cantar, era óbvio, então tinha só um “baby, baby” que ela repetia, mas uma roupa que expunha muito o corpo dela assim, foi difícil, aquele dia foi muito difícil, tiveram muitos momentos difíceis, mas aquele.

Alice: Eu contei pra Erika que a gente ensaiava com o “Turn around”, mas o Calipso, como a gente chegou no Calipso?

Melissa: Eu não lembro como a gente chegou no Calipso, mas eu lembro que a gente comprou o CD nas lojas Americanas, eu e o André.

Alice: Quando o André ouviu o CD, ele escutou aquela música e disse: “Essa é boa pra dublagem.” Não foi isso?

Melissa: É, foi no carro até, a gente passou na sua casa e falamos Alice a gente comprou o CD da Joelma e a gente começou a ouvir as músicas no rádio do carro mesmo e a Alice tava no portão da casa dela e quando passou nessa a gente disse: “Alice é essa!”

Aí a Alice foi procurar o clipe no Youtube.

Alice: Imagina, eu fui procurar o clipe da Joelma no Youtube. Aí a gente viu que a coreografia era em dupla, então tinha toda uma cena teatral, entrava o marido, pegava a aliança, ou seja, quando a gente viu o clipezinho aí a gente falou, pronto, é isso, fechou, essa é a cena da dublagem.

Erika: E já existia o ajudante né?

Alice: Já.

Melissa: Será que não foi o Doug (Douglas Novais foi o primeiro ator que fez o Robson, depois substituído por Eduardo Albergaria) que falou da cena da dublagem? Acho que não né?

Treinamento de circo

Erika: E vocês fizeram aulas de circo? Eu sei que eu já derrubei a Melissa do monociclo, você lembra Mê?

Melissa: (risos) a Erika passou toda feliz me cumprimentando, eu fui dar oi e bummm. A gente fez aulas com a família Bredi, que é uma família tradicional que hoje mora em Barão Geraldo.

Erika: Que equipamentos vocês fizeram?

Alice: A Melissa fez o monociclo e as claves, né? Eu treinei um pouco de clave também, mas não deu muito certo, eu não tinha muita paciência, daí eu fazia mais acrobacia de solo. Daí a gente fez algumas em dupla.

Melissa: Eu fiz acrobacia também, mas no meio do processo, eu tive um princípio de bico de papagaio.

Alice: Ah é, a Melissa travou a coluna.

Melissa: Aí foi impossível, daí eu falei ok, vou ser só o porto da Alice, mas não dava pra eu fazer aquilo que eu fazia antigamente.

Alice: Daí foi só o monociclo e a clave né? Depois, quando já tinha passado o *Gran Circo*, eu comecei a treinar trapézio.

Melissa: Aí o André criou o número de pirofagia e o nosso amigo Eduardo Brasil, que era nosso amigo de graduação, fazia isso e a Alice foi ter umas aulas com ele. E aí, eu precisava aprender mágica pro número da Koo Koo e aí a gente chamou o Darko pra nos ensinar alguns truques.

Abaixo trechos dos depoimentos *Gran Circo Máximo* concedidos para Diego da Costa, durante a produção do Documentário Circo K, no mês de junho de 2012, na Estação Guanabara em Campinas/SP.

Pesquisa de Campo

Melissa: Desde o primeiro momento que a gente resolveu fazer o *Gran Circo Máximo*, a gente sabia que só ia fazer se fossemos observar outros artistas de circo.

Uma característica que o André queria era que elas fizessem de tudo, exatamente o que a gente observou, eles fazem tudo: a gente vê a menina maquiada fazendo churros e depois ela na coreografia.

Melissa: Cada espetáculo tinha uma coisa que a gente podia tirar pro *Gran Circo*, desde uma coreografia que tinha muito figurino fluorescente, daí veio a luz negra da Koo Koo.

Alice: A Iziele foi uma referência muito forte para a Zuleine, que essa figura que é multi artista, que suas crises com a origem, com o lugar aonde ela tá, se ela é do circo ou se não é, mas ela também quer ser artista em outros lugares, sai pelo mundo e que alguém reconheça o trabalho dela, mas ao mesmo tempo, tem o tempo todo uma relação muito forte com a lona e o seu passado.

Alice: O que eu lembro da família Bredi, era a gente estar treinando e estar convivendo com 4 gerações ao mesmo tempo, a gente chegava na casa deles, aí tinha o Alex, que era o nosso treinador, tinha a Marion (que é a mãe dele), tem os filhos do Alex, que também já fazem números.

Melissa: a mulher do Alex.

Alice: a esposa do Alex que é de outra família, que é dos Ortani, de malabarista e a mãe da Marion, que é a Oma, é uma velhinha, que está na cadeira de roda, com Alzheimer já avançado, que era trapezista, que ficava falando em alemão lá, de repente a Oma virava e dava uns xingos em alemão.

A dramaturgia

Melissa: A ideia do André Carrera era entregar esses panfletinhos no início justamente pra já demonstrar a decadência de cara, por que aí o público via lá que não tinha os números e já entrava um pouco numa coisa o que é que é isso e aos poucos, vão sacando que são as irmãs que fazem todos os números do espetáculo, entendeu?

Brotas, momento em que a polícia foi chamada, pois o público acreditou que as irmãs realmente estavam brigando. (de novo!)

Melissa: Agora olha a situação, eu de Mulher Maravilha, sai correndo, levanta 70% da plateia e sai correndo comigo.

Alice: não, metade

Melissa: tá 50% da plateia. Eu tive que voltar e falar com o policial de Mulher Maravilha, falando pra ele que aquilo não era, que aquilo era cena, que a gente tava fazendo um número de circo, não era vida real, mas daí a mulher falava: Eu vi, eu vi ela jogando fogo em você!

Entrevista Cartas do Paraíso

Entrevista realizada com Verônica Fabrini Machado de Almeida (orientadora desse projeto e diretora artística da Boa Companhia) no dia 24 de maio de 2013 na cidade de Cananéia, litoral paulista, durante a circulação do espetáculo Cartas do Paraíso, pelo PROAC – Programa de apoio à cultura do Estado de São Paulo/SP.⁴⁶

Como método, utilizei o diálogo, de forma livre, permitindo que entrevistador e entrevistado se sentissem a vontade para uma reflexão enquanto conversavam.

Para uma melhor compreensão, dividi a entrevista em temáticas:

O Princípio

Erika: *Conte-nos qual foi o princípio do “Cartas do Paraíso”.*

Verônica: Bom, o princípio do ‘Cartas do Paraíso’ teve dois momentos, um momento de condições externas que detonaram a continuidade de uma ideia que tinha sido plantada já algum tempo, como desdobramento de um pequeno experimento que eu fiz quando estava em Portugal.

Rolou o seguinte, quando eu fui pra lá fazer o pós-doutorado em Lisboa, aconteceu uma coisa engraçada, porque quando você chega em Lisboa, tudo parece muito familiar, parece que, você tá visitando suas tias velhas, parece que você tá na casa de um tio que você não visitava faz tempo.

Então, você se sente super acolhido, parte daquilo, por outro lado, o jeito como os portugueses tratavam os brasileiros ou me tratavam era um pouco diferente disso, ao mesmo tempo como alguém que fazia parte, mas também ao mesmo tempo um certo estranhamento, um certo exotismo, como se os brasileiros tivessem alguma coisa diferente, mais misteriosa, mais sensual, mais primitiva, mais mágica. Tivessem algum detalhe que os tornava completamente diferente dos portugueses.

E, foi essa sensação de ser igual, de me sentir igual, Machado de Almeida e tudo, mas ao mesmo tempo ser tratada completamente diferente que me levou a pensar concretamente essa questão de ser colônia e ser colônia aversivo.

E quando eu tava nessa angustia minha mãe me presenteou com o livro que foi fundamental para a ideia do Cartas, com o “Espelho Índio” do Roberto Gambini, antropólogo e também ligado a psicologia arquetípica, nesse livro ele analisa vários

⁴⁶ A entrevista foi filmada por Ericson Cunha e entrará como parte do documentário que será entregue junto com o texto final.

documentos, cartas, relatos, dos primeiros viajantes e seguindo um pouco adiante dos jesuítas e tudo mais, aonde eles descreviam o que encontravam por aqui, a relação com os índios, a relação com a natureza e nesse livro que chama Em busca da alma brasileira, que segundo o Gambini é uma coisa perdida que a gente não tem contato, o que é que é essa alma do país mesmo?

Ele pega e analisa toda a questão da projeção da Europa de uma ideia de paraíso nos trópicos, como se lá abaixo da linha do Equador fosse tudo permitido, no sentido de você projetar essa ideia de uma, que tá é quase uma ideia modelar, essa ideia de que existe um lugar: Xanadu, Terra da Cocaína, Éden, todas essas coisas projetadas nas grandes navegações, além de todo lado econômico é claro!

E essas cartas eram muito bonitas e eu me identifiquei muito com elas, pareciam que elas estavam me descrevendo quando eu lia o padre Manoel da Nóbrega era muito uma sensação que eu tinha e surpreendentemente eu consegui encontrar naquelas inscrições uma identidade que eu não imaginava que tinha dentro mim. Essa Iracema, porque eu nunca, as coisas de índio pra mim nunca tiveram um grande apelo, sempre foram coisas um pouco distante.

E eu fiquei encantada com essas cartas, mesmo fiquei profundamente tocada por elas e pela ideia do livro.

Daí eu fui ver que também no mesmo momento, por conta de migrações internas, os índios que viviam aqui também estavam em busca da terra sem males e também nesse momento de migração, foram para a costa.

E a ideia deles era entrar no mar e sair dançando até encontrarem essas terras sem males e aí, lá vinham os portugueses de lá de cima também.

Eu fiquei imaginando que momento interessante esse da história, que momento interessante dessa busca do super primitivo indo a sua maneira pra dentro do mar, esse grande símbolo do inconsciente. Os portugueses também.

Bom, daí saiu e nessa época eu tava fazendo um trabalho com o pessoal de dança lá e saiu um solinho, muito simples, com algumas canções da Carmem Miranda, essas cartas e o Navegar impreciso, que eu acho super bonito, do Paralamas do Sucesso e ai virou um trabalhinho.

Dramaturgia e trilha sonora

Erika: *Quando deu início ao processo do 'Cartas', você já tinha uma ideia de encenação ou a encenação foi surgindo a partir das cartas, do envolvimento com os atores, como foi o princípio da construção do espetáculo?*

Verônica: A ideia que eu tinha original e o primeiro ensaio eu tinha feito comigo e com meu corpo e partido de alguns princípios, o que era esse corpo renascentista, esse corpo do animal, do bicho, isso vem muito da história da Boa Companhia, então tinha um pouco dessa história, dessa matriz.

Então vamos brincar nessa passagem, meio que para início dos trabalhos, mas também tinha o desejo ainda não completamente realizado, ou frustradamente realizado, eu não queria que ficasse somente no trabalho nas cartas, mais narrativo, eu queria que tivesse alguma coisa, que aquilo parecesse escrito a partir de uma experiência concreta. Como fazer no palco uma experiência concreta, quem estaria escrevendo essa experiência concreta, como pensar no palco essa experiência concreta, né?

Então tem 4 pessoas que estão nesse barco, que vem pra uma viagem dessas da travessia. E chegam num lugar e o que acontece nesse encontro, então partimos dessa ampliação. Tem esse mote dessa dinâmica física enquanto dramaturgia, passo de uma linguagem mais estruturada, mais tradicional, aonde tem os personagens, aonde se apresentam os personagens, daí teria essa outra parte mais selvagem, mais desestruturada, mais partindo, é, partindo mais de uma ideia mais performativa, partindo de roteiros mesmo.

Era sair dessas ondas e ter essa interferência, então como fazer uma dramaturgia que desse conta desse desejo, eu acho que ainda estamos caminhando, mas que desse conta num primeiro momento dessa ação mais renascentista e num segundo momento conduzido por esse desorganização tropical, primeiro momento estátuas de mármore, segundo momento estátuas de murta.

Erika: *E todo o imaginário, primeiro se eu posso chamar isso de imaginário, como se deu a construção do corpo europeu e do corpo indígena: através de fotos, de textos? Como se construiu esse corpo fronteiriço entre o ator (porque existe esse lugar/opinião), o corpo europeu e o corpo indígena?*

Verônica: Essa é uma encanação quase antológica da Boa Companhia: entender quem somos, então pensando no corpo como sujeito, tentar encontrar traços disso no próprio corpo, então no primus era de uma maneira ampliada, a gente pensava dentro dessa ideia de um corpo civilizado X um corpo animal, dentro

desse limite que representa o primata, o macaco é essa zona de fronteira entre esses dois corpos.

No caso do 'Cartas do Paraíso', é... que engraçado... lembrei de uma coisa que é curiosa, mas que serve quando tá se tratando de técnica. Eu lembrei que quando eu estava lá no tal do pós-doc, assistindo as aulas de filosofia, parecia que eu estava fazendo um ballet clássico do pensamento, então eu fiquei pensando nessa ideia do ballet clássico, cruzando um pouco com o renascimento, então como a gente herda também uma certa organização de corpo e que junto com essa organização tem todo o imaginário que o organiza dessa forma.

E como a gente está distante desse corpo mais primitivo que estaria representado pelo índio, com um outro tipo de relação, com seu corpo, então não passaram por essa natureza cartesiana, então como esse corpo se organiza, esse corpo que é coletivo, que é parte da natureza, que não teve essa separação, como é que esse corpo, que não é só corpo, que imaginário habita.

Essa inter-relação: como teu imaginário conforta o teu comportamento e tua relação físico com os outros corpos.

Deu pra entender?

Erika: *Sim. Existe alguma pretensão com a peça?*

Verônica: De certa maneira, eu tenho uma pretensão, tenho uma pretensão, uma pretensão enorme, eu vou atrás dela, pode demorar, vai demorar, mas eu vou atrás dela.

Porque eu acho que toda a peça, pelo menos é assim que eu vejo né, é você conseguir objetivar uma ideia, uma emoção, um pensamento. Essa ideia pra mim, que tá no 'Cartas' é muito fundamental, enquanto não ver ela, ela não estará resolvida dentro de mim, eu quero resolver ela dentro de mim:

Primeiro a sensação de culpa que a gente tem em relação aos índios. Né, porque a gente herda, um nossa, o que foi que a gente destruiu. Daí também fantasiando um pouco é, eliminando um pouco todas as tensões, projetando um pouco a ideia de bom selvagem, mas eu não penso muito isso não, mais o índio como uma metáfora de uma unidade com a natureza, nem me interessa agora saber se tem ou se não tem, se mantem ou se não mantém. Mas, o meu arquétipo do que seria esse selvagem tem a ver com isso.

Então, a minha pretensão primeiro tem a ver com isso, eu gostaria de falar publicamente de tocar as pessoas que assistissem a peça para essa questão, a

questão do índio mesmo, veja que absurdo o que fizemos, veja como essa relação com a natureza está completamente distante de nós, que a gente não deu a melhor bola, destruímos. E como que eles estão se suicidando, isso pra mim é uma questão social, que eu acho muito forte, então eu tenho essa pretensão entre aspas, mas que isso fique claro, que o espetáculo chegue nesse ponto de dizer, de mudar um pouco os que as pessoas têm dessa questão, na questão do índio.

Daí, eu expando isso para essa questão indígena na América, do Alasca até a Patagônia, todo esse continente que foi projetado a ideia de paraíso, porque a gente precisa entender, o que veio buscar isso, como aventura humana e destruiu tudo, então tentar resgatar um pouco essa imagem, tem essa pretensão que é ao mesmo tempo social, mas é também ela existencial de resgatar essa imagem de paraíso. Acho importante!

Depois tem milhões de outras pretensõezinhas né? Que os atores fiquem realmente contagiados por isso, que assumam esse discurso e achem o discurso deles dentro desses pequenos discursos e que também colaborem com esses caminhos, que é móvel né? A gente já tá na terceira versão da peça, ainda não se achou, ainda precisa de leitura, cada coisa que eu vejo que eu leio, nossa, abre assim um abismo de informação, que precisa ser testada cenicamente, criada em laboratório e hoje a gente não tem mais essa possibilidade de realmente mergulhar num tema.

Acho que ele pede também muito campo, sabe, tinha que ir passar uns tempos numa aldeia, entender melhor, passar pela situação dos personagens que a gente tá tentando representar, personagens, personas, sei lá né?

Falta isso pra apoiar.

Quando a gente a experiência lá em São Sebastião que o pessoal da aldeia foi assistir a gente, eu olhava lá de cima, então vinha lá aquele ônibus, aquele pessoal que passou 6hs de viagem, então desce lá aqueles indiozinhos todos pintadinhos, com uns negócios sentados na plateia, com um cocar e a nossa total falta de habilidade, de lidar com aquilo, era igualzinho o personagem da peça. Ao mesmo tempo esse fascínio, esse não entender, esse quer entender.

Então, eu tenho essa pretensão sim, de tornar isso essa dupla via, mais maleável.

Erika: *Uma pergunta quase inocente, você acredita que o teatro tem o poder de uma transformação social e pessoal?*

Verônica: Olha, por mais que o mundo tenha me mostrado que não exatamente, eu acho que sim, eu insisto, pra mim teve, pra mim essa peça mexeu profundamente, mexeu em um monte... é meio um portalzinho mesmo, mudou.

No plano pessoal eu acho que sim, não tenho dúvidas disso. Não sei no plano do coletivo, não sei se ela tem essa potência. Eu acho que sim, porque algumas coisas que eu assisti fizeram isso comigo, então fica aqui a pequena pretensão, não importa se vai chegar lá, importa é seguir tentando tocar, do mesmo jeito que sei lá, pensar sei lá algum filme, alguma peça que eu vi que sei lá eu disse é isso.

Deve ser porque o teatro sempre esteve ligado a isso, mesmo de uma forma marginal, tô pensando no trabalho do La Barraca, do Garcia Lorca, no meio da guerra civil espanhola, um trabalho tão fantástico, tão ativo e importante para aquela população, no momento em que aconteceu. Daí eu não sei como é que é o La Candelaria na Colômbia, sei lá o que foi o Teatro de Arena, o Oficina no Brasil. Como eles foram redirecionando...

Depois a gente passou por esse momento neoliberalzinho e não conseguimos muito sair dele, né? Quer dizer, estamos tentando aí, engatinhando, nessa questão, nesses movimentos de grupo. Acho que teve coisas transformadoras, né, do ponto de vista social.

Erika: *‘Cartas do Paraíso’ tem uma dramaturgia geral, que compõe a encenação, mas ele também tem uma dramaturgia de projeções, que tá ligada a dramaturgia do corpo dos atores, que se descolássemos as duas, talvez existisse duas dramaturgias paralelas: de encenação e de atuação. Como você viu isso durante a construção do espetáculo? O que a projeção trouxe pro espetáculo e como os atores lidam com ela?*

Verônica: Olha, Como minha forma de pensar é muito através de imagens, a primeira coisa pra mim no ‘Cartas do Paraíso’ foram os mapas, como eles iam se modificando, como eles iam sendo desenhados, o que as pessoas desenhavam quando faziam os mapas, foi a primeira coisa que eu vi mais ligada ao ‘Cartas’, em contraposição, quando o tema me interessou, aos documentários sobre as questões indígenas, feitos pelos índios, porque os índios são surpreendentemente excelentes cineastas, é muito engraçado você ver o que eles produzem em termos de vídeo né? Eles têm um lidar com a imagem de uma forma muito própria, muito bacana, então tinha esses dois abismos: os mapas e os documentários, daí eu pensei o que existia entre um e outro, entre um e outro existia o concreto: o mar e a selva, então o que

eu vou contar, o mapa, aí vem a dramaturgia básica: primeiro tem o mapa, depois tem o mar que atravessa, depois tem a floresta e depois da floresta a cidade e daí pensando na cidade, a questão dos documentários.

Como é que você passa da ideia de cartas escritas, que foi um momento que a peça teve, tinha lá a carta que era datilografada até esse momento do documentário, do vídeo, então no intercalar, no tecer as 3 coisas, foi rolando essa dramaturgia.

Daí como a parte escrita acompanha isso também, então eu acho que do ponto de vista cênico tem essa consciência dos atores, eles acompanham, porque a dramaturgia talvez esteja até um pouco literal, colada nessa questão das imagens, mas eu acho que ainda falta um uso do corpo em relação às imagens, pensando em figuras, formas, fluência, como é que você compõe mesmo com as imagens em movimentos, daí corpos também, como é que eles vão coordenar as duas coisas.

Mas, ela podia ser uma dramaturgia independente também.

Erika: *A trilha sonora: ela tem tanto atores cantando, tem trilha gravada, tem uma primeira etapa mais europeia, enfim, como foi estudada a criação da trilha sonora?*

Verônica: O primeiro som que eu gostaria que as pessoas ouvissem ainda na espera, era o som de um sonar, q eu acho q o som do sonar dá uma sensação de profundidade. Do som do sonar, na minha ideia, levaria a sensibilidade pra esse profundo, que é super sutil, uma nota só, seria quebrada com o Villa Lobos com toda a sua efusão de instrumentos, que é a primeira coisa q abre a peça antes mesmo da peça começar, a primeira informação sonar e depois com Villa lobos, que vem cheio de informações: sobre o que um brasileiro na Europa, o que foi todo esse ufanismo, vem com a beleza própria da música, inspirado infantilmente nas águas dançantes de Orlando Orfei, que eu gostaria, né, vem as músicas do Villa Lobos e daí seria um momento de só luz e som e tem esse pedaço o céu projetado, então mais épico. Daí depois do Villa Lobos, a maior parte q tem gravado ela é pra dar a referência desse externo: vento, barulho do mar, tempestade, pássaros, barulho da quilha, então ela fica só nisso praticamente não tem mais música, a não ser o Villa Lobos que interfere de novo, quando o Frei é capturado pelos índios durante a perseguição e o Villa Lobos no final. E, pensando como essa é a música gravada e daí vem a música feita em cena, tem o personagem do cartógrafo que também é músico, ele teve o

Villa Lobos dentro da peça e fora da peça, que ele toca um trequinho no violino no meio da peça e no final é ele que toca.

E, tem outra pequena interferência que é o Kiria da Marluí Miranda, que tem umas coisas que é tão grandiosa, que você vai tentar fazer você mesmo não via dar certo, então tá lá também com uma música gravada.

Mas, a tônica é essa, como a música, no contato com os índios ela foi fundamental, então a gente quis trazer ela, não deixa-la só externa, porque ela é elemento de conversa, então ela aparece tanto gravada, quanto na própria cena.

Tem essa tônica dos sons ambientes, não sei se chama assim: mar, vento...

Basicamente acho que é isso.

Os meninos também passam desses instrumentos, canções mais renascentistas, daí eles fazem as canções indígenas e no final eles não cantam, mas é a canção do Torquato Neto. Então, ela sobreposta e conversando com o Villa Lobos, é um momento de dramaturgia interessante, sobreposta mesmo, que é o Villa, a canção do Torquato e a canção indígena, que se dá no final, essa espremida desses mundos que eu gosto bastante, lá eu acho q achei um pontinho.

E ela, pensando no percurso sonoro todo que começa com o sonar e termina com Sepultura cantando Roots, o Sepultura tem um pouco essa história também o grande sucesso deles fora do Brasil, é o neo-villalobismo, então eu também gosto desse rebatimento, de chegar no Sepultura: do sonar que é super interno até o Roots que é o auge da extroversão.

Essa ideia que começa lá dentro e depois explode.

A Função do Teatro

Erika: *Qual é a função do teatro?*

Verônica: A função do teatro eu acho que são as objetivações do imaginário, em geral, imaginários não só está subliminar, mas de cada pessoa que compõe a peça.

Não sei se todo o teatro, mas da maneira que eu vejo e que eu sinto o teatro, ele tem essa função de estar objetivando imaginários e se a gente pensar que o imaginário em outras palavras ele é chamado de alma, ele pode ser visto como alma e alma é aquilo que junta corpo, materialidade e concretude no mundo com ideias, a alma faz a intermediação entre essa duas coisas, o lugar do teatro acaba sendo

muito importante, por que ele é de certa forma uma radiografia de como vão essas energias aí, de conexão entre o que realmente acontece e as ideias.

Sei lá, na minha cabeça é um pouco isso, a função seria essa objetivar a alma.

A Ideia de Paraíso

Verônica: A gente não quer fazer nenhuma coisa histórica, a gente não tá falando de nenhum índio x ou y da etnia tal, é um novelo de imagens de índios.

Então eu fico com medo que estão falando deles, tipo é isso, então somos antropófagos é isso?

Erika: *É um pouco daquilo que se imagina do que é os índios, na cena da antropofagia, por exemplo?*

Verônica: A cena da antropofagia, a gente tenta fazer *ipsis literis* pelos relatos do Hans Staden, então ela é muito concreta.

Os desenhos, a gente se seguiu pelos desenhos e como ele descreveu a cena.

E mesmo quando o filme do Hans Staden, o filme também tem essa, o diário dele é muito legal.

Vai aí se era fiel ou se não era tudo bem, mas que se comia, se comia (risos).

Aquela descrição as mulheres, depois corta na altura dos joelhos, depois tapa o traseiro para que nada lhe escape, que as mulheres fazem das vísceras e do cérebro um mingau e ficam rodando e gritando. Dão para as crianças e todo mundo leva um pedaço, tudo isso é do Hans Staden.

Baseado em dados reais, nas memórias dele.

Erika: *E as cartas aonde elas entraram exatamente como são?*

Verônica: As cartas entrarão em:

“Afeiçãõ deles é serem pardos”,

“passou pro outro lado Diogo Dias” da carta do Caminhas,

“Em se plantando tudo dá”, da carta do Caminhas.

“Perguntei se ele falava com Deus” é do Padre Manoel da Nóbrega e...

Tem umas outras também:

“Traziam na mão um arco e um borduna com que peleava” acho que é do Hans Staden.

É de um padre o que o Gustavo fala “que eles são super doces, que cuidaram de nós, da gente estrangeira com tanto afeto, que não somos nós tanto”.

Eu acho que é do Padre Manoel da Nóbrega também o que o Momô fala “que eles vivem moralmente melhor que nós”, esse também é de carta.

Erika: *Do encontro com o Evaristo, o que ficou pra você sobre a ideia de paraíso?*

Verônica: Nossa, precisava até rever, porque é meio o guia da peça. Porque é uma mistura da própria constituição da palavra, o paraíso é interno também, é muito bacana.

Eu acho q tem muito a ver com essa harmonia de você, tem a ver com aquela coisa do Gilberto Gil: o melhor lugar do mundo é aqui e agora, tem a ver com a ideia de você estar.

Política e imaginário

Erika: *Nós destacamos muito de outros países latino-americanos, que mantêm mais a característica indígena mais forte, no espetáculo existe a ideia da construção do que é um signo brasileiro?*

Verônica: Eu ainda acho que o Oswald estava certo quando ele dizia que só a antropofagia nos une.

Eu acho que realmente, em questão de brasileiro, só a antropofagia nos une, o que é que une você lá do nordeste, com você aqui do sudeste, no meio dessa bagunça toda, existe em maior ou menor grau, essa abertura para o outro.

Porque a antropofagia, tudo bem, apesar desse nomezinho predatório se você roda um pouquinho o botão dela, ela também é o desejo de conhecer o outro e trazer o outro pra si.

Então, eu acho que essa característica inclusiva é muito brasileira.

E eu acho que ela tem a ver com essa alma perdida indígena, projetando aí também tô lá com as minhas ideias do bom selvagem.

Daí se a gente tira, não é tira, se a gente cava lá no fundo e substitui, eu sei que é quase uma redução, mas se a gente substitui, o que eu chamo de inclusão de um relação saudável do estar no mundo e estar na natureza, eu acho que é mais ou menos isso que eu proponho, que eu tento com a peça o que é estar no brasileiro.

Por que o brasileiro também tem muito isso, ele quer sempre ‘ser’ suas raízes, só as raízes dele sempre estão fora. Sempre ligado com a mistura.

Mas, e a raiz geográfica do país, não é a minha, não é a sua.

Eu acho que eu não tenho nada de índio, mas a terra que eu piso tem.

Então aqui debaixo eu tenho que entrar num acordo com a alma desse lugar e não a minha, como o brasileiro ainda tem esse lugar, essa coisa do invasor, pensando pela cor mesmo, mas também foi o que mais se misturou, parece ai que lindo, mas e a quantidade de estupros que não estão atrás disso, atrás de toda essa linda miscigenação, quantos estupros não tem.

Eu penso assim, o que é a alma do lugar, independente ou somada às pessoas que o habitam, então pra se entender brasileiro, não dá pra levar em consideração só as pessoas, tem que levar em consideração o mato, a árvore, tudo.

É um tema complexo.

Erika: *Vou viajar: a globalização, ao mesmo tempo rompe com as fronteiras, com as linhas imaginárias, já que uma vez a mídia traz muito de outros países informações pra gente, ela reafirma a diferença, eu tenho um pouco essa fantasia em relação ao período da colonização, das grandes navegações, que talvez tenha sido o princípio da globalização, o outro chega, mas chega pra explorar, não para permitir a diferença, mas para impor a sua cultura sobre outra. Você acha que isso também aparece? Que faz parte do pensamento da peça?*

Verônica: A história é contada pelos poderosos, mas se a gente pensar não é todo mundo que vinha pra cá, no boa vou ganhar, detonar, vou sair daqui rico.

Eu imagino que no meio existia também uma mescla de desejos e não eram todos, é preciso abrir esse leque para uma diversidade maior no que se buscava quando vinha pra América.

Agora que o resultado disso deu na merda que deu é patente.

Que a peça sirva pra gente pensar com cuidado o que é que você chega, quando chega na diferença, como lidar com isso?

Você poder chegar na maior das boas intenções.

Erika: *Você acha que o teatro que a boa Companhia faz pode ser considerado um teatro político?*

Verônica: Eu acho que o teatro em geral, feito em bases coletivas, não hierarquizadas, quase cooperativadas, mantendo sua independência, em si é uma ação política independente do tema que aborde.

Agora estar no mundo com o mínimo de consciência é também estar na polis, é estar na cidade, portanto, cutucou ali com mais de reflexão crítica, vocês está sendo político, independente da clareza com que se aborda o tema.

O 'Cartas' eu acho tem um pouco mais essa pegada explícita, por causa da referência ao modernismo e depois aos anos 70. Eu acho que ele tem essa... eu espero que escape dessa coisa mais limpinha, meio Greenpeace ou então dos novos movimentos ecológicos e se alinha mais aos novos movimentos indígenas, mas tem esse aspecto mais contundente sim.

Erika: *Teve uma vez que uma senhora durante o circuito SESI, saiu do espetáculo e me perguntou de que religião a gente era, por conta da ideia de paraíso e as canções cristãs. Existe uma ideia sobre a mística religiosa no espetáculo?*

Verônica: Eu não sei se explícito ou implícito, mas o texto que eu coloquei pra ser o último que é o cômico que fala, é o texto que tá na voz do ator, do ator da Nau, da embarcação, é um texto que fala explicitamente sobre o que é ser Deus, porque ele fala:

“Perguntei ao índio se era Deus, se ele falava com Deus ou se Deus era seu amigo. E ele me respondeu que sim.”

Então essa ideia que ao mesmo tempo a gente quer trazer, que se você não projeta a utopia concretamente, desutopiza ela, em dizer que aqui é o paraíso, antes de você chegar a, você transformar em, tem a ver com essa questão do divino, que Deus está em você, assim como o índio.

Então nesse sentido, não sei se religioso, no sentido da instituição ou de um imaginário da religião católica sobre o paraíso, mas até mesmo pela busca desse encontro, existe um desejo sim de fundir Deus e natureza, essa vontade dramática é concreta e objetiva. Eu quero fazer isso.

Por que vale a pena a peça

Verônica: “Por isso é preciso escrever, mesmo que essas linhas estejam condenadas a algum arquivo morto, aonde insistem em negar que aqui esteja o Éden” palavras de Sérgio Silva. Legal né?

Eu lembro que isso na hora que ele falou, eu anotei e disse ia vai entrar na peça.

Porque eu fiquei pensando, por que vale apenas a peça? Se vale apenas escrever, apenas encenar, registrar, guardar, mesmo que ninguém vá assistir, pensando no circuito geral que a gente atinge, não esteja no *main stream* né?

A carta (do Caminhas) é a descrição do paraíso e eu acho fantástico isso dos atores e dos degredados serem os incumbidos de fazerem os primeiros contatos. E eram os atores e degredados que iam depois servir e interpretar que iam depois pra lá, para aprender a língua.

ENTREVISTA *EXILIUS*

Bate-papo com o público realizado em junho de 2013, na Rosa dos Ventos – Moradas das Artes, sede do Grupo Matula Teatro com Erika Cunha, Alice Possani e Karim Lagdaf (Saharai, representante da Frente Polisario no Brasil). Para esse bate-papo o público, que havia acabado de ver o espetáculo *Exilius* foi convidado para participar, o que resultou em muitas perguntas, conforme pode ser observado a seguir.

Público: como você entrou em contato com esse povo?

Erika: Eu fui pra Itália em Agosto de 2007, para o Via Rosse Teatro, a convite de Norberto Presta e Sabine uitz, para um encontro Ítalo brasileiro, que se chamava Scena e a ideia era fazer um espetáculo que falasse sobre os exilados políticos durante as décadas de 60 e 70. Aí, a Andréia do Teatro Xirê, que também estava lá, eram 5 brasileiros e 5 italianos que iam montar um espetáculo juntos, na verdade eram um apanhado de monólogos dentro de uma mostra de final de curso. Aí no dia em que ela foi apresentar o seu espetáculo dela num albergue, eu tinha imaginado um albergue de estrangeiros, de turista europeus... aí a gente chegou no albergue e tinha um monte de crianças marronzinhas, aí eu olhei aquilo e não entendi pra onde a gente veio. E, era um espetáculo infantil, ela apresentou o espetáculo e nisso tinha uma menina, que ela nunca soube o meu nome e eu também nunca soube o nome dela, que na hora que a gente se olhou, ela vuummm, pulou no meu colo, e lá ficou.

Aí eu fiquei super curiosa, porque ela tinha uma língua estranha, que eu não conhecia, e aí eu fui conversar com um militar, que acompanhava elas durante a viagem e ele falou: Nós viemos de um acampamento de refugiados no deserto do Saara, ele começou a me contar.

Naquele momento eu abandonei a pesquisa que eu estava fazendo e encontrei uma associação em Rovigo, perto de onde estávamos que fazia o acolhimento de crianças durante o mês de julho e agosto, que é um momento muito quente no deserto e na Europa seguem cerca de 10 mil crianças que são distribuídas em diversos centros, abrigos, ONGs.

Alice: quando a gente fala em acampamento, parece que falamos em meia dúzia de gente, mas estamos falando de quase 200mil pessoas.

Erika: são 200 mil refugiados...

Alice: então tirar 10 mil crianças é uma parte pequena.

Erika: nesse ano, eu conhecia o Paolo Cattaneo, autor dessas fotos, que é cooperante da Jaima Saharawi, aonde eu fui cooperar depois, ele já tinha ido diversas vezes para os acampamentos e ele doou as fotos para o espetáculo e a exposição, com o intuito que eu divulgasse a causa saharawi no Brasil.

Aí começou o trâmite todo de 2007 até conhecer a Associazione Jaima Sahrawi em 2011, quando viajei como artista-educadora, ou mãe educadora, responsável por 15 crianças, em 2012 a convite do Laboratório Cisco que estava fazendo um filme, um longa-metragem sobre ajuda humanitária no mundo, a Coraci, que tinha visto o espetáculo se interessou pela causa e aí em 2012 a gente conseguiu ir pros acampamentos e aí virou isso....

A Alice dirige o espetáculo desde 2011, compartilhou todas as ideias, todos os desejos, essa já é a quarta versão do espetáculo.

Alice: E as várias versões.

Erika: Essa já é a quarta.

Karim: Desculpem que não vou falar em português.

Erika: Todo mundo entende espanhol?

Karim: Português é uma língua muito bonita e pra não massacra-la, eu vou falar espanhol bem devagar.

Mas, antes de falar de mim e de Saara, quero fazer uma homenagem à apresentação que a Erika fez, que eu mesmo sendo saharawi me emocionei, da maneira como ela apresentou o espetáculo do ponto de vista estético e do conteúdo, como a mensagem que transmitiu, obrigada pelo espetáculo, obrigada Alice. Isso não tem nenhum protocolo é sincero o que acabo de manifestar.

Minhas observações sobre o espetáculo: em 2012 tive a ocasião de conhecer a Erika e os outros companheiros que estavam interessados pelo acampamentos de refugiados.

Por que existem os acampamentos de refugiados? Por que nós saharawis estamos refugiados?

E para não alargar muito, vou sintetizar ao máximo: Nós fomos colônia espanhola durante 1 século. E, vocês sabem pela vizinhança, com outros países latino-americanos como se deu o processo de descolonização espanhola, sempre deixaram problemas e nós não íamos fugir à regra.

Nos colonizou durante 1 século e nos vendeu ao melhor opositor, para nós saharauis nada mudou, porque antes o colonizador se chamava Espanha, agora se chama Marrocos e num determinado momento também se chamou Mauritânia.

Sahara se situa no norte da África, é um povo pequeno, comparado com o Brasil, chega apenas a 1 milhão de habitante. Infelizmente somos um povo pequeno, mas com um país imensamente rico.

É um país com fosfato, o segundo país do mundo em fosfato, tem urânio, tem ouro, petróleo, gás natural e primeiro banco de pesca do mundo.

Sahara Ocidental é a confluência das águas marítimas do norte e do sul, ao norte quente e ao sul frias. Esse é um pouco do contexto de Sahara Ocidental.

Em 1975, a Espanha firmou um acordo com o Marrocos, para que ela saísse ele entrasse.

Quando ela entrou, vocês viram no espetáculo, obrigou a um êxodo de parte de nosso povo e o único país que nos ofereceu refúgio sem pretensões sobre nosso país foi a Argélia, hoje em dia há cerca de 200 mil refugiados em território argelino, e tantos outros que hoje ocupam os territórios liberados, porque a resistência saharauí conseguiu liberar 30 % de nosso país.

O que nos separa é o muro que o espetáculo ilustrou, um muro de 2.570 km, depois da muralha da China é o maior muro. Com um agravante é 2.570 km de areia, de pedras, mas também 2.570 km de mina, Sahara Ocidental é o país mais minado do mundo, não só minas anti-tanques, anti-veículos, são minas anti-pessoas.

A agência da ONU calcula que há cerca de 6 milhões 300 mil minas na beira do muro, só pra vocês terem a ideia da crueldade do Marrocos.

Sahara Ocidental é considerado a última colônia pelas Nações Unidas e desde 1991 a ONU tenta realizar um processo de referendo que decidirá se nós saharauis queremos ser marroquinos ou se queremos ser livres. Mas, o Marrocos está impedindo este processo e referendos não pode ser realizado, nós militarmente conseguimos libertar 30 % de nosso país. E, estamos dispostos a qualquer sacrifício para libertar nosso país, mas desejamos que sejam as urnas que resolvam o conflito e não as balas. Mas, se as urnas e as legalidades internacionais não podem impor-se, nós não vamos aguardar de braços cruzados, vendo nossa população e nossas riquezas usurpadas, para um país invasor e ocupante.

Nosso país está reconhecido por 87 países no mundo, como entidade jurídica, como Estado, com quem mantemos relações diplomáticas, da América

Latina, somente Chile, Brasil e Argentina não reconheceram, todos os outros países da América Latina e Caribe reconhecem e mantem relações políticas com a República Saharaui, porque ao sair a Espanha, nós declaramos para evitar qualquer vazio político.

Não perdemos a esperança que num futuro próximo o Brasil saia dessa lista e para isso contamos com vocês e que somente Chile e Argentina na esperança de tempo melhores e que o Brasil reconheça a República Árabe Saharaui Democrática.

O Brasil sim reconhece a Frente Polisario e sim apoia o direito a autodeterminação, mas acho que a rebelião de Marrocos e as instituições internacionais e a legalidade exige um esforço maior em reconhecer a República Saharaui, porque mesmo o adiamento do Marrocos quanto ao referendo é que ele tem medo que nós os saharauis expressemos nosso direito legítimo de decidir, no que implica que os saharauis vão escolher a independência, bem vou me limitar a isso, fico a inteira disposição para responder outras questões, mas acho que quem pode melhor responder é Alice e Erika. Mas, não estou escapando, estou à disposição para qualquer questão que vocês tenham.

Uma vez mais, Parabéns pela peça e a vocês todos muito obrigado pelo interesse (para o público).

Público: (para Erika) Eu tenho interesse em saber como você conseguiu entrar lá.

Karim: Foi quase uma guerra de libertação... (risos)

Erika: Bem, foi assim, eu precisava de um visto para entrar na Argélia, a gente não conseguiu, disseram que não eram turistas, porque entraram no blog do *Exilius*, site do Laboratório Cisco, daí a gente entrou com um pedido para entrar como jornalistas, como imprensa pra ir pra lá, com uma carta convite da Frente Polisario, só que da Itália, como eu fui cooperante lá, era esse o contato, eu ainda não conhecia o Karim, daí com essa carta, o Embaixador ou o Consul, nunca sei quem permite o visto, da Argélia aqui no Brasil, falou pra irmos na Itália, porque eu ia trabalhar de novo 1 semana com as crianças na Associação e o pessoal da Cisco chegaria depois, pra filmar, daí partiríamos juntos pra África. Aí fiquei lá, trabalhei, as crianças foram embora 1 semana antes, porque não nos permitiram entrar antes, fiquei em Roma esperando pelo visto, com a chance de não chegar, os meninos foram pra Barcelona, tentar o visto por lá, até aquele momento não tínhamos. Daí eu fiquei na Frente Polisario de Roma, no escritório de lá, até que o Meni, um

representante da Frente foi me ajudar com o Consul pra liberar o meu visto. Eu sei que o visto foi liberado no último, as 16h e no dia seguinte eu tinha que pegar o voo.

Era isso ou voltaria pra trás. Aí fui pra Madri e de lá pegamos um voo pra Argélia. Quando chegamos na Argélia prenderam nossas câmeras, aí a gente ficou 2 dias em Argel, onde a gente conheceu o Beissat, que é o representante na América, daí uma pessoa que nesse momento nem me lembro quem foi com a gente conversar com a polícia, porque a polícia não queria nem nos liberar depois pra irmos pra Tindouf, que é um aeroporto militar, daí foi uma outra pessoa pra conseguir lá, daí fomos pra Tindouf.

No aeroporto já tinha o Karim nos esperando, foi um choque, foi um choque de verdade, primeiro porque na Argélia tem toda uma questão de revista, o tempo todo você é passado por Raio-X, a gente não tá habituado, é agora tá ficando né? Com tudo o que está acontecendo em São Paulo.

Mas, eu lembro que chegando nos acampamentos, eu vi essa imagem (aponta uma foto) e eu dei um grito: nossa é a foto do Paolo. E foi a primeira sensação e enfim foi isso, foi a descoberta de um lugar completamente diferente, de uma forma de existir diferente, em refúgio, num lugar se tem dificuldade de água, porque eles estão na parte mais árida do deserto do Saara, onde toda e qualquer ajuda: água, alimentação, medicamento tudo vem de ajuda humanitária, tudo chega por cooperantes. Nada é definitivo, porque existe o desejo de retorno ao seu país. A Água vem por cisterna, então é racionada, a alimentação é racionada e como tudo é por ajuda humanitária, nem todo ano vem a quantidade que eles precisam. As vezes falta açúcar e falta isso e falta aquilo todo ano. E a gente foi no segundo dia, eu lembro que a primeira noite era essa sensação estranha de olhar pro céu e estrelas, enfim ao mesmo tempo parecia um sonho, depois de 5 anos conseguir entrar nos acampamentos, por que ao mesmo tempo tinha uma apreensão, porque uma das cooperantes italianas tinha sido sequestrada no ano anterior, então permitiram que ninguém fosse pra lá. Então, existia um medo, que a associação ficava o tempo todo falando sobre o perigo, sobre não poder sair, que a noite não podia ficar longe de nenhum deles, então aquela noite foi muito tensa e acordamos muito cedo e fomos para a beira do muro, eu queria ver, eles queriam gravar o muro, chegamos no ponto mais próximo que era possível, a parte mais minada e eu lembro do Mohamed pegando (faz o gesto) uma primeira mina anti-pessoa, que era do tamanho de um lápis, pequenininho, só quem tinha um olho muito preparado pra ver aquilo e era muito

estranho, era muito chocante, porque a gente sabe sobre a violência no Brasil, assaltos a gente tá muito habituado a isso, a lidar com a violência, mas era um outro tipo de violência que demorou um tempo pra ser digerido aquilo tudo.

Público (para o Karim): O que está motivando o Brasil para não reconhecê-los com o país? O que acontece?

Karim: Não sei, minha impressão pode estar errada, como não sou brasileiro, a resposta real deve ter os brasileiros. Mas, eu acho que no passado o Brasil estava prestes a reconhecer, mas 2 principais países que apoiam o Marrocos é Espanha e França e vieram pessoalmente ao Brasil pedir para não reconhecerem agora, que aguardassem que o Rei do Marrocos é um rei jovem, não vamos arriscar, vamos deixar que ele controle seu país. Essa é uma parte da explicação, provavelmente há outras razões que eu desconheço, mas quando eu converso com outros oficiais do Brasil, ele dizem que nada se opõe para o reconhecimento, digo oficiais de assuntos exteriores, a nível de ministério, dizem que a princípio não há nada que se oponha ao reconhecimento, nem o direito internacional. Uma curiosidade quanto a causa saharai no Brasil é que todos os grupos parlamentares, sem exceção da direita a esquerda, os líderes nas duas câmaras, senado e câmara de deputados, firmaram um abaixo assinado que o governo reconheça a República Saharai, mas ainda não fizeram.

Alice: Os problemas são diplomático, o Itamaraty não aceita, umas das possibilidades que estávamos falando hoje, né Karim? É que o Brasil está querendo ser indicado para a cadeira do conselho de segurança da ONU, então não vamos comprar brigas com ninguém para gente poder ter fotos com todo mundo.

Público: Os EUA reconhecem.

Karim: Não, mas também não militam tanto como França e Espanha pelo Marrocos.

Público: Eu aprendi a diferenciar o otimismo de esperança. Você é otimista nessa possibilidade de reviravolta da ONU e em quanto tempo você acha que ainda há margem para negociação disso?

Karim: Eu falei de esperança e é o mesmo que falar de otimismo, é muito simples pra mim. A razão é simples, nós, o Marrocos nos invadiu achando que era fácil, uma semana e isso ia acabar, um pequeno povo não vai resistir a um poderio militar, apoiado pela OTAN e isso ia acabar. No final, o Marrocos, não conseguiu impor seus objetivos e teve que aceitar a entrada na ONU para tentar o referendo,

esse foi o primeiro fracasso de Marrocos. O segundo, mesmo França e Espanha, nenhum país do mundo reconhece a soberania do Marrocos sobre o Sahara Ocidental. Hoje, a Europa interrompeu todos os acordos com Marrocos que inclui o território Sahara, isso não existia a pouco tempo, a pesca do Sahara era comprada pelos europeus e pagos ao Marrocos, hoje já dizem que não. O fosfato ninguém mais compra, nem os produtos agrícolas, então se está estreitando a usurpação da riqueza, por um lado. Pelo outro lado, o Marrocos é um país que tem uma dívida externa de R\$ 60 milhões de dólares e não tem riquezas naturais e nem tem fundo para o pagamento. Está há 3 meses com 4 ministério sem pagar. No ano passado, foi Arábia Saudita e Emirados que pagaram os funcionários da administração pública marroquina, mas agora com a guerra da Síria e o grupo Libertè que paga a guerra no Líbano e no Iraque, e agora da Síria não os americanos e nem a OTAN, eles mandam aviões, mas quem paga são os Sauditas e Emirados. Então não tem mais verba pra cá.

E o Marrocos perde diariamente 1 milhão e meio de dólares, até quando pode o Marrocos com esse peso e essa dívida.

Isso por um lado. Por outro lado, a Frente Polisario tem um exército muito bem treinado, com armamento bastante avançado e alianças internacionais muito sólidas, especialmente na África, que o apoia, como África do Sul, Nigéria, em acabar com isso, nós até temos problemas com nossa opinião pública, os jovens estão dizendo mandem a ONU a merda, como dizem, não queremos mais a ONU, queremos recuperar nossos direitos. E temos um povo decidido a fazer tudo por isso.

Daí está o meu otimismo, por que não é somente a ONU, é nossa própria força. Hoje, eu posso falar que temos mais de 25 mil soldados armados, melhor preparados que os marroquinos, porque estão preparados e lutam pelo que é seu, os outros estão aí porque são soldados obrigados a cumprir a ordem. Como disse antes, queremos que a urna resolva.

Uma resolução com conflito militar sempre deixa sequelas e sabemos que o Marrocos é nosso vizinhos e se podemos nos dar bem com um vizinho é melhor, mas se não der, não vamos abaixar as armas.

Hoje mesmo os Franceses já estão dizendo que vamos buscar uma solução, porque não podem mais suspender os movimentos terroristas islâmicos.

Agora o Marrocos já não interessa mais para o ocidental, antigamente sim, com a Guerra Fria, já não tem mais valor para o ocidente, é uma carga para o ocidente.

E na realidade o Sahara Ocidental e a Frente Polisario são muito mais importantes no contexto geopolítico regional e continental do que o Marrocos.

Marrocos está expulso da União Africana, é como África do Sul durante o Apartheid. É o único país expulsado, por ocupar a republica Saharai.

Erika: Também por usar bomba de napalm, que é proibida.

Karim: Eles não respeitam nada, jamais tínhamos visto, o que fizeram os marroquinos faz 3 meses, que durante uma manifestação nos territórios ocupados, pegaram as mulheres e deixaram todas nuas na rua. Nunca tínhamos visto isso, é algo muito nem com o nazistas.

Erika: Isso é uma coisa importante de pensar, porque pra nós talvez sair de biquíni na rua, para uma mulher saharai, islâmica

Karim: Árabe

Erika: sim, árabe, desculpa

Karim: é islâmica também, tudo bem.

Erika: É algo muito complexo, é algo muito mais agressivo que muita tortura, deixar uma mulher nua, no meio de uma manifestação é algo muito forte pra eles, as mulheres têm muito medo que isso acontece à elas. De repente se abandonada, entre furgões e ser abandonada nua.

Alice: Entre outras coisas que o Marrocos tem feito.

Karim: A Polisario teve 3 coisas em mente:

- 1- Que é uma guerra de liberação de um território
- 2- Que é uma guerra de libertação também de um povo, porque éramos um povo atrasado, a Espanha ocupou o Sahara por um século e nos deixou com 1 universitário, durante 1 século somente 1 universitário, ou seja, éramos um povo analfabeto, tínhamos que libertar o nosso povo e liberta-los de analfabetismo, do atraso, da falta de conhecimento, da falta da emancipação. Tudo o que tínhamos era um povo beduíno ignorante, ignorante não porque queriam, mas porque o colonialismo nos deixou na ignorância total.
- 3- Em terceiro, é que a Frente Polisario não é um partido político é um movimento de libertação que envolve toda a população, por isso por

exemplo, se podemos dizer que temos uma tendência mais esquerda, como todos os movimento de libertação, mas sem definição ideológica, sabemos o que queremos, sabemos aonde vamos e sabemos que somos um movimento terceiro mundista, e a partir disso, criamos um exército de libertação, criamos uma resistência armada, mas também criamos a estrutura de estado moderno para o século 20 e os que se seguirão. Dessa forma, começamos a descolonizar a todos, anciões, menos anciões, crianças obrigatório. Hoje, para os saharauis o ensino é obrigatório até os 16 anos. Hoje, o Sahara é um país árabe e islâmico onde está proibido o casamento para as mulheres antes dos 18 anos, isso por lei. Esse é um processo de emancipação desse povo.

Mas, isso é também uma necessidade, porque emancipar as mulheres é para nós um objetivo político e uma necessidade concreta, os homens estavam no combate quem tinha que administrar, quem criou as estruturas do Saharauis foram as mulheres, são quem dirige os acampamentos, são governadoras, são ministras.

Chegamos a poder dizer hoje, que por lei, a Frente Polisario tem que ter no mínimo 33% de sua direção nacional ocupado por mulheres, temos um governo composto por 14 ministros, sendo que 6 são mulheres. Um corpo diplomático composto por 50 embaixadores, 24 são mulheres. É todo um processo, não somente como vitrine, é um momento para criação das bases, hoje, a estrutura universitária, os diplomados já chegam a mais de 6mil com estudos superiores e cerca de 8.200 em cursos universitários, este é o processo que fazemos e isso graças à ajuda internacional, porque nossas riquezas não estão sob nosso controle.

Público: Como podemos ajudar?

Karim: A melhor ajuda que pedimos e romper esse muro de silencio. E nos ajudar a romper, o problema não é a indiferença de brasileiros, contra uma causa justa, mas um muro de silêncio dos meios de comunicação, a causa saharai não vende, não é um esporte, por isso pedimos a todos que rompam esse muro de silencio, que o sentimento dos brasileiros possam se manifestar, estou seguro que irão, que conheçam a causa e o que realmente está se passando. Esse é o nosso pedido. Por isso reconhecemos a grande contribuição das companheiras nesse sentido. E, sempre através de comitê de apoio, de informação. Vocês estão melhores informados que eu, conhecem melhor o sistema. E que no futuro nos façamos possível que o Brasil seja conhecido pelos saharauis.

Erika: Tudo o que é pequeno faz uma grande diferença. Para uma comunidade que não tem moeda de troca, que não explorar seus próprios recursos naturais e que ao mesmo tempo é uma comunidade extremamente generosa, que dá o seu tapete pra dormir, dá de sua comida, dá de seu espaço, tudo é visto com muita alegria, tudo o que se recebe é muito alegre.

DRAMATURGIA DO ESPETÁCULO *EXILIUS*

(Carrinho de mão. Cobertor nas costas para o público)

Cuidado! Pisa devagar! Take careful! Dangerous! De-va-gar! Cuidado! Só pisa onde o outro pisar. Attenzione! Peligro. Lento. Anda um depois do outro que é mais seguro. Isso, com calma.

AZIZA: Que dia era mesmo? Como eu pude me esquecer? Que dia era mesmo? Uma quarta? Não.... é que era um feriado, eu não tenho como ter certeza mais, porque tudo se confunde agora. (Vê as pessoas.)

(Começa uma dança suave com as mãos, vai vestindo o véu, inicia com delicadeza a falar, porém deverá mesclar entre momentos de ficção e de lembranças da personagem)

AZIZA: Era uma vez um príncipe. Filho do Rei. Esse príncipe estudava nas melhores escolas, sabia falar diversas línguas, estudava etiqueta, ele tinha tudo até mesmo cavalos em terra de camelos. Seu pai, o Rei, era um poderoso rei africano. Esse rei, muito zeloso por seu filho, pensando no futuro dele, fez um acordo com um outro rei do velho mundo, para juntos, conquistarem novas terras. E assim partiram numa bela noite, o rei, seus soldados, suas tropas, seus tanques e seus tapetes voadores. Tutututututututu

Nós podíamos ouvir a tropa chegando, como se a terra tremesse, peguei Aziza numa mão, Ahmad na outra, e Mohamed, que não era meu filho, mas que virou meu filho naquele momento, e corremos, corremos, três dias e três noites no deserto.

Quando o rei chegou nas terras que ele tinha conquistado de presente ao seu filho, percebeu que estavam em festa, comemorando a independência do rei antigo, porque não sabiam que tinham sido dados de presente para o príncipe, filho do rei africano, que com seus tapetes voadores sobrevoavam a nova terra, lançando presentes aos moradores.

O dia de festa virou dia de corrida. Você sabe o que napalm faz com a gente? Procura no Google, procura.

A moça que vivia naquela terra pegou seus dois filhos, mais um que não era seu, mas que virou seu, e saiu correndo. Deixou outros dois filhos, esperando que alguém cuidasse deles como ela cuidava do filho de outra, e correram três dias e três noites no deserto.

Na noite do terceiro dia, o céu estava estrelado e da estrela mais luminosa desceu uma carruagem, que levou a moça e as crianças e outras moças e outras crianças para além das fronteiras, para uma nova terra, que não tinha sido dada a nenhum príncipe, que era de um rei antigo, e que gostava de ajudar as pessoas.

(Desliza as mãos pelo carrinho, com calma. Confidencia ao público)

Sabe de uma coisa? Essas histórias, as histórias das pessoas ela me arrasam. Mas eu não tô falando de qualquer história, eu falo da história de pessoas que foram longe demais, que tiveram coragem de ir longe demais, por que eu conheço uma mulher que teve coragem de ir longe demais. E essa mulher era uma puta que morreu de tanto comer terra, mas eu não to falando de qualquer terra não, era terra de cemitério. Essa mulher, essa puta de quem eu to falando pra você morreu de tanto comer terra de cemitério. Ela entrava no meio da noite e cavava a terra mais profunda e fria que ela conseguia, aí ela pegava a terra com a mão e comia toda essa terra. Você tá me entendendo? Era a terra de cemitério, é a terra de cemitério é que mesma terra que esfria os seus mortos e os meus mortos.

Os seus mortos estão com vocês e quando a gente for embora daqui, quando a gente voltar pra casa. *(Tapa a boca)*

No Casa, é jaima, é jaima!

(Projeção 1 – crianças e tendas)

(Sai do carrinho, mas não pisa fora das pedras. Criança brincando de desviar das minas, faz barriga e bochecha Ronaldo, ri, coreografia delícia)

É di Brasil! É di Neymar! É de Ronaldo!

(Canta: “Ai se eu te pego”, “Wakka wakka” e “Poli”, com a última canção, vai se transformando da criança para a mulher e depois para o soldado)

Quer saber qual é a minha ideia? A minha ideia é um paredão, um banco de sangue, entende? Eu ai colocar um do lado do outro e pum pum pum. Banco de sangue, entende?

Tem fome? Não come. Tem sede? Não bebe. Tem calor? Continua não bota turbante. Homem do deserto tem que ter couro.

Se entrasse na sua casa, que você fazia, tua mãe, tua irmã, que que se fazia?

Soldado Bendir se apresentando.

(Ainda fora do carrinho em cima de uma pedra)

O rei africano percebeu que o pessoal daquela terra era muito bravo. Como um pai muito cuidadoso, com medo de perder as terras de seu filho, o rei começou a construir um muro. Era um muro muito grande, no meio do deserto, todo feito de areia, areia, e mais areia...

(Volta para o carrinho. Coloca o colar representando o muro.)

Mas, esse muro tem um poderoso feitiço e qualquer coisa que se aproximar dele pode explodir!

(Projeção 2 – minas e muro)

(Em pé sobre o carrinho, olhando as projeções)

2720 km de muro, é muro que não acaba mais!

É como ir daqui até o Piauí.

Quantos quilômetros são daqui até o Saara? 6.908 quilômetros.

Quantos quilômetros são daqui até os EUA? 13.125 quilômetros.

Quantos quilômetros são daqui até Socorro? 135 quilômetros.

Quantos quilômetros da minha casa até o trabalho? 22 quilômetros.

Quantos quilômetros entre eu e você?

Quantos quilômetros entre Aziza e eu?

Quantos quilômetros entre você e Aziza?

Fecho os olhos para que 48 pares de olhos se abram dentro de mim, fecho os olhos escuto Aziza, Aicha, Mohamed, Deid, Nana. Sonho com o canto secreto dos árabes, com tudo aquilo que não pude dizer, com tudo aquilo que não pude compreender.

Quer saber do que eu não gosto?

É do assobio que eu não gosto.

É do assobio. Na verdade não é do assobio em si, mas do momento imóvel, parado, suspenso no ar, entre o assobio e o momento da explosão. Fiiiiiii.....pummm
(*Depois silêncio de novo.*)

30 segundos. Correria de gente, que procura debaixo de qualquer coisa um pedaço, uma memória, ou que puderem achar: uma mãe, um tio, um neto, um irmão, um amor, uma fagulha, um instante, ou sabe se lá o que mais. Eu fico parada, escuto, assusto, não revido, não saio... Fico aqui parada no mesmo lugar.
(*Senta-se no carrinho novamente, cobre-se com o véu*)

Você sabia que tá proibido falar com a gente, assim a gente continua a não existir.
(*Risada. Vira de costas para a plateia.*)

Mas, que dia era aquele mesmo? Eu não consigo mais me lembrar, tinha um cheiro de pão vindo do ar, era um feriado. Passou tanto tempo que agora já não consigo mais me lembrar que dia era.

Também do que eu tô reclamando? A mim não fizeram nada.

De todas as maneiras eu sigo inteira, não sigo?

Sim, inteira, a mim não arrancaram os dentes.

A mim não cortaram minha língua.

Não arrancaram minhas unhas.

Do que eu posso me queixar?

Em dois dias vocês não encontrarão nenhum sinal visível em meu corpo, vocês nada encontrarão. Não me cortaram as plantas dos pés

Não queimaram a palma das minhas mãos.

Não furaram meus olhos, nem arrancaram meus cílios.

Somente brincam com meu corpo.

Do que eu posso me queixar?

(*Vai aos poucos deitando no carrinho, posição exame ginecológico*)

Os soldados castigam brincando com os corpos de seus prisioneiros. Normal.

Jogam, golpeiam, cortam, pintam e queimam. Brincam os soldados, seguem a brincar com o meu corpo. El precio de mi cuerpo frío.

Puedo comprar meu corpo com um grãzinho de areia.

No, No alcanza. Bum bum bum, eu cuspo em você.

Puedo comprar mio corpo com 2 granitos de arena? Puedo? Eram somente crianças, eram 3 de mãos dadas, de cabelo curto, de calças curta a espera de um trem, quando você entrou.

No, no alcanza, você são ninguéns, vocês são nosso território. Cuspo na frente polisário.

Puedo comprar mio corpo com 3 granitos de arena? Puedo?

No, non alcanza.

Puedo comprar mio corpo com um punhadito de arena? Qual o preço do meu corpo?

Eu quero comprar meu corpo de volta. Me lo quiero comprar, mi cuerpo me lo quiero comprar, lo quiero mio de nuevo.

No, no alcanza.

Meu corpo é freio, sobre areia ardente, debaixo desse sol ardente.

Frío frío mi cuerpo frio

Frío frío frío mi cuerpo frío frio.

Frío frío frío este cuerpo no es más mio. (Olha para o publico. Ri.)

Vocês conhecem a historia do homem sem cérebro?

É a historia de um homem, filho de pastores. Como uma boa família de pastores, eles se mudaram de um lugar para o outro. Mas, aí um dia o menino soube que o país que ele tinha nascido estava em guerra, no meio de uma noite, ele fugiu, deu toda a volta na África, pra finalmente chegar até os companheiros e se apresentar: EU QUERO IR PRA GUERRA. Mas você é um pastor não entende nada de guerra. MAS, ESSA É MINHA PATRIA, EU QUERO ME ALISTAR. Então tudo bem, você pode vir.

Logo na primeira batalha, o soldado levou uma flechada na cabeça. Os outros soldados chamaram correndo o médico que chegou e disse:

Soldado, eu vou tirar essa flecha pra você, mas se por acaso sair junto qualquer parte do seu cérebro isso será fatal.

O soldado sorriu, beijou a mão do médico e disse:

SE HOUVESSE QUALQUER PEDAÇO DE CEREBRO NESSA CABEÇA, O DR. ACHA QUE EU ESTARIA AQUI?

(Ri. Sai do carrinho, vai até uma pedra e senta)

E da mulher sem cérebro?

É a historia de uma mulher que vivia num país tropical, um dia ela começou a ler sobre pessoas que viviam num país ainda mais quente que o dela. Ela leu sobre crianças. Daí um dia ela se juntou à alguns companheiros e foram juntos conhecer esse outro lugar.

Chegando lá o calor era de verdade, a areia de verdade, o muro real, os companheiros em outro furgão, minas, cigarro. Uma menina que tossia, celular que tocava. Que vergonha. As pernas tremiam, o corpo inteiro tremia, o muro real, as minas a um passo, as metralhadoras na minha direção, que vergonha de estar rindo, a mão tremia, não conseguia segurar a máquina.

(Transição rápida para soldado, sai da pedra)

Atira! atira! manda pra cá! Seu filho da puta, invasor. Tô calmo, me deixa!

Você tava com medo não devia ter vindo, eu tô calma caralho.

Atira.

(Retorna a pedra)

Que vergonha. As pernas tremiam, o corpo inteiro tremia, o muro real, as minas a um passo, as metralhadoras na minha direção, que vergonha de estar rindo, a mão tremia, não conseguia segurar a máquina.

(Volta para o carrinho, retoma a historia com calma)

Depois que o rei morreu, o príncipe começou a brincar com as suas terras, cercadas e protegidas pelo muro de areia, e nas suas terras ele brincava como queria, com os seus camelos, com a sua areia, com as suas pessoas, com as suas cidades, com os seus soldados. Tudo dele, protegido pelo muro de areia que o rei tinha mandado erguer. E assim brinca até hoje.

(Retira o tecido e o colar das pedras. Veste o colar.)

Amanhã a Sektu vai receber visita, uma irmã de trinta anos que ela não conhece. Vão ser cinco dias de festa, prepararam até camelo, tudo festa.

Depois de cinco dias, a irmã da Sektu volta pro outro lado do muro.

(Dança ao som de musica Saharai.)

Você vê o que eu vejo? Que além desse muro maldito, desse muro de silêncio, desse muro de areia, desse muro serpente que nos morde, que nos impede de ver o outro lado.

(Projeções 3 – tempestade de areia e de água)

Além desse muro existe um deserto, existem pessoas, não sei agora estão vivas ou mortas.

Todo esse muro é construído com areia.

Todos esses edifícios que você vê companheiro estão construídos com areia.

Na realidade aqui estou, de novo, num deserto.

Posso sentir o cheiro da areia presa nas paredes desses edifícios.

Prisioneiros: A areia e nós.

Liberando a areia presa nos edifícios, poderemos construir um castelo no lugar desse labirinto de cimento.

Se eu pudesse liberar toda essa areia, liberando-a dos muros, que nos impede de ver o horizonte. Se eu pudesse devorar toda essa areia prisioneira, derrubar os muros, deixar toda essa areia passar por minhas vísceras abertas de onde nascerão as Dunas que o vento transportará.

Me ajuda, afinemos nossos dentes e comecemos a roer esses muros.

É isso companheiro, voltemos a ser o que nunca deveríamos ter deixado de ser, livres e nômades, como as dunas que dançam no ritmo do vento, nós mesmo dança e vento.

Preparemos nossos dentes companheiros, afiemos nossas presas.

Seremos fortes roedores, liberando a areia deste labirinto que nos aprisiona.

Os que resistirem e sobreviverem, os que não tenham perdido suas vísceras poderão morar nessas dunas de areias dançantes, livres, mutantes, nômades, como sempre fomos.

Ensinares aos habitantes dos muros, aquilo que tenham esquecido, ensinaremos, os faremos lembrar como é morar entre os tecidos, em nossas casas mutantes, nômades como a areia.

Os que sobreviverem dançarão colorindo o horizonte com suas coloridas cidades de tecido.

Prepare os dentes companheiro! Vamos roer antes que por nossas vísceras abertas se perca a memória do nosso destino. (Constrói um bebê de areia no colo. Canta e conta)

Tutu marambá não venha mais cá, que o pai da criança te manda matar...

E essa historia continua sendo contada por todos. Essa história, a historia de sua avó, que num dia pegou a sua mãe e saiu correndo 3 dias e 3 noite pelo deserto.

Não venha mais cá, que a mãe da criança te manda mata.

Mas tem ainda a historia da Sherazade, das mil e uma noites.

VÍDEO-DOCUMENTÁRIO

FRONT(EIRAS): DRAMATURGIAS ENTRE O DOCUMENTAL
E O IMAGINÁRIO.

- Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=cXNDmsFOB_E

(acesso em 12/09/16)