

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

NO CAMINHO DO MITO: UM OLHAR SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE *NONOBERTO NONEMORTO* – GRUPO ANDAIME DE TEATRO UNIMEP

Autora: Simone Cristiane Silveira Cintra Silva

Orientadora: Profa. Dra. Ana Angélica Medeiros Albano

Este exemplar corresponde à redação final da tese defendida por Simone Cristiane Silveira Cintra Silva e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: ___/___/___

Assinatura:

Comissão Julgadora:

2002

**Catálogo na Publicação elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/ UNICAMP**

Bibliotecária: Rosemary Passos - CRB-8ª/5751

Si38n

Silva, Simone Cristiane Silveira Cintra.

No caminho do mito : um olhar sobre o processo de criação de Nonoberto Nonemorto - Grupo Adaime de Teatro - Unimep / Simone Cristiane Silveira Cintra Silva. -- Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador : Ana Angélica Medeiros Albano.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Teatro. 2. Criação artística. 3. Mito. 4. História Oral. I. Albano, Ana Angélica Medeiros. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

02-135-BFE

Para os meus amores Henrique e Beatriz

Para os meus pais, também amores, Manoel e Jacira

Para os meus amigos e companheiros de criação em *Nonoberto Nonemorto*

AGRADECIMENTOS

Muitos foram os esforços para que este trabalho se realizasse. Muitas foram as pessoas que os compartilharam comigo.

Meus pais, incansáveis incentivadores e colaboradores dos primeiros e de todos os meus demais passos.

Meu marido, o mais “coruja” dos meus espectadores e leitores, sem o qual nenhum dos dois processos, o da criação e o da pesquisa, teriam sido possíveis.

Minha filha, que desde muito cedo aprendeu o significado da porta fechada e das palavras ensaio e trabalho.

Minha irmã, meu cunhado, meus sogros, pais... demais parentes e amigos, pelo carinho e dedicação à filha que tantas vezes ficou sem a mãe.

Minha orientadora, mestra e amiga, com quem aprendi a escrever com a minha alma e a gostar de vê-la refletida nas palavras.

Meus companheiros de criação do espetáculo *Nonoberto Nonemorto*, pessoas que me ensinam, a cada dia, a realizar o meu ofício e que com suas palavras, atos e criações me ajudaram a construir este texto.

Adriana, Nilza e Caru - amizade construída na lida comum do mestrado - com quem pude compartilhar as conquistas, as derrotas e o trabalho árduo da pesquisa. Amigas que me auxiliaram das mais diversas formas e as quais sou grata por tamanha ajuda e carinho.

Minha tia Rita, com quem pude e posso contar em todos os momentos.

As coordenadoras e professoras do Colégio Piracicabano, pessoas que entendem a pesquisa como parte integrante da atividade docente e que me auxiliaram na difícil tarefa de conciliar o mestrado, a sala de aula e o teatro.

Os amigos do NUC - Núcleo Universitário de Cultura da Unimep, pelo apoio e carinho.

Membros da banca de qualificação, professora Verônica Fabrini e professor Milton de Almeida. Ela por me ajudar a acreditar no meu caminho, ele por me mostrar os desvios.

Professora Márcia Strazzacappa, pelas conversas e orientações, pelo carinho e sorriso acolhedor de sempre.

Professoras Olga von Simson e Sara Lopes, pelos preciosos ensinamentos e terno acolhimento.

Os colegas do OLHO - Unicamp, pela ampliação do olhar e da mente.

Os funcionários e funcionárias da Faculdade de educação da Unicamp, pela imprescindível ajuda...

Muitos foram os esforços. Muitas foram as pessoas. Muitas são as alegrias em compartilhar essa conquista.

MUITO OBRIGADA!!!!

RESUMO

O presente trabalho tem como objeto de investigação o processo de criação do espetáculo teatral *Nonoberto Nonemorto* do Grupo Andaime de Teatro – Unimep, com direção de Francisco Medeiros e texto de Luís Alberto de Abreu.

A autora participou como atriz deste e de outros três espetáculos que compõem a trajetória do grupo. E entre as muitas particularidades do trabalho de criação vivenciado, elegeu a integração entre a estrutura do pensamento mítico e o teatro como um fio condutor desta pesquisa e deste texto.

A reflexão sobre esse processo criativo possibilitou à autora deste texto uma maior compreensão dos estudos e vivências do grupo Andaime, assim como, um maior entendimento da relação entre o mito e o teatro.

ABSTRACT

This research proposes to investigate the creative process followed by the Unimep theatrical group Andaime for the performance of Luís Alberto de Abreu's play *Nonoberto Nonemorto*. Director Francisco Medeiros brought his invaluable insight to the text and to his actors' work.

This author has participated as an actor in this and in three other plays which encompasses Grupo Andaime's total body of work. Amidst the many particularities of the creative path experienced by the group, this author has elected to focus on the integration of the theater and the structure of the mythical thought as a basis for this research.

Such reflective pondering on the creative process has lead this researcher to a better comprehension of the theories and practices experienced by the group Andaime, as well as to a better understanding of the relationship between myth and theater in general.

SUMÁRIO

MEMORIAL 1

1. INTRODUÇÃO 9

- 1.1. GRUPO ANDAIME 9
- 1.2. NONOBERTO NONEMORTO: O INÍCIO INTERROMPIDO 13
- 1.3. DO RECOMEÇO AO ESPETÁCULO: UM PEQUENO RESUMO 16
- 1.4. COMO E POR ONDE OLHAR PARA O PROCESSO 21

2. CRIAÇÃO DE CENAS 29

- 2.1. A PESQUISA TRANSFORMADA EM CENA 30
- 2.2. ROTEIRO DO CIRCO – CRIAÇÃO ANTONIO CHAPÉU 39
- 2.3. CENA DONA MARIA – CRIAÇÃO DANIELA SCARPARI 43

3. REENCONTRO COM AS CENAS 46

- 3.1. EXERCÍCIO DE REVISITA: CENA CALORÃO – CRIAÇÃO ANDRÉA FERREIRA 49
- 3.2. EXERCÍCIO DE REVISITA: CENA CARCAMANO – CRIAÇÃO LUZIA STOCCO 52
- 3.3. EXERCÍCIO DE REVISITA: CENA NON É UMA FACILIDADE QUE NEM DE AGORA –
CRIAÇÃO DANIELA SCARPARI E MÁRCIO ABEGÃO 53
- 3.4. A CENA DE NOT: CRIAÇÃO E REFLEXÃO 55

4. ASPECTOS DA MITOLOGIA IMIGRANTE 65

- 4.1 COCANHA 65
- 4.2 A PARTIDA 74
- 4.3 O ESQUECIMENTO 76

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS 81

BIBLIOGRAFIA 85

ANEXOS 88

... a natureza humana é sempre a mesma.
O que muda são as condições de vida,
as condições sociais.
Mas ficam os sentimentos fundamentais,
que são a base da poesia.

MARIO QUINTANA

MEMORIAL

Há imagens da minha infância que não necessitam do cerrar dos olhos para serem evocadas. Tornam-se facilmente presentes, não só por terem sido vividas intensamente como também por fazerem parte das velhas histórias familiares, contadas por minha mãe, sempre que algo ou alguém lembre o passado. Assim, as inúmeras cenas trágicas, cômicas, melodramáticas... são trazidas pela memória e recriadas por ela.

Dentre elas há um circo. Eu não tinha sido convidada para fazer parte da trupe - “só crianças maiores podem participar” - o solene decreto de minha irmã mais velha causou decepção ao mesmo tempo em que proporcionou-me um olhar de espectador. A casa estava cheia de gente, minha mãe estourava pipoca enquanto os “artistas” apresentavam seus números no quintal. Tudo tinha se transformado numa grande festa, e nem era aniversário de ninguém. Até adultos participavam da brincadeira que era permitida e compartilhada, assim como foi em muitos outros momentos.

Meus pais não me levaram a teatros ou museus, não conversávamos sobre arte e nem tampouco a escola com seu currículo formal me possibilitou um aprendizado artístico e estético. Mas o espaço para o faz-de-conta nunca foi restrito. Iniciou-se em casa para depois ganhar a rua, a praça, a casa de outras crianças até chegar ao anfiteatro da escola. Reuníamos nos finais de semana e desfrutávamos do silêncio do prédio vazio para criar nossas dramatizações, posteriormente apresentadas aos demais alunos com toda pompa e requinte que a ocasião pedia. Mais uma vez a brincadeira era permitida e compartilhada por crianças e adultos.



O final da infância não significou o final do faz-de-conta. Inventar histórias, encená-las e apresentá-las na escola era ainda a brincadeira favorita mesmo na adolescência e como parecia não querer me deixar, deixei-me guiar por ela. Aos dezessete anos viajava de Limeira a São Paulo, todo sábado, para participar da “Oficina para Adolescentes” do Teatro Escola Macunaíma.



Aos dezoito anos mudei-me, e pela primeira vez me vi sozinha numa cidade fria e sem aconchego. Minha casa, minha família, meu eixo estavam a quilômetros de distância. O desejo de ser atriz e a determinação de construir uma carreira profissional em São Paulo eram fortes, mas o cotidiano na metrópole minou minhas forças. Não era possível continuar.

Dizem os entendidos que viajar é importantíssimo para a formação do espírito, no entanto não é preciso ser-se uma luminária do intelecto para perceber que os espíritos, por muito viajeiros que sejam, precisam de voltar de vez em quando a casa porque só nela é que conseguem ganhar e conservar uma idéia passavelmente satisfatória acerca de si mesmos.¹

Depois de dois anos voltei para casa dos meus pais. Uma parte de mim encontrou o alento que procurava, enquanto a outra ressentia a falta do teatro.

Abandonar a escola em São Paulo não poderia significar o fim do sonho. Precisava fazer algo, abrir outras portas, me sentir viva. Mas o tempo não tinha passado apenas para mim, não fora somente a minha vida que mudara. O meu antigo grupo teatral não existia mais, e nem ao menos as pessoas estavam lá. A maioria havia se mudado para cursar faculdades em diferentes áreas. O teatro, para elas, havia ficado para trás.

Foi um tempo de repouso. Tudo parecia inerte. Os dias arrastavam-se até o momento em que soube de um curso oferecido pela Prefeitura de Limeira. Fui, não era o que eu queria, mas era o possível.

Carlos Jerônimo era o professor do curso, e foi através de um convite seu que conheci Piracicaba e entrei para o Grupo Andaime de Teatro - UNIMEP.

Já no primeiro encontro me senti jogada no meio de um furacão. Participar do grupo não significava apenas ensaiar um texto e sim, discutir o que seria estudado para a criação do espetáculo, como seriam os cenários e figurinos, como iríamos conseguir subsídios para as necessidades da produção além de saber

quem iria representar o grupo nas reuniões da Fepita - Federação de Teatro Amador de Piracicaba, quem iria fazer parte das discussões sobre o Festival Nacional de Teatro Amador que iria acontecer naquele ano e sobre o congresso da Cotaesp - Confederação de Teatro do Estado de São Paulo agendado para o mês seguinte. Tudo aquilo, além de me deixar confusa, foi me mostrando que naquele grupo existia algo que há muito procurava, sem saber que estava à procura do que acabara de achar. Aquelas pessoas eram donas do seu fazer e, conseqüentemente, tinham que se organizar para mantê-lo vivo. Decidi ficar.

Iniciamos os ensaios de uma comédia de costumes de Martins Pena, *As Desgraças de uma Criança*² Foi um ano muito intenso. Piracicaba era sede de um Festival Nacional de Teatro e, além de assistir aos espetáculos, entrei em contato com questões referentes à arte teatral que desconhecia totalmente. Passei a participar de discussões sobre o movimento de teatro amador, a criação de grupos e a subvenção dos mesmos.



3

¹ SARAMAGO, José. *A caverna*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p.270.

² Terceiro espetáculo do Grupo Andaime. Direção Carlos ABC (1990).

Estreamos o espetáculo no final do ano e iniciou-se uma outra fase, também muito importante e nova para mim, a participação em festivais de teatro. Essa prática, que já havia sido exercida pelo grupo, colocava-nos em contato com outras produções teatrais e proporcionava a avaliação do nosso trabalho por outros profissionais da área.

Depois de três anos e de muita conversa sobre qual seria nossa próxima montagem, optamos pelo texto *O Pequenino Grão de Areia*³, de João Falcão. Essa primeira experiência com o teatro infantil nos impulsionou a estudos de caráter teórico/prático sobre crianças. Passamos a ler sobre sua forma de pensar e de se relacionar com o universo fantástico, a contar histórias e a observar grupos de crianças em escolas e em atividades recreativas.



A cada novo trabalho adicionavam-se novos aprendizados, sempre a partir das escolhas de linguagem que fazíamos. Foi assim com a comédia de costumes,

³ Quarto espetáculo do Grupo Andaime. Direção Carlos ABC (1993).

com o teatro infantil e foi assim também com a criação coletiva, método de trabalho que iniciamos com *Lugar Onde o Peixe Pára*⁴, um espetáculo sobre a cultura caipira de Piracicaba e região.



5

Junto à criação dos espetáculos, passei a trabalhar com iniciação de atores. Além de oficinas esporádicas organizadas pela Prefeitura de Piracicaba e demais instituições, coordenava um grupo de adolescentes em uma escola da rede particular de ensino. Ser professora de teatro abriu caminho para o curso de graduação em Pedagogia. A vida acadêmica abriu caminho para pesquisa. Minha atuação como atriz e professora delineou minhas escolhas investigativas: a relação com os alunos sempre foi um espelho no qual via refletida a minha própria agonia diante do momento da criação.

⁴ Quinto espetáculo do Grupo Andaime. Direção Carlos ABC (1996).

Cursava o primeiro ano do curso de Pós-graduação quando iniciamos a montagem do espetáculo *Nonoberto Nonemorto*⁵. Fui tomada pela nova experiência. Ela se instalou em mim, ocupando o espaço dos meus devaneios e das minhas inquietações. Refletir sobre ela pareceu-me a única saída, e assim, meu projeto inicial de pesquisa foi, rapidamente, esquecido dando lugar a investigação do processo criativo que estava vivendo.



6

⁵ Sexto espetáculo do Grupo Andaime. Direção Francisco Medeiros (2000).

LEGENDA DAS FOTOS

1. *E o Prefeito Sumiu...* de Raquel Guimarães. Direção Ariovaldo Mauzate Junior. Grupo Teatral Cai o pano. Limeira. São Paulo. 1987.
2. *Exercício de encerramento de semestre*. Teatro Escola Macunaíma. São Paulo. 1988.
3. *As Desgraças de uma Criança* de Martins Pena. Direção Carlos ABC. Grupo Andaime de Teatro Unimep. 1990.
4. *O Pequenino Grão de Areia* de João Falcão. Direção Carlos ABC. Grupo Andaime de Teatro Unimep. 1993.
5. *Lugar Onde o Peixe Pára* do Grupo Andaime de Teatro Unimep. Roteiro e direção Carlos ABC. 1996.
6. *Nonoberto Nonemorto* de Luís Alberto de Abreu. Direção Francisco Medeiros. Grupo Andaime de Teatro Unimep. 2000.

1. INTRODUÇÃO

...nos preparamos para escolher rejeitando as opções que não servem, até que a verdadeira solução, que já estava lá, de repente vem à tona. Nossa vida obedece a uma direção: ignorá-la é extraviar-se por muitos caminhos. Mas quando o movimento oculto é respeitado, é ele quem nos guia, e depois, em retrospectiva, podemos reconhecer claramente as etapas de um plano em permanente processo de revelação.

Peter Brook

1.1. Grupo Andaime

O grupo Andaime foi criado em 1986 pelos atores Antonio Chapéu e Carlos Jerônimo, na época, alunos do curso de comunicação da Unimep - Universidade Metodista de Piracicaba, onde participavam dos grupos de teatro mantidos pela instituição.

Segundo Antonio Chapéu, a criação do Andaime foi impulsionada pelo desejo de se *fazer um trabalho que reunisse pessoas que tivessem o objetivo de fazer teatro e não apenas a vontade de experimentar o fazer teatral enquanto estivessem na universidade.*

Os Grupos de Teatro Universitário mantidos pela Unimep possuem um elenco instável em virtude da maioria encerrar sua atividade teatral ao terminar seus cursos de graduação. Atitude recorrente, que acaba por impossibilitar um trabalho mais duradouro e consistente mas, por outro lado, impulsionou a criação do Andaime.

Os dois primeiros espetáculos criados pelo grupo tiveram como ponto de partida textos regionalistas como *O Diabo e o Homem na Fazenda Brasileira*¹ de Paulo Campos, com direção de Benê de Oliveira, em 1987 e *O Santo Milagroso*, de Lauro César Muniz, com direção de Carlos Tamito Oda, em 1989.



1



2

¹ Na montagem do Grupo Andaime o título desse texto foi alterado para "O Diabo e o Homem à Brasileira".

Os três espetáculos seguintes foram dirigidos por Carlos ABC . *As Desgraças de uma Criança*, de Martins Pena, em 1990, *O Pequenino Grão de Areia*, de João Falcão, em 1993 e *Lugar onde o Peixe Pára*, de autoria do grupo Andaime com roteiro de Carlos ABC, em 1996.



3



4



5

Nonoberto Nonemorto, o sexto espetáculo do Andaime, foi escrito por Luís Alberto de Abreu em processo colaborativo com os atores e dirigido por Francisco Medeiros.



6

1.2. Nonoberto Nonemorto: o início interrompido

Durante a maior parte do tempo em que *Nonoberto* estava sendo criado, reunidos em pequenos grupos ou sozinhos, elaboramos cenas teatrais a partir de histórias orais e escritas, documentos, teses e vídeos sobre a criação e a manutenção de dois bairros de origem imigrante fixados na área rural de Piracicaba. A idéia de se criar um espetáculo que tivesse como fonte de pesquisa os bairros Santana e Santa Olímpia surgiu durante a criação da montagem anterior do grupo em que foi também utilizada a criação de cenas a partir de pesquisa bibliográfica e de campo realizada pelo elenco.



7



8

As primeiras conversas com moradores dos bairros e algumas leituras sobre os mesmos, coincidiram com um convite para que *Lugar onde o Peixe Pára* - espetáculo do grupo que antecede *Nonoberto Nonemorto* - fosse apresentado em Tésero - Itália, cidade da região de Trento, a mesma região de origem dos primeiros imigrantes que chegaram ao Brasil no final do século XIX e que se fixaram em Piracicaba dez anos depois.

Com o grupo todo na Itália, além de nos deliciarmos com os prazeres da viagem e de apresentarmos *Lugar onde o Peixe Pára* no Teatro Comunale de Tésero, demos continuidade à pesquisa iniciada em Piracicaba. Visitamos as cidades de Romagnano e Cortezano, de onde vieram as famílias que fundaram os bairros Santana e Santa Olímpia e conversamos, ou ao menos tentamos, com familiares desses imigrantes. O relato da atriz Luzia Stocco traduz uma das experiências vividas:

Tudo lá era muito diferente da gente e ao mesmo tempo surpreendente. A gente ia conversar com uma pessoa de lá, como foi o caso do Bruno Vitti, e ninguém se entendia. Eles falam muita coisa no dialeto do norte da Itália, e cada vez que ele conseguia nos entender, falava: “Capito! capito!” Mas a maior parte da conversa era: “No, capito! No capito!” Então ficava triste e quando entendia alguma coisa dava pulos de alegria: “Capito! Capito! Capito!”

A viagem nos possibilitou ver e sentir o que havíamos ouvido e lido. Informações embaralhadas, contraditórias, fantasiosas.... foram criando sentido próprio dentro de cada um de nós. Itália, Tirol², Trento, Romagnano, Cortezano deixaram de ser imagens longínquas, passando a habitar nosso imaginário de forma concreta e carregada de emoção. Além de valiosos depoimentos e fatos colhidos da realidade observada, trouxemos a sensação de andar pelas ruas das cidades trentinas, de contemplar as montanhas cobertas de neve e sentir o cheiro

² Tirol era o nome da região de origem dos imigrantes que fundaram os bairros Santana e Santa Olímpia. Hoje essa região chama-se Trento.

da região. Sentimentos que estão, com certeza, impressos no espetáculo e em nossa alma.



9



10



11

1.3. Do recomeço ao espetáculo: pequeno resumo

Chico Medeiros, diretor de *Nonoberto Nonemorto* e Luís Alberto de Abreu, autor do texto, começaram a trabalhar conosco depois de alguns meses do término de nossa viagem. Planejavamos dar continuidade à pesquisa assim que chegássemos em Piracicaba, mas o diretor dos três espetáculos anteriores do grupo não pôde assumir a direção de um novo trabalho e como havia participado do projeto desde o início, precisamos de um tempo para nos reorganizar e nos certificar da continuidade do processo vivenciado até então sob sua orientação.

Chico chegou primeiro. Conhecíamos pouco do seu trabalho, mas o suficiente para desejar que trabalhasse conosco. Tínhamos receio de que ele não se interessasse pelo projeto ou que não se dispusesse a viajar de São Paulo a Piracicaba para dirigir um grupo que não está inserido no eixo cultural do país.

Entretanto, o convite foi feito e aceito - primeiro para uma conversa em que ficou acertado que iríamos realizar um estudo prático sobre o trabalho de ator, um *tempo de namoro*, como ele mesmo disse.

A criação de um novo espetáculo a partir da pesquisa iniciada nos bairros tirolezes³ foi mencionada nessa primeira conversa, mas não houve um convite declarado para que ele dirigisse esse trabalho. Ficou implícito. E o próprio tempo de convivência se encarregou de formalizá-lo.

Durante o *tempo de namoro* a conscientização de cada parte do corpo, sua função e possibilidades na atividade expressiva foram constantemente exercitadas, assim como a criação de uma linguagem e prática comuns sobre o trabalho de ator. Ao mesmo tempo em que literalmente aprendíamos a usar o chão para nos auxiliar a andar, saltar, cair e levantar, construíamos um chão de idéias, conceitos, imagens... que nos auxiliou a andar, saltar, cair e levantar no plano da criação de cenas e personagens, próxima etapa do nosso trabalho, como também nas outras que se seguiram, dentro e fora da sala de ensaio.

Aprendemos a ter noção do nosso corpo, a estar consciente do que estávamos fazendo, ter a nossa ação, nossa atitude. O Chiquinho sempre dizia: usa o chão pra crescer. Então, quantas vezes depois disso eu saía na rua e começava a sentir meu corpo. Será que eu estava andando e sentindo o chão, empurrando o chão para o meu corpo crescer ou será que eu estava me afundando? (Luzia Stocco)

Eu sempre estou me corrigindo, quando ando, quando estou parado numa fila. A gente tem que andar com os pés no chão, isso é a coisa que mais tem me alertado. (Carlos Jerônimo)

³ O fato da região de origem dos imigrantes que fundaram Santana e Santa Olímpia hoje se chamar Trento os leva a ser denominados tirolezes-trentinos. Nesta pesquisa utilizarei a terminologia tirolezes.

Como o Chiquinho sempre dizia: usa o seu parceiro imaginário, pode ser o chão, pode ser a companheira, pode ser a respiração, pode ser um músculo do corpo. E isso ajudou a gente a conceber muita coisa. Tudo o que a gente fazia estava relacionado, desde a voz, articulação, emocional, o corpo todo, tudo era trabalhado e muitos exercícios diferentes foram feitos. Lógico que alguns a gente já estava acostumado a fazer, mas a maioria era diferente ou com outro enfoque. (Luzia Stocco)

No processo de criação eu pensava muito no parceiro imaginário. Como é que é atuar e ter um parceiro imaginário? Em muitas cenas, eu sentia que tinha um parceiro imaginário, às vezes era o toque do pé no chão. Tinha a noção de não estar sozinho, de ter uma parceria, um jogo, mesmo. Comigo, com o local que estava, ou com a outra pessoa. (Marcelo Brandão)

Abreu, por indicação de Chico e aceitação unânime de todos, foi o dramaturgo escolhido para escrever o texto. Passou a trabalhar conosco assim que retomamos as leituras e as visitas aos bairros. Assistia às cenas que eram gravadas em vídeo e as revia ao vivo nos momentos em que estava presente em nossos encontros, e também recebia cópia do material pesquisado em texto, áudio ou vídeo e o registro dramatúrgico das cenas.

Junto à euforia do recomeço, conversamos longamente sobre como seria a participação dos atores, do autor e do diretor no processo, sobre como as relações seriam estabelecidas entre nós e quais possibilidades de práticas e de estudos seriam adotadas naquela fase que se iniciava. Muito foi dito, tratava-se de um momento crucial em que o grupo oferecia sua história, sua experiência acumulada em quinze anos de trabalho, seus sonhos, idéias ... Momento em que pudemos também ouvir de Chico e de Abreu as suas perspectivas e expectativas em relação ao trabalho, momento em que, segundo as palavras de Chico, eles se colocaram diante de nós como jogadores de um mesmo time: *o que eu estou*

propondo é que assim como vocês estão fornecendo material a gente depois de mastigar esse material, deixar digerir, possa devolver para vocês, e que vocês possam dar de volta.

Depois dessa conversa, houve muitas outras. Fervorosas, conciliadoras ou conflitantes todas pareciam acontecer para que o time não esquecesse as regras ou combinasse outras. Os materiais de pesquisa iam e vinham. Alguns eram lidos pelo elenco e socializados entre todos, outros lidos por Chico ou Abreu e também socializados. Vivíamos em meio a um grande pântano de informações e idéias e confesso ter descreditado, por alguns momentos, que dali sairíamos com um espetáculo pronto. Chico muitas vezes se deliciava com as incertezas, divagava com as inúmeras possibilidades que tínhamos em mãos e trabalhávamos sem parar. Paralelamente à apresentação das cenas, a realização da pesquisa e sua socialização entre todos - estudos de textos, improvisações e práticas teatrais - foram sendo introduzidas por ele, de acordo com as necessidades nascidas de cada momento de nosso percurso.

O time foi crescendo no decorrer do trabalho. Péricles Raggio, que já havia sido ator do grupo, chegou para ser assistente de direção, o cenógrafo e figurinista Marcio Medina acompanhou e participou do processo de criação recebendo os materiais que produzíamos, assim como Jânea Falcão - regente do Coral "Stella Alpina" do bairro de Santa Olímpia e responsável pela direção musical do espetáculo. Passaram também a participar de alguns ensaios, já na fase da encenação do texto, Paulo Heise - iluminador e Tiago Altafini - sonoplasta.

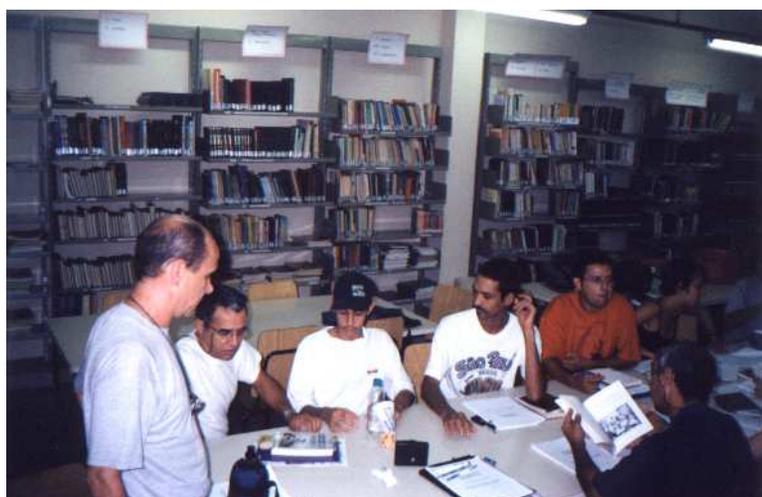
Quatro meses antes da estréia, Abreu nos trouxe um roteiro em que apontava as cenas, criadas por nós, que seriam incorporadas ao texto e como a história se desenrolaria. Nada do que tínhamos feito até então tinha sido em vão. O roteiro, assim como Abreu pretendia, abrigava grande parte do que havia sido estudado ou encenado e também trazia outras possibilidades de pesquisa e prática para os dias que se seguiram.

O texto foi chegando aos poucos, no início com um forte sotaque italiano, esquecido depois de concordarmos com o fato de ser desnecessário e descontextualizado - o dialeto dos tirolezes e descendentes de tirolezes dos

bairros Santana e Santa Olímpia não se iguala à língua italiana em palavras ou sotaque⁴.

Muito me alegrou ver o trabalho de tantos meses incorporado ao texto com poesia, humor e dramaticidade. E muito mais, iniciar sua encenação logo que pudemos lê-lo integralmente, na companhia de todo o time.

Enquanto vivi a criação de *Nonoberto*, apesar de ter o gravador como companheiro inseparável, esforcei-me para não me deixar levar pela tentação de analisar o vivido em detrimento de vivê-lo livremente como atriz. E só agora, ao reviver e recriar a experiência vivida, tendo as palavras e imagens gravadas misturadas às minhas memórias, percebo como as partes do processo dizem muito do seu todo, como frases ou fatos acontecidos nos primeiros tempos se materializam no palco a cada apresentação por meio do que dizem os personagens e do que emana do espetáculo sem precisar ser dito.



12



13

⁴ LEME, Maria Luisa O. *A linguagem da Comunidade Tirolesa – Trentina da cidade de Piracicaba*. Dissertação de mestrado. IEL. Unicamp, 1994.



14



15

1.4. Como e por onde olhar para o processo

Minha convivência com o Grupo Andaime já passa de uma década, *Nonoberto Nonemorto* é o quarto trabalho que realizamos juntos, e apesar de ser sempre provocador e estimulante iniciar um novo processo de criação, esta não era para mim uma experiência totalmente nova. O novo estava no fato de ter associado a criação do espetáculo à pesquisa acadêmica e ter de conviver com a atriz e com a pesquisadora ao mesmo tempo.

O espetáculo e esta pesquisa iniciaram seus caminhos praticamente juntos, porém, com durações diferentes. *Nonoberto* estreou, aproximadamente, dois anos

antes do término da pesquisa, e sua apresentação pública ocorreu de forma sistemática durante esses dois anos - fato que me possibilitou escrever e atuar ao mesmo tempo, atividades que apesar de distintas influenciaram-se mutuamente.

No início, completamente embevecida por ambos os processos, vislumbrei inúmeras possibilidades investigativas, e todas pareciam perfeitas. Entretanto, o tempo e o trabalho fizeram com que meus interesses fossem se ajustando, e, em um exercício parecido com o do fotógrafo que procura focalizar melhor a imagem escolhida, deparei-me com o processo de criação do ator. A idéia do ator como alguém que se olha, desvela-se e traz-se à tona para que seus personagens ganhem vida, saltou-me aos olhos. A escolha foi pessoal e trouxe consigo os meus valores, desejos, sonhos e utopias. Todavia, o teatro é uma atividade essencialmente coletiva e reconhecer essa verdade transformou-se em um dilema.

Nonoberto foi construído coletivamente. Elenco, diretor, autor, equipe técnica, todos participaram de sua criação e o fato de me ver como quem conta uma história construída por muitos fez com que me sentisse porta-voz e não autora. Sentia-me como que obrigada a relatar o processo de criação do espetáculo considerando a experiência criativa de todos, parte a parte, sem esquecer sequer um detalhe. Porém a escrita deste texto exigia um trabalho solitário e individual.

Esse dilema durou por um longo tempo e só começou a se dissipar quando o exercício de ver, ouvir e rever os dados⁵ fez com que a minha voz, a princípio tímida e temerosa, surgisse em meio a todas as outras. Surpresa, vislumbrei uma imagem, no mínimo, óbvia e senti um conforto, ainda não experimentado: seria intérprete da história que vivemos juntos, assim como tínhamos sido intérpretes da história que ouvimos dos descendentes de imigrantes!

Deixei, enfim, que imagens, palavras e lembranças me conduzissem ao ator e sua busca por ele mesmo. E quando parecia estar totalmente convencida de que

⁵ Discussões, gravadas em fita cassete, sobre a pesquisa nos bairros, textos, exercícios teatrais e sobre as cenas que foram apresentadas durante o processo de criação de *Nonoberto Nonemorto*, e, também as entrevistas com os atores, realizadas após a estréia.

esse seria o ponto central do meu trabalho, outros caminhos foram abertos pela escuta e fala atentas de Fátima Saadi ⁶.

Participamos do 15^o Festival Universitário de Blumenau, e Fátima era uma das profissionais responsáveis pelos debates dos espetáculos. No dia seguinte à nossa apresentação, ela se apresentou ao grupo, e após uma breve mas eloqüente fala sobre o que sentiu ao ver nosso trabalho, iniciou uma série de perguntas sobre o mesmo. Nós, do elenco, passamos, então, a rememorar nossas lembranças do processo vivido e organizar nosso pensamento para responder àquelas questões.

Nem todas as pessoas falaram, até porque não havia tempo suficiente para isso. Tudo parecia ter corrido normalmente, entretanto, no momento em que conversamos reservadamente, percebemos que muitos pontos não haviam sido suficientemente explicitados e que apesar de sabermos que algo tão complexo não poderia ser esgotado naquela situação, tínhamos a sensação de que não havíamos conseguido traduzir em palavras o essencial de nosso processo criativo.

Essa sensação acompanhou-me durante os demais dias em que permanecemos em Blumenau e, ao voltar para casa, as perguntas de Fátima foram se misturando aos meus pensamentos, a vivências anteriores, a outras questões, a textos já estudados. Passei, então, a procurar no processo de criação do espetáculo o que, para mim, havia sido essencial. Reencontrei-me com suas muitas etapas, características, particularidades. Reencontrei-me com a cena do “meu maior sonho”.

Em meio a tantas outras cenas criadas, Chico - diretor de *Nonoberto* - pediu que traduzíssemos em palavras, imagens, gestos...o nosso maior sonho. Recordo-me o quanto me senti desafiada, e ao mesmo tempo perdida, com o seu pedido. Não sabia por onde começar, qual seria o meu maior sonho? Idéias surgiam mas não se fixavam, logo desapareciam para dar lugar a outras que assim como as anteriores iam embora sem deixar marcas. Até que Mario Quintana - antigo e eterno amor - fez-se novamente presente.

⁶ Doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ), dramaturgista do Teatro do Pequeno Gesto.

*Mais cedo ou mais tarde, alguma coisa parece nos chamar para um caminho específico. Essa “coisa” pode ser uma lembrança como um momento marcante na infância, quando uma urgência inexplicável, um fascínio, uma estranha reviravolta dos acontecimentos teve a força de uma anúncio: isso é o que devo fazer, isso é o que preciso ter. Isso é o que sou.*⁷ Acredito que Quintana me chamou para um caminho, me descobriu, pois como ele mesmo disse: *não é o leitor que descobre o poeta, mas o poeta que descobre o leitor, que o revela a si mesmo.*⁸

Seus versos me acompanham desde a adolescência. Saem, voltam para a estante e na memória permanecem. *Os Poemas*, em especial, fixou-se em minha mente desde a primeira leitura e foi também incorporado à cena que criei e apresentei durante o processo de criação de *Nonoberto*. A cena “do meu maior sonho”.

Os Poemas⁹

*Os poemas são pássaros que chegam
não se sabe de onde e pousam
no livro que lê.
Quando fecha o livro, eles alçam vôo
como de um alçapão.
Eles não têm pouso
nem porto
alimentam-se um instante em cada par de mãos
e partem.
E olhas, então, essas tuas mãos vazias,
no maravilhado espanto de saberes
que o alimento deles já estava em ti...*

Mario Quintana

⁷ HILLMAN, James. *O Código do Ser*. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 1996, p.13.

⁸ Mario Quintana apud TÁVORA, Araújo. *Encontro com Mario Quintana*. Porto Alegre, L&PM, 1986, s/p.

⁹ In: TÁVORA, Araújo. *Encontro com Mario Quintana*. Porto Alegre, L&PM, 1986, s/p.

Cena do Meu Maior Sonho ¹⁰

Movimento1 - sentada no chão, saia de colegial, livro na mão.

Leio: *Os poemas são pássaros que chegam
não se sabe de onde e pousam
no livro que lê.*

Movimento 2 - Em pé, shorts e óculos, livro na mão.

Leio: *Quando fecha o livro, eles alçam vôo
como de um alçapão.*

Movimento 3 - Sentada numa cadeira, barriga postiça de grávida, livro na mão.

Leio: *Eles não têm pouso
nem porto
alimentam-se um instante em cada par de mãos
e partem.*

Movimento 4 - Em pé, “nenê” no colo, livro na mão.

Leio: *E olhas, então, essas tuas mãos vazias,
no maravilhado espanto de saberes
que o alimento deles já estava em ti...*

Fecho o livro e repito: *que o alimento deles já estava em ti...*

Coloco o livro e o “nenê” sobre a cadeira.

Sento-me e converso com o público:

Um dia, não lembro o dia, lembro-me apenas o ano, era 1998. Li em um livro ¹¹, que “para produzir uma pérola perfeita, a ostra precisa de algum pedaço de matéria, um grão de areia ou uma lasca em torno da qual a pérola possa formar-se. Sem esse núcleo, ela poderá crescer como massa informe”. E dizia também que “para que os sentimentos do artista se cristalizassem numa obra perfeita, ele necessitaria também desse núcleo, necessitaria de uma tarefa definida à qual pudesse aplicar seus dons”. Então pensei: qual é a tarefa do nosso tempo? E escrevi: a arte precisa falar para o homem, sobre o homem.

Movimento 5 - O grupo todo vem ao palco e diz:

*E olhas, então, essas tuas mãos vazias,
no maravilhado espanto de saberes
que o alimento deles já estava em ti...*

FIM

Percebi, ao criar essa cena, que a possibilidade de realizar o meu sonho - alimentado durante anos pela imagem criada pelo poeta - poderia estar ali, naquela experiência, com aquelas pessoas. Mas mudanças geradas pela criação

¹⁰ Cena criada e apresentada durante o processo de criação do espetáculo.

do espetáculo, pela pesquisa e escrita deste texto, ocorreram, e ao percebê-las encontrei o que foi, para mim, o essencial de nosso processo.

Chico trouxe para o trabalho de criação de *Nonoberto* a integração entre a estrutura do pensamento mítico e o teatro, orientando e coordenando estudos e vivências em que os conceitos de mito, arquétipo e inconsciente coletivo foram debatidos na perspectiva de integrá-los ao processo criativo que estávamos vivendo. Quando criei a cena do meu maior sonho, as palavras de Quintana me traziam o alento de ter descoberto no espectador a fonte primordial do meu fazer artístico. A cena que criara mostrava a minha descoberta, até aquele momento, suficiente aos meus anseios e à maneira como pensava o teatro. Entretanto, o fato de ter tomado esse processo como objeto de reflexão fez com que aquela descoberta se ampliasse.

Antes as palavras do poeta me faziam pensar que o alimento da arte estava nos anseios, sentimentos, desejos, medos... do espectador. Hoje, entendo que o espectador é uma metáfora, criada por ele, para dizer que a arte pode se alimentar do que está em todos os homens e não apenas em quem a aprecia. E assim, como na imagem mítica da serpente que engole a própria cauda, reencontrei-me com o ator e Mario Quintana, mais uma vez, traduziu minhas convicções e alimentou os meus sonhos:

O Poeta Canta a Si Mesmo¹²

*O poeta canta a si mesmo
porque nele é que os olhos das amadas
têm esse brilho a um tempo inocente e perverso...*

*O poeta canta a si mesmo
porque num seu único verso
pende – lúcida, amarga –
uma gota fugida a esse mar incessante do tempo...*

*Porque o seu coração é uma porta batendo
a todos os ventos do universo.*

¹¹ GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1993, p.472.

¹² In AYALA, W. *Antologia Poética* de Mario Quintana, Rio de Janeiro, Ediouro, 1989, p.113.

*Porque além de si mesmo ele não sabe nada
ou que Deus por nascer está tentando agora ansiosamente respirar
neste seu pobre ritmo disperso!*

*O poeta canta a si mesmo
porque de si mesmo é diverso.*

Mario Quintana

Reencontrava-me com o ator, mas não o via mais como um ser isolado, detentor apenas dos próprios sentimentos, e sim dos sentimentos de todos os homens. Mudanças conceituais significativas foram impulsionadas pela vivência e reflexão da integração entre a estrutura do pensamento mítico e o teatro, uma das características fundamentais da criação de *Nonoberto Nonemorto*. Para mim, essencial, e por isso escolhida como caminho para a descrição e análise do processo de criação do espetáculo, nesta pesquisa.

Legenda das fotos

1. *O Diabo e o Homem à Brasileira* de Paulo Campos. Direção Benê de Oliveira. Grupo Andaime de Teatro Unimep. 1987.
2. *O Santo Milagroso* de Lauro César Muniz. Direção Carlos Tamito Oda. Grupo Andaime de Teatro Unimep. 1989.
3. *As Desgraças de uma Criança* de Martins Pena. Direção Carlos ABC. Grupo Andaime de Teatro Unimep. 1990.
4. *O Pequenino Grão de Areia* de João Falcão. Direção Carlos ABC. Grupo Andaime de Teatro Unimep. 1993.
5. *Lugar Onde o Peixe Pára* do Grupo Andaime de Teatro Unimep. Roteiro e direção Carlos ABC. 1996.
6. *Nonoberto Nonemorto* de Luís Alberto de Abreu. Direção Francisco Medeiros. Grupo Andaime de Teatro Unimep. 2000.
7. Igreja de Santa Olímpia. Piracicaba, São Paulo.
8. Bairro de Santa Olímpia. Piracicaba, São Paulo.
9. Alpes Trentinos. Itália.
10. Villagio de Verona. Carano. Trento. Itália.
11. Cidade de Cortezano. Trento. Itália.
12. Após a leitura do texto do espetáculo *Nonoberto Nonemorto*. Da esquerda para direita: Francisco Medeiros, Luís Alberto de Abreu, seu filho Jonas de Abreu, Antonio Chapéu, Márcio Abegão, Lila Marília, Carlos Jerônimo.
13. Estudo realizado durante o processo de montagem do espetáculo *Nonoberto Nonemorto*. Da esquerda para direita: Márcio Abegão, Francisco Medeiros, Luzia Stocco, Jorge Lode. Em pé: Marina Henrique, Lila Marília, Marcelo Brandão.
14. Os viajantes – figurino provisório.
15. Semana da estréia. Montagem do cenário e ensaio dos atores.

2. CRIAÇÃO DE CENAS

O que cada montagem exercita e mobiliza no ator, à parte os seus temas específicos, são instrumentos que ele lentamente incorpora à sua trajetória, e que são repensados quando a experiência assim exige.

Mauro Meiches e Silvia Fernandes

Assim como ocorrera em nosso trabalho anterior, criamos cenas teatrais a partir de pesquisa em torno do assunto escolhido para a elaboração do espetáculo *Nonoberto Nonemorto*. Os bairros Santana e Santa Olímpia despertaram nosso interesse quando realizávamos a pesquisa sobre a cultura caipira de Piracicaba e região da qual resultou o espetáculo *Lugar onde o Peixe Pára*. Já naquela ocasião, nosso interesse em olhar para as nossas raízes culturais estava relacionado à escolha de um caminho como grupo teatral - o caminho da criação de um trabalho pautado na pesquisa do que está próximo, em nosso em torno, concreta ou simbolicamente.

Apesar de entre nós não haver ninguém que tivesse relação direta com os bairros, e a história familiar da maioria do elenco também não estar relacionada à imigração, vivemos em Piracicaba, local em que esses bairros se fixaram influenciando e sendo influenciados pela história cultural da cidade e a de seus moradores. Somos, portanto, um tanto tirolezes, assim como os descendentes de imigrantes tirolezes de Piracicaba são um tanto caipiras.

O fato de debruçarmos nosso olhar sobre um assunto surgido em meio à nossa pesquisa anterior reafirmou a escolha de um caminho, possibilitando a continuidade de um percurso criador. Com *Lugar onde o Peixe Pára* iniciamos a

procura de uma maneira própria de fazer teatro. Passamos, primeiro, a olhar para o que nos era próximo para depois transformar o que víamos em linguagem cênica. E também iniciamos e demos continuidade, no processo de criação de *Nonoberto*, às práticas de pesquisar em livros, periódicos e trabalhos acadêmicos; de colher depoimentos; de conversar com pessoas sobre o tema pesquisado; de recolher documentos e imagens e de utilizar esse material na criação de cenas teatrais - cenas que poderiam ser posteriormente adaptadas ou recriadas e incorporadas ao espetáculo.

Em *Lugar onde o Peixe Pára*, as cenas criadas pelo elenco a partir da pesquisa bibliográfica e de campo foram selecionadas e adaptadas pelos atores resultando no texto dramático. Essa adaptação teve como guia um roteiro escrito por Carlos ABC – diretor do espetáculo. No processo de criação de *Nonoberto*, apesar de também terem sido criadas cenas pelo elenco, este não participou diretamente da escritura do texto - que foi escrito por Luís Alberto de Abreu em parceria com o nosso trabalho de pesquisa e de criação. Ao sermos questionados por Chico e Abreu sobre o que pretendíamos com a criação de um novo trabalho, referendamo-nos em nosso processo anterior e no desejo de poder repetir, na perspectiva de continuidade, as técnicas já conhecidas e utilizadas. De fato a estrutura básica de trabalho foi mantida. Iniciamos fazendo o que já sabíamos mas, com o tempo, fomos deixando de apenas repetir as técnicas experimentadas e adquiridas anteriormente e passamos a aperfeiçoá-las e a experimentar outras.

2.1. A pesquisa transformada em cena

Antes da primeira visita aos bairros tiroleses de Piracicaba, discutimos sobre os cuidados que deveríamos ter ao conversar com as pessoas. Não queríamos assustá-las e sim estabelecer vínculos que pudessem favorecer nosso trabalho. Sabíamos que estávamos nos aproximando da intimidade de um povo cortês e alegre, mas também bastante desconfiado “com os de fora” - maneira como eles se referem às pessoas que não são do bairro. Buscamos primeiramente conversar

com pessoas conhecidas e desde o início deixamos claro o nosso propósito de realizar um espetáculo teatral a partir da história de Santana e de Santa Olímpia. Felizmente, fomos muito bem recebidos, o que nos dotou de coragem para andarmos por lá com mais naturalidade e para conversarmos também com as pessoas que não conhecíamos.

Além das conversas com moradores, ex-moradores e demais pessoas que tivessem algum vínculo com os bairros, ou ainda pessoas sem nenhum vínculo direto mas que julgássemos interessantes para o trabalho, fez parte de nossa pesquisa a coleta de documentos, imagens, documentários e a leitura de livros, jornais, periódicos e teses sobre a história de Santana e Santa Olímpia, sobre os movimentos migratórios em geral e demais assuntos trazidos pelos atores e, muitas vezes, incorporados aos nossos estudos e discussões apesar de não estarem diretamente relacionados ao tema central da pesquisa.

A pesquisa foi socializada por meio de relatos escritos e orais, e também por meio da criação e apresentação de cenas teatrais, realizadas individualmente ou em grupos, com toda a equipe que se formou para a criação de *Nonoberto*.¹ Foi acompanhada e, em alguns momentos, realizada pelo diretor que coordenou e participou de todas as etapas do espetáculo e, socializada com o autor do texto dramático que esteve presente em alguns encontros do grupo assistindo às cenas criadas pelos atores e discutindo assuntos pertinentes ao nosso processo criativo.

Tanto Chico como Abreu foram contundentes ao chamar nossa atenção quanto à amplitude que a pesquisa e as cenas poderiam ter. Tudo o que despertasse nosso interesse poderia ser material para nossa criação, independente de estar ou não relacionado ao assunto da pesquisa.² E assim, completamente livres e um tanto assustados com tanta liberdade, criamos nossas primeiras e

¹ O registro dramatúrgico das cenas foi socializado entre os atores e entregue ao diretor, autor e cenógrafo. As cenas foram gravadas em vídeo e também entregues diretor, autor e cenógrafo.

² Cenas que já haviam sido feitas pelos atores em outras ocasiões, como é o caso de *A Tecelã Celeste*, foram trazidas para a sala de ensaio, apresentadas e consideradas por Chico com igual importância. Cenas sem qualquer relação direta com os bairros, como é o caso da cena *Joana e Toninho*, criada a partir da leitura de diários de Maria das Dores Bertanha Ferreira que escreve para o marido morto, foram também parte do

depois muitas outras cenas. Histórias contadas pelos descendentes dos imigrantes tirolezes sobre os motivos que determinaram a vinda das famílias que fundaram os bairros, sobre os costumes antigos - a maioria já esquecidos - o dialeto, as festas, a religiosidade de ontem e de hoje, fizeram parte das cenas iniciais. Cenas de ficção permeadas por fatos aceitos e contados como reais. Cenas de caráter quase que integralmente documental que, aos poucos, e como resultado de muito trabalho, foram deixando transparecer o que se escondia por trás dos fatos.

O desenvolvimento das cenas que, a princípio tinham o objetivo explícito de traduzir em ação dramática o que era colhido na pesquisa de campo e/ou bibliográfica, foi destacado por Chico por diversas vezes - ação recorrente em sua maneira de conduzir o processo (refletir sobre o que praticávamos, apresentávamos ou exercitávamos foi um procedimento contínuo durante a criação do espetáculo e, ainda hoje o realizamos, após cada apresentação).

Muitos foram os fatores responsáveis por esse desenvolvimento das cenas criadas pelos atores. Durante o processo, pudemos praticar e aperfeiçoar procedimentos do trabalho de ator em que corpo, voz, emoção, intuição... foram treinados na perspectiva de construirmos um repertório comum capaz de sintonizar, nunca padronizar, nossa capacidade de expressão. Também, nessa mesma perspectiva, lemos e debatemos sobre temas que tangenciavam nosso trabalho, sem que com isso a pesquisa tivesse fim. As visitas aos bairros, as leituras e a criação de cenas novas continuaram até pouco tempo antes do texto dramático ficar pronto e começarmos a sua encenação, fato que gerou outros movimentos no trabalho de ator e também outras pesquisas. Entretanto, a meu ver, o fator mais contundente e constante de todos foi a integração entre a estrutura do pensamento mítico e o teatro. Ela esteve presente não só na criação das cenas como também em outros momentos do processo, permeou muitas das discussões e reflexões sobre textos e exercícios teatrais desempenhando um papel de fio condutor entre as etapas do nosso trabalho.

processo de criação de *Nonoberto Nonemorto* e, em alguns casos, foram recriadas e inseridas no texto do espetáculo.

Em seu texto *O Peixe Dourado*, proferido primeiramente em um ciclo de palestras em Quioto e editado posteriormente junto a outros dois textos no livro *Porta Aberta*, o diretor inglês Peter Brook compara o ofício do ator ao do pescador. Ambos preparam a rede, ambos anseiam por encontrá-la repleta no momento em que é resgatada. Mas ao passo que, muitas vezes, a sorte e, apenas ela, pode determinar uma pesca ruim de uma pesca boa, o mesmo não ocorre no teatro. O ator, ao dar os nós na rede, determina o tipo de peixe a ser capturado por ele.

Há teatros que só querem oferecer um bom peixe comum, que se possa comer sem causar indigestão. Há teatros pornográficos que pretendem deliberadamente servir um peixe com entranhas cheias de veneno. Vamos supor que tenhamos a mais elevada das ambições: no espetáculo, só queremos apanhar o peixe dourado.

*De onde vem o peixe dourado? Ninguém sabe. Deve ser de algum lugar do inconsciente coletivo mítico, daquele vasto oceano cujos limites nunca foram descobertos, cujas profundezas nunca foram suficientemente exploradas.*³

Peter Brook ao comparar e também diferenciar ambos os ofícios – o do pescador e o do ator - integra o pensamento mítico ao teatro e, como Jung, relaciona a arte aos conceitos de inconsciente coletivo e de arquétipo.

O processo criativo consiste (até onde nos é dado segui-lo) numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada. De certo modo a formação da imagem primordial é uma transcrição para a linguagem do presente pelo artista, dando novamente a cada um a possibilidade de encontrar o acesso às fontes mais profundas da vida que, de outro modo, lhe seria negado. É aí que está o significado social da obra de arte: ela trabalha

³ BROOK, Peter. *O Peixe Dourado*. In: *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999, p.72.

continuamente na educação do espírito da época, pois traz à tona aquelas formas das quais a época mais necessita. ⁴

Segundo Jung, o inconsciente coletivo *possui conteúdos e modos de comportamento, (...) idênticos em todos os seres humanos, constituindo portanto um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo.*⁵ Sendo que *os conteúdos do inconsciente coletivo* ⁶ recebem o nome de arquétipos.

Os arquétipos são, portanto, os peixes dourados que Brook deseja capturar com o seu teatro e são também a matéria prima dos mitos. Os mesmos peixes que Chico nos convidou a capturar ao propor e orientar a integração entre a estrutura do pensamento mítico e o nosso trabalho de criação.

Recordo-me de durante os dez meses de trabalho na criação do espetáculo, ter me sentido em alto mar, sendo jogada de um lado ao outro por uma tempestade sem fim - sensação recorrente e responsável por períodos de medo e desafio à minha natureza racional e prática. Mas sabia que o barco não estava à deriva. Chico foi um capitão atento, fazia manobras ousadas, muitas vezes se dizia perdido, entretanto mostrava saber claramente para onde nos conduzia. E nos primeiros dias de viagem, indicou-nos uma maneira de dar os nós na rede na perspectiva de, juntos, capturarmos o peixe dourado: *eu estou propondo esse estudo do mito, que é uma descoberta, talvez, de um outro chão em comum que pode ajudar a gente na seleção dos fatos, na maneira de dar vida a uma cena e na maneira de ler a realidade.*

Sua proposta foi delineando os caminhos da criação do espetáculo passando a ser uma possibilidade a mais na construção das cenas, dos personagens e na maneira de entender a criação e a vida - do início ao fim do percurso.

⁴ JUNG, Carl Gustav. *O Espírito na Arte e na Ciência*. Petrópolis, Vozes, 1971, p. 71.

⁵ JUNG, Carl Gustav. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Petrópolis, Vozes, 2000, p.15.

⁶ Idem, p.16.

No dia em que apresentamos as nossas primeiras cenas, foi também o momento em que a relação entre mito e o nosso processo de criação começou a ser evidenciada por Chico: *Como aconteceu a feitura da cena? Vocês foram lá, conversaram, ouviram e reproduziram o que viram e ouviram?*

Respostas afirmativas e negativas foram ouvidas ao mesmo tempo. Passamos, então, a relatar o processo de criação das cenas, e ao fazê-lo éramos incitados a pensar nos motivos que nos fizeram optar por este ou aquele fato e em que se baseava aquela opção. E ao final de nossos relatos, ouvimos uma pergunta direta, mas que não encontrou eco naquele momento do processo: *Existe já alguma possibilidade de ligação ou de analogia do que está acontecendo com o mito? (Chico Medeiros)*

Depois de frases inacabadas e olhares perdidos, constatamos que Chico havia sugerido que lêssemos mitos, mas nada havia sido dito ou debatido sobre o assunto. No entanto a carta estava lançada e minutos depois, quando a conversa parecia ter tomado outro rumo, a vivência de uma atriz ao se defrontar com o universo da nossa pesquisa nos arremessou de volta aos temas míticos.

Foi muito importante para mim, porque até então eu não sabia das minhas origens. Sabia que a minha avó sempre falava: "os tiroleses, os tiroleses". Agora realmente mudou a minha visão com relação as minhas origens, minha família. Ter ido falar com essa irmã da minha avó mudou muita coisa. Parece que agora eu estou me vendo mais. (Daniela Scarpari)

Mas nem todos do grupo eram descendentes de imigrantes ou se identificaram de imediato com o que viram nos bairros. Naquele momento restava ainda uma dúvida: será que as pessoas que possuíam alguma relação pessoal com experiências migratórias conseguiriam sentir e vivenciar o processo de maneira mais efetiva?

Chico não compartilhava da mesma dúvida: *Fazer esse trabalho dá para saber que a gente vai se conhecer mais e podemos esperar que a platéia também. Saber mais da gente não é só saber da nossa história. Saber mais da realidade desses descendentes de imigrantes é saber mais de mim, do homem que eu também sou.*

O homem ator, o homem espectador, o homem pesquisado. Todos, o mesmo homem. Unidos por algo que lhes é comum: o inconsciente coletivo e seus arquétipos - palavras que hoje me parecem simples e diretas, mas que não ecoaram de forma contundente naquele início de processo.

O entendimento de conceitos, principalmente os relacionados à estrutura do pensamento mítico e sua integração com o processo criativo em teatro e com o teatro como linguagem e conhecimento humano, era para mim - e para a maioria do elenco - uma experiência nova e difícil. E apesar de não bastar e não ser a única forma de nos relacionarmos com tais teorias, o entendimento conceitual era também muito importante para o nosso trabalho de criadores e intérpretes do texto escrito pelo autor com a nossa colaboração. Trabalhávamos em processo colaborativo que, segundo a definição de uma atriz do Teatro da Vertigem ⁷, *é a expressão do diálogo artístico, num jogo de complementaridade* ⁸. E para que o diálogo realmente ocorresse era preciso que falássemos uma língua comum.

Chico foi claro quando propôs ao grupo que a estrutura do pensamento mítico fosse também parceira do processo de criação do espetáculo, mas o fato de termos aceito não significava que sabíamos como seria essa parceria, apenas que a aceitávamos. Tivemos, portanto que, literalmente, aprender o bê-á-bá.

Lemos e discutimos textos em que os conceitos de mito e arquétipo eram abordados, sendo que algumas dessas discussões foram feitas na presença de Luís Alberto de Abreu.

⁷ Grupo de Teatro fixado na cidade de São Paulo e coordenado por Antonio Araújo.

⁸ RINALDI, Miriam. *O que fazemos na sala de ensaio*. In: *Trilogia Bíblica*. São Paulo. Publifolha, 2002.

Jorge Lode: *Você poderia citar um mito, um exemplo atual de mito?*

Luzia Stocco: *Segundo Campbell, não se fabrica mais mitos.*

Antonio Chapéu: *Ele coloca isso em função do mundo em que nós vivemos e da informação. A gente não tem mais tempo de ouvir histórias. Estamos no momento da informação, você liga a televisão ouve uma informação e se satisfaz.*

Chico Medeiros: *Tentando esclarecer a questão do Jorge, o mito tem algum papel, uma função para o ser humano no sentido de explicar o inexplicável. Essa é a função do mito no aqui e no agora. Uma forma que o homem estabelece para explicar o inexplicável...*

Luís Alberto de Abreu: *E, principalmente, para conviver consigo mesmo. Em primeira instância o mito é uma energia. Eu estou indo para casa e de repente eu começo me sentir estranho e eu entro num estado de agitação enorme e começo a dar soco na parede, ou entro numa discussão qualquer com uma pessoa e vou com tal energia, com uma violência muito grande, e eu não me reconheço e aquilo se apossa de mim. Que diabo de energia, é essa?*

Para entender essa energia os homens começaram a estabelecer essas histórias que a gente conhece. Eu preciso de alguma forma fazer essa energia caber dentro de mim, senão eu posso estourar ou estourar as pessoas. O mito cumpre essa função do entendimento.

Lila Marília: *Essas energias são os arquétipos?*

Luís Alberto de Abreu: *Não, o arquétipo é a configuração da energia.*

Chico Medeiros: *É o jeito que aparece na história.*

Luís Alberto de Abreu: *O mito é a história.*

Conversávamos, sistematicamente, sobre como poderia se dar a relação entre os dados da pesquisa, a criação das cenas e o que líamos e discutíamos sobre

mito, arquétipo e inconsciente coletivo. E assim, fomos transformando as inúmeras informações vindas das leituras e discussões dos ensaios; dos relatos orais e escritos que coletávamos; dos documentos e imagens encontrados na pesquisa em cenas e em jogos e improvisações teatrais realizados com todo o elenco. E também líamos e socializávamos a leitura de narrativas míticas que fazíamos fora dos ensaios, pois, como nos dizia Chico, *é a convivência com o pensamento mítico que nos dá essa musculatura de enxergar por dentro do personagem o que tem ali, que vale para todo o mundo, interessa a todos os públicos, independente da época ou do lugar.*

Compartilhávamos o que vivíamos individualmente ou em pequenos grupos. Sempre havia algo a contar e a debater. Em muitos casos, nossos relatos serviram como mote para discussões acerca da criação teatral e, mais especificamente, acerca do que procurávamos ao criar as cenas. Isso ocorreu, muito claramente, a partir do relato de uma atriz que se dizia impressionada com o amor e o apego a terra - sentimentos herdados dos pais - observado em uma moradora de Santa Olímpia. Chico colocou, então, a subjetividade e a emoção do ator como critérios para a seleção dos dados transformados em material cênico: *até que ponto essa pesquisa vira cena reproduzindo o real e até que ponto a pesquisa entra em nós e sai cena, sai teatro?*

Não se esperava uma resposta pronta, definitiva para essa pergunta, o intuito mais uma vez era nos despertar para o fato de que as cenas poderiam não ter apenas caráter documental. De que seria possível nos relacionar com aquela realidade de maneira pessoal, ver, ouvir e deixar o visto e o ouvido fazer eco com nosso íntimo.

Entendo as intervenções que Chico, e também Abreu, fizeram sobre a maneira como poderíamos transformar em teatro o que estávamos vendo e vivendo, seja nos bairros ou em qualquer outro lugar que a pesquisa ou nossas vidas nos conduziam naquele momento, como estímulos para o nosso trabalho de ator, do ator que junto ao autor e diretor constrói sua arte a partir da realidade concreta ou simbólica que o cerca. E, especificamente, no processo de criação

desse espetáculo, os estímulos recebidos nos conduziam a um tipo de tradução da vida para o teatro em que nossas inquietações, sonhos, angustias...eram também parceiras de trabalho.

Fomos aos poucos incorporando essa parceria entre o que trazíamos dentro de nós e o que víamos ao olhar para o mundo. Como disse Chico, *era preciso abrir um departamento dentro de nós, da vida, não necessariamente da nossa, e estabelecer uma conexão com o nosso trabalho*. E assim, quem sabe, poder descobrir possíveis respostas para as perguntas, feitas por ele, no início de nossa convivência: *O que é importante? O que é inadiável? O que vocês artistas querem dizer para o mundo?*

2.2. Roteiro do Circo – criação Antonio Chapéu

Um roteiro⁹ escrito pelo ator Antonio Chapéu - que era também uma proposta para o enredo do espetáculo - trazia para dentro dos bairros o circo que, como um pivô de possíveis discórdias, era o responsável pelo desnudamento de características de cada um. O roteiro foi escrito após a ida do grupo ao Circo do Piranha e sua leitura, realizada na sala de ensaio, foi um momento singular, uma vez que ocorreu no dia seguinte a nossa ida ao circo, e ainda eram fortes as sensações que o espetáculo do Piranha e a conversa com os seus quatro e únicos artistas detonaram em cada um de nós. Após a leitura, um grande silêncio. Após o silêncio a necessidade explícita de se falar do circo e, principalmente, da falta ou excesso de vida instaurada debaixo da lona remendada.

Esse roteiro e a sua leitura representaram um diferencial no processo de criação de cenas que estávamos vivenciando até aquele momento. Antonio Chapéu transformou em idéia algo que viveu de forma intensa, algo que tocou a sua experiência como homem. A morte do circo e a luta sobre-humana de seus

⁹ Roteiro em anexo.

artistas de impedir essa morte interessaram ao ator de maneira contundente e foi traduzida por meio de seu ofício.

Um conteúdo vivo, pelo menos na maioria dos homens: o homem diante da eminência da morte do circo, dos bairros, dos velhos, é um conteúdo mítico a princípio infalível, no sentido de que toca o homem, mexe com o homem . (Chico Medeiros)

A integração entre teatro e mito se consolidava, nosso percurso chegava a um lugar desejado.

Acho que a grande lição que a gente tira do que aconteceu aqui é que está começando acontecer uma coisa que é muito linda, e o resultado concreto disso eu não sei qual será, que é a junção de um impulso de olhar para fora contaminado com o olhar da memória - que mais ou menos já estava fazendo parte do nosso trabalho, como um novo tempero. Que é a vida sendo vivida.

Não dá pra gente explicar como isso acontece. Mas dá para estabelecer uma ligação necessária entre esse roteiro e a noite de ontem, que é a vida. Ninguém foi lá para fazer pesquisa. E independente da gente saber se essa é uma boa ou uma má idéia, se é potencialmente rica para o palco ou não, para o meu jeito de enxergar a criação, esse destampar, desentupir a via de expressão é normalmente uma garantia de qualidade. Ou seja, isso que aconteceu é tão precioso quanto uma leitura atenta de uma tese, tão precioso quanto a disponibilidade, o carinho, a atenção de vocês para esse grupo. Eu estou grifando essa atitude porque essa atitude não era vibrante dentro de nós, a gente estava muito mais de repórter, agora começa acontecer algo que vai além do repórter, que tem a realidade, a imaginação e algo de experiência de vida. (Chico Medeiros)

O medo que Santana e Santa Olímpia desapareçam, que seus costumes e tradições desapareçam por completo, foi vivenciado pela maioria dos atores e transformado em cena, relato ou texto. O mesmo medo que sentem os moradores ou ex-moradores dos bairros e que, bravamente, tem tentado segurar o tempo e impedir as mudanças - desejos nossos e deles, que ao serem analisados pelo viés dos fatos, são impossíveis de se concretizarem. Mas o que talvez nem eles e nem nós soubéssemos é que a morte inevitável do mundo concreto não significa o fim de tudo.

Pelo menos por mais duas vezes, o tema da morte dos bairros funcionou como impulso para o nosso trabalho de criação: um monólogo foi escrito e interpretado pelo ator Paulo Faria e uma idéia para o enredo do espetáculo foi escrita por mim (na verdade, mais um desabafo do que propriamente uma idéia).

Lugar Maravilhoso¹⁰

“Buona sera, sondeon. Collebrague fati su”

Acho que é isso.

Boa tarde rapaziada, cheguei com a calça regaçada.

Deve ser uma gíria tirolesa. A veiarada que ensinou. A veiarada de Santa Olímpia é uma maravilha.

Santa Olímpia... Santa Olímpia... é como se fosse assim... tem uma música do Gonzaguinha que fala assim: “houve um dia que uma praça. Um lugar de povo feliz. Onde jovens e velhos se encontravam... para contar uma história”.

Daqui a cem anos, a gente vai olhar pra essa nossa praça aí, e dizer: Houve um dia que uma praça, onde velhos se encontravam no final da tarde... (emociona-se) porque é lindo.

Todos os dias depois das cinco da tarde, eles se encontram para contar história, porque é maravilhoso.

¹⁰ Cena criada e apresentada, pelo ator Paulo Faria, durante o processo de criação do espetáculo.

Idéia para o Espetáculo¹¹

Desaparecimento dos bairros, das pessoas que tem o que contar, coisas a oferecer - e que querem oferecer porque realmente é delas, são elas quem as fazem. Das pessoas que têm umas as outras. Que não se incomodam de receber estranhos em suas festas particulares, talvez porque nada seja, para elas, totalmente particular/privado. Das pessoas que amam, respeitam e se orgulham de seus velhos. Desaparecimento de quem tem o que narrar, de quem tem a experiência do narrador.

A persistência do tema da morte dos bairros, do circo...do que nos é caro e emocionalmente importante, era um fato. E não passou despercebido pelo autor que o fez presente no espetáculo, não como uma constatação da realidade, e sim como uma possibilidade de vermos além dos fatos e enxergarmos o que é imutável e não morre.

Nonoberto Nonemorto: Trecho da Cena Zia Maria¹²

Zia Maria: *Quando eu vivia tinha medo da seca que ameaçava os grãos, os frutos, da chuva continuada que apodrecia as raízes, dos raios, das febres. Mas nossa comunidade era forte, unida, como uma pequena aldeia do Tirol. E agora ...*

Nonoberto: *E agora?*

Zia Maria: *E agora os tempos são outros. Uma outra moral, outros costumes, o mundo está entrando em nossa comunidade!*

Nonoberto: *Mais cedo ou mais tarde isso ia acontecer*

Zia Maria: *Hoje, nem mesmo o dialeto se fala mais. A comunidade está acabando, Berto.*

Nonoberto: *(Bebe) Talvez as coisas sejam assim mesmo, Zia. Meus filhos não ensinaram o dialeto aos meus netos e o começo de tudo, Romagnano e Cortezanno, vai ficando cada vez mais distante.*

¹¹ Escrita pela atriz Simone Cintra, durante o processo de criação do espetáculo.

¹² ABREU, Luís Alberto de. *Nonoberto Nonemorto*. Piracicaba, Gráfica Unimep, 2002, pp. 56-7.

Zia Maria: (...) Um dia as velhas histórias vão acabar e Santanaolímpia não vai ser nem lembrança.

(...)

Nonoberto: Não sei, Zia! (...) O que sei é que o meu pai me ensinou: beber vinho e viver. O vinho bom é o próximo, o dia melhor é o seguinte! Porque sabemos fazer o vinho e sabemos fazer o dia seguinte! Porque migrante é isso, gente que sabe fazer as coisas. Nossos pais saíram do Tirol e construíram Santanaolímpia. Se Santanolímpia acabar, se a gente quiser, fazemos outra.

(...).

Nonoberto: (...) nossa comunidade não é essa terra, nem o dileto, nem mesmo o Tirol. É coisa que não sei o que é mas que está riscado lá dentro e vai onde a gente for.

2.3. Cena Dona Maria – criação Daniela Scarpari

Nosso primeiro impulso foi transformar em cena o que víamos e ouvíamos, impulso facilmente detectado na maioria das cenas criadas no início, e que foi se modificando. Ao sermos modificados pelas muitas facetas do processo modificávamos as cenas que criávamos e passamos do bê-á-bá ao diálogo mais fluído, garantindo assim que nosso trabalho se constituísse de fato em estímulos para criação do texto, e, conseqüentemente, um avanço no que chamei acima de processo colaborativo.

Houve um aprimoramento na nossa habilidade de improvisação, que é parte fundamental no nosso trabalho de ator, uma ampliação do olhar. As cenas foram ganhando maior síntese e fomos também perdendo a necessidade de que fossem explicativas para se tornarem sugestivas, deixando ao público a opção de buscar as suas próprias explicações.

A certeza que emana das cenas que foram feitas hoje é que a gente está indo muito bem. Tem um aprimoramento no fazer de vocês no sentido de tentar, independente da qualidade das cenas, optar por um foco. Ao invés de vocês

tentarem fazer tudo o que tem na cena de uma forma completa, havia uma opção, na grande maioria delas, por aquilo que era o cerne da cena e assim tudo nascia em torno daquilo. E muitas delas estão conseguindo, ao invés de tentar explicar, revelar o mistério da situação. (Chico Medeiros)

Dona Maria¹³

(Dona Maria varre o chão, às vezes pára e fala, outras fala e varre e em alguns momentos silencia.)

Dona Maria: *Eu sou mãe de deiz, nove vivo. Nasceu mai morreu, mai é filho, né. Aqui comigo, solteira, ela também não tem saúde coitada. Os outros tão tudo empregado. Tem um fio que tava aí que toma conta do serviço do meu veio porque meu véio tava bem doente, não tinha vontade de trabaia. Eu vou na igreja, na católica, não disfaço de religião nenhuma dos outro, mas eu nasci na católica e com essa idade que eu tô eu quero morrê nela mema. Aqui a gente diverte até com as pranta que é alegre. É que minha fia que trabaia falô: Mãe, o dia que a senhora vai lá na roça levá um cafezinho, um armoço, parece que eu vejo que a senhora ta mai alegre, mai esperta, não fica só dentro de casa. Vai ao meno lá na roça me vê.*

Muitas coisa que a gente vê agora, a gente fala: O meu Deuso a lê! Mai eu tenho um sentimento de aprende a lê. De primero meu pai arrumô uma escola pra nós, a gente ficava cansado de í. Aquela molecada ia de a pé, vortava de a pé. Eu acho que ele infezô comigo e disse: Tu num vai mai. Vó manda a professora risca o nome.

E agora eu tenho um arrependimento na minha vida, eu falo: O meu Deuso porque que eu dei essa palavra que não ia mai. Olha a farta que fai uma pessoa sabe lê, sabe conversá. Eu memo não sô dessa condição, eu não sô boba, nem sabida tamém, porque as veiz a gente quê conversá alguma coisa com uma pessoa civilizada que sabe conversá, eu tenho vergonha, as veiz eu falo certas coisa que ta errado. Fico queta e se eu pudesse a lê, né! Ah! Meu Deuso, diante da leitura muita coisa a gente pensa. Mai agora não dá mai tempo.

Como nós não sabe lê, mai graças a Deus nois trata todo mundo bem. Fai farta por causa de muitas coisa que a gente precisa fazê, que precisa te um estudo. Mai a gente vévi a mema coisa. Fazê o que?

Não repara que a gente não sabe nem conversá, como eu falo.

¹³ Cena criada a partir do relato de uma mulher em um assentamento rural e apresentada pela atriz Daniela Scarpari, durante o processo de criação do espetáculo.

O que a cena “Dona Maria” tenta dizer é que há paradoxalmente uma sabedoria escondida atrás ou dentro da ignorância. Isso está na cena, mas não é isso que é feito na cena. A personagem só fala: “a gente vévi”. Percebe a síntese? Diz muito com uma frase, um olhar, uma parada de vassoura. (Chico Medeiros)

A criação das cenas, e muitas das outras particularidades desse processo foram se desenvolvendo de maneira a nos preparar para acolher o texto. Ter me reencontrado com o processo de criação de *Nonoberto* por meio desta pesquisa mostrou-me claramente como dia após dia nos “musculávamos”, para usar um termo do próprio Chico, para o momento da encenação. Difícil, desestabilizadora, cansativa, enfadonha e maravilhosa como as demais que já realizei, mas que foi, além de tudo isso, um enorme gozo artístico - o momento em que nos foi possível dar forma ao que havíamos armazenado durante tanto tempo e que é, agora, parte do nosso arsenal, das nossas ferramentas de intérpretes e criadores.

3. REENCONTRO COM AS CENAS

... quando o teatro é rito, comoção, quando atores de técnica e emoção grandiosas ocupam o centro da arena, quando se faz, por um minuto que seja, o grande silêncio sagrado, então estamos todos de volta à região mítica das grandes celebrações. Apesar de “modernos”, podemos viver isso no teatro. E, talvez, apenas nele.

Matheus Nachtergaele

A estrutura narrativa no teatro foi utilizada por Luís Alberto de Abreu no texto do espetáculo, estrutura que já há um tempo vem sendo pesquisada e praticada em sua dramaturgia. O teatro narrativo foi incorporado às discussões que permearam o processo de criação de *Nonoberto* e, mais uma vez, assuntos aparentemente distintos se imbricaram possibilitando que a relação entre mito e teatro fosse rediscutida.

O texto *O Narrador*¹ de Walter Benjamin, lido pelos atores e discutido na sala de ensaio, traz a diferença entre o narrador camponês e o narrador marinho: *“Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através de seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinho comerciante.*²

¹ Benjamin, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, in: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

² Idem, p.198-9.

O camponês sedentário e o marinheiro comerciante foram associados por Abreu, como portadores da tradição e da ruptura, respectivamente: *Esse camponês que faz parte da tradição, ele não muda. O marinheiro é o elemento da ruptura, traz em si a ruptura. Há uma relação dialética entre essas duas figuras do narrador que gera, potencializa o movimento. No trabalho que vocês vão fazer, ou vocês pegam essas histórias todas e representam da mesma maneira, e aí temos a tradição. Ou num impulso modificador vocês transfiguram essas histórias em uma outra coisa, e temos a ruptura.*

A relação direta, estabelecida por Abreu, entre os dois narradores e a nossa criação nos levou a discutir, novamente o como e o que da pesquisa estávamos traduzindo em teatro. E quando Antonio Chapéu lhe perguntou se nossas cenas estavam somente presas à tradição ele respondeu que não e tocou num ponto importante para a continuidade do trabalho de criação de cenas novas e também de estudo de cenas já criadas. Falou sobre a existência de um núcleo em cada cena e propôs que o buscássemos: *e u sempre digo que toda cena tem um núcleo. O núcleo é o momento mais paradoxal, mais dramático ou mais cômico. É aquela imagem mais forte das imagens que a gente está trabalhando numa cena. Das cenas que vocês apresentaram, tenta ver qual é o núcleo.*

A essa volta às cenas já criadas, Chico deu o nome de revisita³. A cena revisitada não precisaria, necessariamente, ser apresentada integralmente e poderia ser modificada se o trabalho da procura pelo núcleo conduzisse a mudança. O critério - agora sugerido por Chico - para a busca pelo núcleo das cenas foi retirado das muitas conversas que tivemos sobre a integração entre o mito e o teatro que, como disse anteriormente, foi também assunto da discussão sobre o teatro narrativo.

O narrador não se prende aos fatos. Porque ninguém se prende aos fatos. As pessoas vão acrescentado coisas até modificar completamente. Se você pegar

³ Termo utilizado durante o processo de criação do espetáculo. **Revisitação.** Ação ou efeito de revisar; nova visita.-Aurélio Buarque de Holanda Ferreira e J.E.M.M. Editores Ltda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, 2^a edição.

a história do Lampião, cada um vai contar de um jeito. Já são histórias míticas, não pertencem ao universo dos fatos. Ela vai ganhando uma arquitetura mítica. O Lampião que se conta hoje em qualquer lugar já não é o Lampião de fato. Ele é um grande herói, por ser demoníaco, um ser demoníaco cruel. Um grande guerreiro que transforma tudo e que luta contra as injustiças - e esses são aspectos míticos. Esse demônio é o mesmo arquétipo do Conde Drácula, do Ricardo III. Então as histórias nunca são para serem reproduzidas, se a gente deixar fluir a intuição elas vão ganhando conformação mítica e aí se estabelece a relação direta com o público. Porque o mito pertence a todo mundo. Tudo o que a gente for colher vai ganhar uma arquitetura ligada ao mito e ao arquétipo. (Luís Alberto de Abreu)

Algumas das cenas que fizeram parte do nosso processo foram criadas a partir de relatos e histórias orais colhidos nos bairros ou em outros lugares. O procedimento de colher depoimentos e histórias orais é também utilizado por pesquisadores de áreas distintas do conhecimento e faz parte de uma metodologia de pesquisa denominada História Oral - informação que desconhecíamos no momento em que trabalhávamos na criação das cenas.

Nosso propósito, que muito se assemelha ao dos pesquisadores da História Oral, era o de buscar as informações diretamente na fonte: se quisermos falar de um assunto precisamos conversar com quem entende desse assunto. Entende porque o viveu ou porque ele faz parte da sua vida!

Havíamos utilizado esse mesmo procedimento na criação do nosso espetáculo anterior - *Lugar onde o Peixe Pára* - o que não sabíamos e que viemos a saber e a praticar no processo de criação de *Nonoberto*, é que essas histórias colhidas na fonte e transformadas em cena teatral poderiam, depois de criadas, ser trabalhadas na perspectiva do mito. Isto é, percebemos que poderíamos

traduzir *em ritmos e formas*⁴, o que os seres humanos têm em comum e que se revelam nos mitos.⁵

Primeiro, colhemos as histórias e criamos cenas teatrais a partir dessas histórias e, depois, por meio do exercício da revisita, olhamos para elas na intenção de enxergamos e podermos também mostrar ao público o que nelas havia de arquetípico, universal, comum a todos os homens.

3.1. Exercício de Revisita: cena Calorão – criação Andréa Ferreira

A cena *Calorão*⁶ foi criada pela atriz Andréa Ferreira a partir de histórias vividas e contadas por sua avó. A personagem, sozinha em cena, falava sobre sua vida enquanto bordava um tapete.

O exercício de revisita dessa cena trouxe à tona questões significativas acerca do nosso propósito de integração entre mito e criação teatral. O trabalho da atriz nos revelou aspectos da personagem e também da estrutura da cena, antes não percebidos, e que foram discutidos na perspectiva de elucidarmos dúvidas a partir de nossas práticas e criações.

Primeiramente, discutimos o que percebíamos na cena por meio das falas da personagem, o que sua narrativa nos contava sobre ela, sobre sua vida no passado e no presente. E depois, discutimos o que a cena nos dizia, independente das falas da personagem, e chegamos, pela discussão da maneira como a atriz bordava o tapete, a conclusões sobre o trabalho do intérprete e sua relação com o que uma cena pretende comunicar ao público.

Chico Medeiros: *O que a gente apreende independente das falas? O que mais a gente viu?*

Zé Ferreira: *Que ela costura.*

⁴ BROOK, Peter. Teatro e seu Espaço. Petrópolis, Vozes, 1970, p. 39.

⁵ MOYES. In: CAMPBELL, Joshef. O Poder do Mito. São Paulo, Pala Athena, 1990, p. 5.

⁶ Cena em anexo.

Chico Medeiros: *Quando ela vai terminar essa costura?*

Carlos Jerônimo: *Me lembrei da história de Penélope. Enquanto Ulisses ficava perdido no mar, para não aceitar pedido de casamento de outra pessoa, ela tecia durante o dia e, à noite, desmanchava, o que havia tecido. Então, ela nunca terminava porque se terminasse iria ter que escolher um pretendente.*

Chico Medeiros: *E aí ela iria descumprir o seu caminho da grande amante. Não estou querendo fazer aproximação entre a Penélope e a personagem dessa cena, mas percebe como a imagem mítica da grande amante, imediatamente se relaciona com a mulher que tece? Dá para entender que em algum momento da cena, não sei como, a gente tinha uma sensação de que o bordado não iria terminar nunca, e ela não falou que não iria terminar. O pano tem fim, ou seja, a gente sabe quando é o último ponto, só que a gente assiste à cena e pensa que ela vai tecer sem parar. E o que nos faz pensar isso é o trabalho da intérprete que dá vida a esse gesto arquetípico de tecer, a maneira como ela tecia dizia para nós que ela não acabaria nunca.*

Marina Henrique: *Parece que se ela fechasse o olho chegaria no mesmo buraquinho. Parece que ela faz isso há anos, é o seu ofício.*

Chico Medeiros: *Essa é a maneira como você explicou. As explicações podem ser várias, não importa. O importante é perceber que foi por meio do trabalho da intérprete que a cena falou isso, sem que a gente tivesse uma linearidade, uma explicação lógica ou psicológica que nos fizesse chegar nessa conclusão.*

O exercício de revisita da cena *Calorão*, assim como outros realizados durante o processo, contribuiu para que conceitos acerca do trabalho de ator fossem apreendidos ou re-significados. O sentido que o ato e a forma de tecer, realizados pela atriz, produzia na cena e, conseqüentemente, era transmitido aos que à assistia, foi um exemplo claro do quanto a ação dramática é determinada pela maneira como agem os seus personagens e não apenas pelo que eles falam.

O porquê de estarmos realizando os exercícios de revisita foi também suscitado em nossa discussão sobre essa cena, possibilitando assim que entendêssemos um pouco mais sobre sua participação e importância no processo. Chico aproximou o trabalho da revisita ao propósito de encontrarmos, nas cenas já criadas, aspectos arquetípicos - passíveis de produzir uma comunicação direta com o público.

A revisita naturalmente já é reveladora de outros aspectos não enxergados anteriormente. Você não volta a ver uma cena e vê sempre a mesma coisa. No caso do nosso trabalho, nós estamos treinando uma musculatura do olhar para ser dominante nas revisitas, que é musculatura do arquétipo.

Tudo isso que as cenas de vocês revelaram ao serem revisitadas já existia antes. A riqueza que estava na cena veio intuitivamente, mas não a víamos e tivemos que trabalhar para ver. Não dá para elaborar aquilo que você não vê. Exercitamos a musculatura do olhar, mas a riqueza, a dose de humanidade, poesia, beleza das cenas que vocês fizeram, já estavam lá desde a primeira versão. Ao mesmo tempo em que caminhamos para requintar o nosso conhecimento não podemos abrir mão do poeta que mora dentro de cada um de nós. (Chico Medeiros)

Mais uma vez, estávamos sendo alertados e esclarecidos quanto ao fato de nossos estudos, vivências e práticas estarem relacionados ao intuito de realizar a integração entre a estrutura do pensamento mítico, da qual os arquétipos fazem parte, ao trabalho de criação do espetáculo.

Talvez, ninguém do elenco soubesse, com clareza, que o texto que estava sendo escrito, enquanto criávamos e revisitávamos nossas cenas, teria a integração com a estrutura do pensamento mítico como principal viés - apesar de o autor do texto ter explicitado sua intenção de trabalhar nesta direção. Mas Chico sabia e pautava seu trabalho de diretor no intuito de nos aproximar cada vez mais da possibilidade de integrar mito e teatro.

Seu trabalho, além de fazer com que conceitos e técnicas fossem incorporados à nossa prática de intérpretes e de criadores da ação teatral, facilitou o nosso encontro com o texto do espetáculo que, apesar de ter sido escrito com nossa participação e abarcar grande parte do nosso trabalho de criação de cenas adaptadas e recriadas pelo autor, trouxe personagens e situações dramáticas novas e inusitadas.

3.2. Exercício de Revisita: cena Carcamano – criação Luzia Stocco

Em alguns casos os exercícios de revisita das cenas ao invés de encontrar um núcleo, um momento mais paradoxal, dramático ou cômico - como disse Abreu - ou iluminar aspectos não vistos e nos aproximar de elementos arquetípicos já contidos nas primeiras versões - como disse Chico - levou a uma complicação desnecessária, como concluiu a atriz Luzia Stocco, autora e intérprete da cena *Carcamano*⁷.

Curvado e carregando um saco nas costas, o personagem ora caminhava, ora parava e observava a sala e a platéia, cantando: *Carcamano, Carcamano. Sou um pobre Carcamano. Só me chamam Carcamano. Carcamano, Carcamano, o meu mundo Carcamano.*

No exercício de revisita, a atriz acrescentou uma fala em que o personagem se justificava dizendo não ser um carcamano. E, principalmente, essa mudança foi sentida pelas pessoas que assistiam ao exercício como desnecessária e responsável por uma possível perda da força do personagem carcamano, vista na primeira vez que a cena foi encenada.

Lila Marília: *Antes o personagem tinha uma força que nesta vez eu não vi. Parece que ao fazer uma opção por falar que ele não é um carcamano, ou que ele não se sente um carcamano ficou explicado demais. Na primeira vez que eu vi*

⁷ Cena em anexo. **Carcamano.** Alcinha jocosa que se dá aos italianos em vários estados – Aurélio Buarque de Holanda Ferreira e J.E.M.M. Editores Ltda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, 2^a edição.

tinha uma sensação de não saber direito quem era o personagem e o jeito dele passar e de ir embora me tocava.

Luzia Stocco: *Eu também achei isso. Eu pensei em acrescentar aquele início porque achei que estava muito sucinto. Que a carga social tinha que aparecer. Mas, gostei mais da primeira vez que fiz essa cena.*

Andréa Ferreira: *Eu lembrava do olhar do personagem na primeira versão da cena: Quem sou eu? Sou mesmo um carcamano?*

Chico Medeiros: *Acho que numa tentativa de ao revisitar...*

Luzia Stocco: *Complicou, explicou demais.*

Chico Medeiros: *É. Aconteceu isso.*

Também em outros exercícios de revisita, não conseguimos o que estávamos buscando. Ao invés de um aprimoramento das cenas - seja na sua qualidade expressiva ou no propósito de iluminar zonas escuras em que elementos arquetípicos não estavam sendo vistos pelos intérpretes – o que se viu foram cenas muito óbvias, beirando a um didatismo, ou confusas e desinteressantes. Resultados que, apesar de contrários ao que pretendíamos, foram importantes objetos de reflexão e aprendizagem e geraram no ator - em alguns dos casos - o desejo de realizar uma segunda ou terceira revisita.

3.3. Exercício de Revisita: cena *Non é uma facilidade que nem de agora* – criação Daniela Scarpari e Márcio Abegão

Márcio Abegão e Daniela Scarpari criaram a cena *Non é uma facilidade que nem de agora*⁸, em que um casal de velhos, sentado em duas cadeiras próximas na varanda de casa, relembra o passado com poucas palavras. Para o exercício de revisita, selecionaram um trecho da cena em que Daniela falava apenas uma frase, que é também o título da cena: *Non é uma facilidade que nem de agora.*

⁸ Cena em anexo.

Após a apresentação da revisita, Chico conduziu um exercício usando apenas a frase da personagem interpretada por Daniela. E, por meio de perguntas sobre sensações e imagens, sentidas e visualizadas pela atriz, pudemos descobrir o que se escondia por baixo daquela situação cotidiana vivida por aquele casal de velhos.

Chico Medeiros: *Qual a sensação?*

Daniela Scarpari: *Felicidade com tristeza... Caroço na garganta...*

Chico Medeiros: *Qual a imagem?*

Daniela Scarpari: *Dia de chuva com sol... Laranjal...*

Chico pede para que ela olhe o laranjal. Aproxima-se, coloca as mãos sobre seus ombros e fala: *Peso dos ossos sobre a bacia, não força, conscientiza. Peso dos ossos dos ombros sobre a bacia e a bacia no assento da cadeira. Peso dos ossos do pé no chão, pesos dos ossos do joelho em cima do pé. Caroço na garganta. Do teu lado o Tonho, sente a respiração dele. Quanto tempo você não se encosta nele? Não sabe?*

Conversamos sobre o exercício também na perspectiva de elucidar os aspectos que as revisitas poderiam suscitar nas cenas e como esse trabalho poderia nos auxiliar no intento de integrar os arquétipos à criação do espetáculo.

Tudo o que Daniela falou estava na primeira versão da cena – uma quantidade enorme de zonas escuras que não estavam iluminadas antes, mas que são da personagem, não apareceram hoje, já estavam lá.

Para que a expressão nascesse, eu não precisei da biografia psicológica da personagem. Nós fomos por imagem. Perguntei: o que você sentiu? Ela respondeu: tristeza e alegria, chuva com sol, caroço na garganta. Não que isto baste, mas é parceiro tanto quanto estudo, pesquisa... É o mergulho no arquétipo, a partir de uma situação.

Não sei se a gente vai encontrar esse ser na realidade cotidiana, mas podemos encontrar pedaços desse ser em todas as mulheres do mundo, inclusive nas de Santana e Santa Olímpia, inclusive entre as mulheres desse grupo. (Chico Medeiros)

Para quem assistiu ao exercício, ele foi um exemplo, um mote para a discussão e entendimento da integração da idéia de arquétipo ao nosso trabalho criativo. Para quem o realizou, uma oportunidade de vivenciar por meio de sensações, sentidas pelo próprio corpo, o que verbalizamos ao analisa-lo.

3.4. A cena De Not: criação e reflexão

Muitas das cenas criadas pelos atores durante o processo fazem parte da dramaturgia de *Nonoberto*, quando não as palavras e frases originais, as idéias, o contexto e relações contidas nas primeiras versões. *De Not*, criada por Marina Henrique, Daniela Scarpari e por mim, está no espetáculo com o nome de *As Três Graças*.

Após uma conversa gravada em áudio com um casal que nasceu em Santa Olímpia e mora há mais de cinqüenta anos na área urbana de Piracicaba, e também a partir de um vídeo sobre o bairro de Santana⁹, criamos uma situação dramática em que três senhoras sentadas ao redor de uma mesa comem e conversam sobre suas vidas.

Conversar com seu Mário e dona Bepa e poder ouvir suas histórias foi uma das experiências mais significativas que vivenciei durante o processo de criação do espetáculo. A princípio se mostraram um pouco temerosos em receber três pessoas desconhecidas mas, ao mesmo tempo, seduzidos pela possibilidade de nos ter como suas ouvintes. Felizmente o constrangimento recíproco foi dissipado pela astúcia de Daniela que, já nas primeiras palavras, falou de seu sangue tirolês:

⁹ Vídeo produzido por alunos do curso de comunicação da Unimep – Universidade Metodista de Piracicaba.

D. Bepa: *Italiano é uma coisa, tirolês é outra né. Agora... o que a gente tem que falar. (risos)*

Marina: *A senhora é de Santana ou de Santa Olímpia?*

D. Bepa e Seu Mario: *Santa Olímpia.*

Marina: *E quando....*

S. Mário: *Do Tirol, não veio nenhum, nem a geração do meu pai não veio do Tirol. Do Tirol veio só os véio, com déis filho.*

Daniela: *A minha tataravó que é Christofoletti veio sozinha com vinte anos.*¹⁰

Além das histórias contadas por eles, muito do que pudemos sentir da relação entre os dois e da emoção que deixavam transparecer ao reconstruírem suas lembranças, foi transformada em linguagem cênica. Ouvimos histórias que de algum modo se comunicaram com as nossas próprias e, dessa junção, nasceram as histórias de Ana, Josefina e Mercedes. Deixamos fluir a intuição, as histórias ouvidas ganharam conformação mítica e a relação direta com o público pode se estabelecer¹¹.

De Not¹²

(três tirolesas à mesa)

Josefina - Marina, **Mercedes** - Simone, **Ana** - Daniela.

Josefina: *Mai porque que ocê é Cristofoletti, io sói Cristofoletti, ela é Cristofoletti e nói num é parente?*

Mercedes: *Ah?*

Ana: *É que ocê é Cristofoletti da Sete Queda e io sói Cristofoletti do Rio Cabeça.*

¹⁰ Conversa entre as atrizes Daniela Scarpari, Marina Henrique, Simone Cintra e Mário e Bepa Correr - gravada em áudio.

¹¹ Luís Alberto de Abreu, citado neste capítulo, p. 38.

¹² Cena criada e apresentada pelas atrizes Daniela Scarpari, Marina Henrique e Simone Cintra.

Josefina: *Mai o meu pai é do Rio Cabeça e o seu é da Sete Queda...*

Ana: *No, no num é.*

Josefina: *Mai é.*

Ana: *Mai que salada, noi sempre cunfundi.*

(Mercedes passa a salada para Ana)

Mercedes: *Injua, né.*

(Ana coloca a salada na mesa e as três continuam comendo. Josefina passa o macarrão para Mercedes)

Mercedes: *Non quero macaron non. Ainda bem que nói tamo no Brasil, porque na Itália cê tem que comê macaron cedo e de tarde, cedo e de tarde, cedo e de tarde...*

Josefina, Mercedes e Ana: *Injua, né.*

(pausa)

Mercedes: *Mai, Ana ocê vai memo muda pra cidade?*

Josefina: *Num cumbinemo que num era pra toca nesse assunto?*

Mercedes: *Mai que dianta a gente num fala, tá tudu mundo falando. (para Ana) Vai muda memo?*

Ana: *Mai num tem outro jeito, aqui tem terreno pra cunstrui casa mai num tem travaio pa tudu mundo da famia.*

Josefina: *É duro, né?*

Ana: *É duro.*

Mercedes: *(olha para o que está comendo, olha pra as outras) Injua.*

Ana: *Antigamente dava pra pranta café, cana, cereais, mai agora não. E justo nesse ano nói perdemo tudu o arrozá, quase. O 1º que prantô, coieu. O 2º perdeu tudo, uns doi, trei saco de semente.*

Josefina: *Num veio chuva.*

Ana: *De modo que tem que í.*

Josefina: *Por que ocêis num fica aqui e pranta bicho de seda?*

Mercedes: *Ah?*

Josefina: *(gritando) lo to falando pra ela fica e pranta bicho de seda.*

Mercedes: *Mai num pranta, cria. É bicho!*

Ana: *Bicho de seda só dá dor de cabeça, antes pagava bem, levava lá pra Campinas na fábrica de tecido, depois começou pestiá.*

Josefina: *Quero vê ocê lá na cidade, te que tomá leite de saquinho.*

Ana: *(comendo e olhando pra frente) Mai lá tem ônibus.*

Josefina: *Mai num é a mema coisa.*

Mercedes: *Ah?*

Josefina: *Io tô falando que ônibus e leite de saquinho non son a mema coisa!*

Mercedes: *Ah! Mai num é memo!*

(pausa. Depois de um tempo Mercedes começa cantar).

Mercedes: *Quel mazzolin di fiiori*

Che vien dalla montagna

(Josefina e Ana cantam a outra parte da música)

Josefina: *Vamo canta aquele da Tavola? Que o Bispo cantava.*

Ana: *O Bispo no, o padre Lorenzo.*

Josefina: *No, mai...*

Ana: *O padre Lorenzo (brava).*

Josefina: *Eu sei, má quando o padre Marcelino tava lá...*

Ana: *Escuita! Quando o padre Marcelino tava lá que ele tava estudando, ele cantava aquela que dizia que precisava ir embora...*

Josefina: *La Tavola redonda se magna bacalà...*

E noi che figli siamo beviam beviam beviam

Mercedes: *Cadê o Toninho preu dá Biotônico pra ele? Tava magrinho, mai agora, fica até chamando o Vodo pra tomá junto.*

Josefina: *Má tamo falando da música Tavola!*

Mercedes: *Ah?*

Ana: *A música do Padre Lourenzo (brava)*

Josefina: *No, é do Padre Marcelino!*

Mercedes: *Ah, injua essa ai!*

(Silêncio. Voltam a comer. Mercedes interrompe):

Mercedes: *Mai Josefina, e sua irmã?*

Josefina: *Sabe que cuidei dela 18 ano, sempre doente, depoi non aguentava mai e mandei pro asilo... Durô 40 dia... Se eu soubesse que ia durá tão pouco ficava com ela até o fim...*

Ana: *Non deu nem pra arumá a papelama...*

Mercedes: *Meu vô também foi desenganado duma junta médica. Falaram que ele era tuberculoso e meu vô falava: "Tuberculoso são oceis!" E meu vô dispois da consulta, que desinganaro ele, ele viveu mai 57 ano, ele moreu cum 97 ano. Toninho tomô biotônico? Mai num vai dá po Vodo.*

(Mercedes começa tirar as coisas da mesa)

Mercedes: *Bão, "vó de li" (Mercedes sai).*

Ana e Josefina: *Buona Notte . (Vão embora, Josefina volta pega um pedaço de pão da mesa e sai comendo).*

Na emoção de podermos estar lado a lado com pessoas que sabíamos tão caras à nossa pesquisa e ao nosso intento de vê-la transformada em teatro, nem ao menos mencionamos a possibilidade de formular perguntas, fomos para conhecê-los e ouvi-los. E dessa forma, mesmo sem saber, mais uma vez nos afinamos aos preceitos da História Oral, como explicita Alessandro Portelli: *em vez de irmos a casa de alguém e tomarmos seu tempo a lhe fazer perguntas, vamos à casa dessa pessoa e iniciamos uma conversa. A arte essencial do historiador oral é a arte de ouvir.*¹³

Nosso intuito foi sempre o da conversa e utilizamos a técnica de história de vida, sem sabermos que a realizávamos, em que o depoente é incentivado a discorrer sobre sua vida a partir de um tema: no nosso caso, os bairros tiroleses de Piracicaba.

¹³ PORTELLI, Alessandro. *Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na história Oral*. In: PERELMUTTER, D. & ANTONACCI, M, A. (org). *Ética e História Oral*. Projeto História: Revista do Programa de Estudos de Pós Graduação em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, 1997, pp.21/22.

Para nós, a história de vida funcionou como um nó muito apropriado na construção de uma rede capaz de imergir no inconsciente coletivo em busca de *peixes dourados*¹⁴. Assim como aponta Maria Isaura P. de Queiroz.

Nesta maneira de ver, a concepção de subjetivismo se inverte, já que ele não tem mais por base o que seria essencialmente individual, mas repousaria em materiais coletivos inconscientes; herdados juntamente com as estruturas mentais, representariam o aspecto psíquico destas. Todo psiquismo seria, então, menos individual do que coletivo, pois estaria sempre sob a influência das representações e imagens arcaicas reunidas no inconsciente coletivo.

*O conhecimento dos arquétipos, figuras dinâmicas com estrutura relativamente geral, estariam presentes no inconsciente de qualquer indivíduo. (...) As vias de acesso para descerrar os véus que ocultariam as imagens arcaicas seriam variadas: análises dos sistemas mágicos, religiosos, filosóficos, interpretação dos sonhos, etc. As histórias de vida aparecem então como instrumentos de grande utilidade para atingir, sob a gama dos modelos de pensamento de ação mais recentes, adquiridos no contato com a realidade sócio-cultural cotidiana, as estruturas mentais mais antigas.*¹⁵

Mas os peixes dourados não foram vistos ou identificados no momento em que puxamos a rede. Intuitivamente, alguns deles viraram matéria de cena, conseqüentemente, estímulos para o trabalho de escrita da dramaturgia do espetáculo e foram, aos poucos, sendo identificados por nós.

Muito tempo depois, aos poucos eu fui percebendo quanta coisa importante o Seu Mário e a Dona Bepa contaram pra gente: “Aqui tem história da Itália, aqui tem mudança”. Um monte de arquétipo, só que a gente não tinha ainda começado

¹⁴ BROOK, Peter. O Peixe Dourado. In Porta Aberta. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999, p. 72.

¹⁵ QUEIROZ, Maria Isaura P. de. *Relatos Oraís do “indizível” ao “dizível”*. In: SIMSON. O.R. de M von (org). *Experimentos com histórias de vida: Itália-Brasil*. São Paulo, Vértice, 1988, pp.39-40.

a trabalhar o lance de arquétipo, de mito, então eu sabia que era interessante, mas não sabia o porquê. Então, quando eles falaram de leite de saquinho, aquilo significava muito mais que leite ensacado, tem toda uma história, um monte de signo ali, da mudança do campo para a cidade, do monstro que significava aquela mudança que ao mesmo tempo encantava. Quando minha personagem fala: “Eu não vou tomar leite de saquinho”. Não é só isso que ela quer falar, mas são os riscos que ela corre na cidade, o leite de saquinho é um símbolo. No dia que a gente conversou com eles e fez a cena, eu ainda não tinha percebido essas coisas. Aos poucos, enquanto eu estou fazendo a cena, é que eu começo a perceber. (Marina Henrique)

Eu, na verdade, só consegui vê-los com nitidez no momento em que, mais uma vez, revisitei essa cena. Agora, não mais como atriz em processo de criação de um espetáculo e sim como pesquisadora em processo de reflexão sobre a criação vivida. Ao escrever este texto, detive novamente meu olhar sobre a cena *De Not* e sobre como ela foi criada e, desta vez, a vi como um pequeno foco dentro de um panorama maior. Assim como o espetáculo, a cena trata do medo e do desejo do novo, de pessoas que são impelidas a deixar sua terra natal em busca da sobrevivência; de melhores condições de vida; de aventura... idéias arquetípicas contidas em muitas das narrativas míticas.

Seu Mário e Dona Bepa são netos de imigrantes e por meio da memória dos avós incorporaram à própria vivência sentimentos do povo que imigra. Por sua vez, eles tomaram a decisão de migrar do campo para a cidade, deixaram sua terra natal, suas raízes em busca de outra vida, assim como fizeram seus avós. Portanto, tinham para nos contar o que fomos para ouvir: a saga dos tirolezes que deixaram o Tirol no final do século XIX e construíram os bairros Santana e Santa Olímpia e, também, a sua própria história de migração.

Recordo-me da sensação maravilhosa que senti ao me dar conta dos muitos dados que havíamos conseguido para criar uma cena em que, tanto a história dos bairros como o dialeto, os costumes, as músicas... poderiam ser contemplados. Seleccionamos o que incluiríamos na cena e, sem grandes

questionamentos, a saída do campo para a cidade foi incluída. Hoje, percebo que os dados que mais me satisfizeram, naquela ocasião, são de fato muito importantes para a cena uma vez que a sustentam, são sua base, pois como nos disse Abreu, *a aparência é a base da essência*. Porém a essência da cena está nos dados que, a princípio, não despertaram meu interesse.

De Not nasceu no início da pesquisa, foi apresentada no primeiro dia de socialização do material pesquisado, portanto, anteriormente a qualquer conversa ou discussão sobre a integração entre mito e teatro. Usando as palavras de Peter Brook, *o invisível se tornou visível*, independente de termos consciência, naquele momento, que havíamos realizado tal transformação.

Essa cena foi revisitada por Daniela, Marina e por mim. Sua revisita foi apresentada e todo o grupo discutiu sobre ela. Depois, foi adaptada por Abreu e introduzida no texto do espetáculo. Eu faço uma das personagens, portanto, trabalhei a sua encenação juntamente com o diretor e as outras duas atrizes que também a encenam, mas em nenhum desses momentos vi com tanta clareza, como quando escrevi este texto, a essência (o desconhecido que fascina, amedronta, encoraja e cala o ser humano) que se esconde por trás da cotidiana e trivial situação dramática vivida pelas três personagens.

As histórias de vida contadas por seu Mário e Dona Bepa, ainda que repletas de peixes dourados, precisaram do olhar atento e intuitivo do pescador que seleciona, em meio à rede repleta, o que de fato estava à procura. Seleção, que nesse caso, foi também realizada por Abreu ao criar a cena *As Três Graças* tendo a cena *De Not* como estímulo e inspiração. Mas a pesca, para ser completa, não pode conter apenas um tipo de peixe, assim como o teatro para alcançar o seu objetivo maior – se comunicar, estabelecer uma relação efetiva com o público – não pode ser feito apenas de arquétipos. Algo deve favorecer o encontro do homem com os conteúdos do seu inconsciente, pois esse encontro não se dá de forma direta como ocorre com os conteúdos da consciência humana.

Todas as técnicas da arte e do ofício têm que estar a serviço daquilo que o poeta inglês Ted Hughes chama de “negociação” entre o nosso nível comum e o

nível oculto do mito. Essa negociação se dá pela junção do que é imutável com a permanente mutabilidade do mundo comum, que é justamente onde se passa cada espetáculo.¹⁶

Assim como outras cenas de *Nonoberto Nonemorto*, a cena *As Três Graças*¹⁷ é um exemplo de “negociação”. Similar ao espetáculo, a cena utiliza-se de uma história aparente, verossímil, para falar dos sentimentos fundamentais do homem.

Três velhas - Lúcia, Aurélia e Irma - chegam a casa da Nonna, mas ela não está. Então se sentam para esperá-la e, como fazem todos os dias, discutem sobre as trivialidades da vida. Mais uma vez se desentendem, esquecem o que queriam falar com a Nonna e resolvem ir embora. Na saída, como de costume, repetem uma ação cotidiana, cantam *Mazzollin de Fiori*¹⁸ e talvez, pela primeira vez em suas vidas, se dão conta do quão enfadonho se tornara àquela música e sua repetição.

Por trás desse enredo se esconde a real condição humana das três velhas. Aurélia se segura a tudo aquilo que construiu como verdade única e incontestável. Irma sente medo até de seus pensamentos, enquanto Lúcia, como que aproveitando da avançada idade, deixa-se levar por seus desejos e devaneios. Aurélia presa à terra faz de tudo para destruir os sonhos de Lúcia que quer mudar de vida, mesmo que seja só na imaginação. Irma apenas teme e tenta apaziguar a situação de conflito em que as outras se encontram. Esse universo interno das personagens detona o que pode ser sentido e apropriado pelo espectador como sua própria história: a nossa vontade de alçar vôo impedida pela razão autoritária e pelo medo.

Abreu ao recriar, rescrever e transformar a cena criada por nós em uma das cenas de *Nonoberto*, parece ter feito um movimento parecido ao que fazíamos ao visitar uma cena – procurou pelo núcleo da cena *De Not*, e entre outras coisas

¹⁶ BROOK, Peter. *O Peixe Dourado*. In: *Porta Aberta*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992. p.73.

¹⁷ ABREU, Luís Alberto de. *Nonoberto Nonemorto*. Piracicaba, Gráfica Unimep, 2002. pp. 27,29,31 e 33.

¹⁸ Música típica italiana e muito cantada pelos descendentes de imigrante tirolezes de Piracicaba.

também incorporadas à cena *As Três Graças*, deparou-se com a história da saída do campo para a cidade que, ao invés de representar apenas um mal (como no caso da cena original), passou a representar também o fascínio e o desejo pelo novo. Essa história, entretanto, da maneira que nos foi contada por Seu Mário e Dona Bepa, não faz parte de nenhuma das duas cenas, mas está contida em ambas. Nosso espetáculo não retrata a história de um povo e sim a essência dessa história. Fomos, durante o processo, sendo levados a procurar e a enxergar no que víamos e ouvíamos o que poderia ser comum a todos os homens e, portanto passível de interessar a muitos deles. E nesse sentido o trabalho criativo (racional e intuitivo) e também os sentimentos mais íntimos dos atores, do diretor, do autor... serviram como base, como uma espécie de termômetro capaz de medir e selecionar o que potencialmente poderia interessar aos homens de qualquer lugar, nacionalidade, religião ou sexo.

Chico, como disse anteriormente, indicou-nos uma maneira de dar os nós na rede ao propor a eleição do mito *como um chão em comum na seleção dos fatos, na maneira de dar vida a uma cena e na maneira de ler a realidade*. E, depois, por meio do trabalho da revisita, possibilitou-nos a aprendizagem da seleção do peixe almejado.

4. ASPECTOS DA MITOLOGIA IMIGRANTE

Nos enormes baús trancados com cadeado, trouxeram uma mínima parte desses bens, como se quisessem partir do princípio, conservando apenas fragmentos de uma fase de suas vidas que se encerrava irremediavelmente.

Boris Fausto

Noretta: *A gente sai da terra pra voltar, pensa sempre em morrer no lugar que nasceu. Quando eu morrer quero as fotos da mamma e do papa na minha lápide. Não vou voltar, eu sei, mas aqui dentro, sempre vou mentir que vou voltar para o Tirol.*

Luís Alberto de Abreu

4.1. Cocanha

Entre os vídeos vistos durante o processo de criação do espetáculo, um em especial chamou minha atenção. Era sobre o bairro de Santana ¹ e além de entrevistas, festas e danças típicas, havia uma imagem impressionante: pessoas retirando com as mãos, de dentro de uma grande bacia, algo que comiam com muito prazer. relatei essa imagem, com a ajuda de outras pessoas que também haviam assistido ao vídeo, para o grupo e para Chico e Abreu e, intercambiando informações, foi-nos possível associá-la à tradicional Festa da Cocanha – realizada nos bairros na terça-feira de carnaval.

¹ Vídeo produzido por alunos do curso de comunicação da Unimep – Universidade Metodista de Piracicaba.

Na época do Carnaval os tirolezes preparam a “Cuccagna”, uma polenta enriquecida com todos os tipos de carnes: do bacalhau à lingüiça. Esse prato é consumido na terça-feira de Carnaval e simboliza a relação entre os tirolezes. Nesse dia, os jovens se pintam e saem pela comunidade recolhendo os ingredientes para enriquecer a “Cuccagna”, todos participam da preparação do prato e depois fazem a refeição juntos.²

Mário: *Na véspera do dia de cinza, urtimo dia do carnaval as criança saia pedi as coisa, fubá, lingüiça, ovo, queijo, o que quisesse dá.*

Bepa: *Tudo mascarado de preto.*

Mário: *Depois as mulher vazia uma polenta desse tamanho assim. Depois pegava tuda aquela mistura, fritava tudo junto, punha. Depois ponhava em cima numa mesa e dava uma vorta lá pro meio do terrero. O frade benzia, porque geramente o frade ia lá no urtimo dia do carnaval pra reza missa.*

Bepa: *Porque era cinza.*

Mário: *Do dia de cinza. Lá fabricava vinho, pegava uns doi, trei garrafão de vinho, dava um pouco de vinho pra cada um e aquela cocanha, falava cocanha, era polenta com lingüiça, ovo, queijo, tudo misturado.*

Bepa: *E as veiz comia bacalhau, falava ainda (canta): “La tavola retonda se magna el bacalà. E noi che figli siamo beviam, beviam, beviam..³*

A Festa da Cocanha passou a fazer parte de discussões sobre o sonho dos imigrantes tirolezes que fundaram Santana e Santa Olímpia, o sonho de uma vida

² GIRALDELLI, Sandra Regina. Santa Olímpia e Santana: trajetória social e memória. Dissertação de mestrado. IFCH. Unicamp, 1992, p. 134.

³ Mário e Bepa Correr - descendentes de imigrantes tirolezes -, gravado em áudio.

nova e próspera, ainda vivido e alimentando pelos descendentes desses imigrantes foi associado por Abreu ao mito do País da Cocanha.

Encontrei, na época, uma das variações desse mito no livro *O queijo e os Vermes* de Carlo Ginzburg e levei-o para o grupo.

País da Cocanha⁴

*Navegantes do Mar Oceano acharam
há pouco tempo um divinal país,
um país jamais visto nem ouvido...*

*Uma montanha de queijo ralado
se vê sozinha em meio da planura,
e um caldeirão puseram-lhe no cimo...
Um rio de leite nasce de uma grotta
e corre pelo meio do país,
seus taludes são feitos de ricota...
Ao rei do lugar chamam Bugalosso;
por ser o mais poltrão, foi feito rei;
qual um grande paiol, é grão e grosso
e do seu cu maná lhe vai manando
e quando cospe cospe marzipã;
tem peixes, não piolhos, na cabeça.*

*Não é preciso sai nem saiote
lá, nem calça ou camisa em tempo algum,
andam nus todos, homens e mulheres.
Não faz frio nem calor, de dia ou de noite,
vê-se cada um e toca-se à vontade:
oh que vida feliz, oh que bom tempo...
Lá não importa ter-se muitos filhos*

⁴ GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes: O cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pp. 165-167.

*a criar, como aqui entre nós;
pois quando chove, chovem raviólis.
Ninguém se preocupa em casar as filhas,
que são posse comum e cada qual
satisfaz os seus próprios apetites.*

*Todos têm o que querem facilmente
e quem jamais pensasse em trabalhar
pra fora iria e o céu não o salva...
Lá não há camponês nem citadino,
todos são ricos, têm o que desejam,
que de frutos os plainos se carregam.*

*Não se dividem campos nem herdades,
pois recursos abundam para todos
e o país vive plena liberdade.*

*Se alguém quiser lá ir, ensino a rota:
embarque em Mameluco, que é o porto,
depois navegue em mar só de lorota
e quem lá chegue é rei de todo corno.*

O Poema *O País da Cocanha*, a pedido de Chico e Abreu, foi encenado por alguns atores. A Festa da Cocanha do bairro de Santa Olímpia foi vivenciada por nós com direito a muita música, dança, banho de lama, cocanha e carnaval. E ambos, poema e festa, passaram a estimular a criação de cenas e exercícios de interpretação.

Na cena *Chorei Mamãe*, a festa da cocanha e também uma suposta rivalidade entre os moradores dos dois bairros (a qual nunca foi de fato comprovada, mas que mexeu com a nossa imaginação) serviram como mote de um entusiasmado desafio.

Chorei Mamãe ⁵

(Já é noite. Passada a Festa da Cocanha, homens e mulheres de ambos os bairros (Santana e Santa Olímpia), voltam embriagados para as casas. Alguns, a fim ainda de beberem e dar continuidade à festa, que só acontecerá no próximo carnaval, reúnem-se, após as festas separadas e brincam com suas saudáveis rivalidades, dando vazão à uma extrema brasilidade que já os contaminou há muito tempo.)

Refrão: *Chorei mamãe*

Chorei mamãe, eu chorei...

Lila (Santana): *Nós somos de Santana,*

Lá é muito mais bacana!

Tem a festa da Cocanha,

Está é nossa façanha!!!

Marina (Santa Olímpia): *Em nossa terra Santa Olímpia,*

Também temos a cocanha,

Ela é muito mais gostosa,

A sua é só gordura e banha!!!

Refrão: *Chorei mamãe*

Chorei mamãe, eu chorei...

Jorge (Santana): *Ocêis tudo ta cagado,*

Dá licença deu falar,

Sua cocanha ta estragada,

Sai daqui que eu vou peidar!!!

Zé (Santa Olímpia): *Eu sou de Santa Olímpia,*

É a terra da festança,

E depois de trabalhar,

A gente bebe e enche a pança!!!

Refrão: *Chorei mamãe*

Chorei mamãe, eu chorei...

⁵ Cena criada pela atriz Marina Henrique, durante o processo de criação do espetáculo, com a participação de Ila Marília, Daniela Scarpari, Antônio Chapéu, Andréa Ferreira, Paulo Faria, Jorge Lode, Carlos Jerônimo, Zé Ferreira e Marcelo Brandão.

Jerônimo (Santana): *Eu sou lá de Santana*

*Nós amamos esse lugar,
Trabalhamos pra um dia,
Nosso povo encontrar...*

Chapéu (Santa Olímpia): *Vocês tão tudo equivocados,*

*Nosso povo tá aqui,
Uma mistura da Europa,
Com o Tupi-guarani!!!*

Refrão: *Chorei mamãe*

Chorei mamãe, eu chorei...

Paulo (Santana): *Nós queremos resguardar,*

*Nossa história pra contar,
Tudo bem é uma mistura!
Mais que tente conservar...*

Marcelo (Santa Olímpia): *Essa baita misturanga,*

*Não se dá em outro lugar,
Ela é fruto de mudanças,
Que tivemos que enfrentar...*

Refrão: *Chorei mamãe*

Chorei mamãe, eu chorei...

Daniela (Santana): *As muié aqui da roda,*

*Pranta uva e café,
Toma vinho, leite e cana,
Aí meus Deus, Maria, José!!!*

Andréa (Santa Olímpia): *Conquistemo esse direito,
Céis vão ter que respeitar,
Afinar vinho bem feito,
Nóis não pode recusar!!!*

Refrão: *Chorei mamãe
Chorei mamãe, eu chorei...*

Jorge (Santana): *Nóis somo de Santana,
Conversamo em Tirolês
Entendemos o Ebraico,
Russo, Grego e Japonês!!!*

Todos de Santana e de Santa Olímpia: *Nói bebemo muito vinho,
A cabeça já ta quente,
Pra dizer bem a verdade,
Aqui tudo é parente!!!*

(risadas, gritos, palmas... festa! Bebem animadamente no fim da noite, em volta da grande fogueira. As mulheres nunca estiveram tão soltas. Os homens, nunca gostaram tanto de verem suas mulheres tão soltas).

Essa cena foi, depois de apresentada, utilizada em um exercício de revisita conduzido por Chico em que todos o atores participavam do duelo – mesmo os que não haviam participado da primeira apresentação. Essa revisita se diferenciou das demais pelo fato de ter havido uma interferência externa conduzindo as ações e intenções do elenco. A sensação da bebedeira, da alegria desmedida, do descontrole e falta de pudor foram por nós vivenciadas na perspectiva de nos aproximar do sentido e significado da festa da cocanha realizada nos bairros.

Nós não estamos na cocanha da Itália, na festa da cocanha original. Estamos muito distantes, mas há uma tentativa de manutenção de uma tradição,

então tem que ver o que resta. A comida pode ser diferente, o horário pode ser diferente, o jeito de fazer a polenta pode ser diferente, não importa o jeito que eles fazem e sim o que os move a fazer. O país da cocanha não existe. Eu nunca vou poder comprar uma passagem, mas quando eu deixei de ir para a cocanha?
(Chico Medeiros)

O sonho da cocanha passou a ser uma espécie de sigla, e ainda o é, em nossa convivência e em nosso entendimento do espetáculo que estávamos criando e que em breve passaríamos a encenar. O Sonho com letra maiúscula, O Sonho de quem é capaz de cruzar o oceano para construir um mundo melhor. Não o sonho passível de ser realizado e sim o sonho possível de ser sonhado por todos os homens.

A primeira imagem da cocanha e tudo o que se seguiu a ela trouxeram para o processo a possibilidade de também vivenciarmos, por meio da criação de cenas, o nosso sonho. A proposta de criarmos a cena do nosso “maior sonho” nasceu de uma conversa entre Chico e Abreu: *A gente pediu um sonho para que a representação de Santana e Santa Olímpia não fosse algo deslocado da experiência humana. Para que pudéssemos juntar os nossos sonhos aos deles e vivermos o tempo mítico, o tempo sagrado.* (Luís Alberto de Abreu)

Criamos e representamos nossos sonhos, e mesmo sem saber, mais uma vez estávamos sendo preparados para compreender a especificidade do trabalho que criávamos: nosso espetáculo não retrataria uma história vivida e contada por um povo, essa história seria *um pretexto para vivermos e tocarmos de alguma forma o sagrado.* (Luís Alberto de Abreu)

Abreu usou o termo sagrado para falar do que une todos os homens - da essência humana. E se era essa essência que procurávamos para que ela pudesse fazer parte de nosso espetáculo, era preciso também tocar a nossa essência, procurar o sonho dentro de nós.

O sonho do imigrante é um sonho desmedido, a criação do paraíso na terra e foi isso que encontramos em Santana e em Santa Olímpia. Isso é o mito do país

da Cocanha, mito revivido por eles toda terça feira de carnaval e recriado por nós em *Nonoberto Nonemorto* :

CENA 10 – ZIA MARIA⁶

Trecho:

Giuseppe: *Marco, venha cá! (Um rapaz aproxima-se)*

Marco: *Que é? (Giuseppe aponta com a cabeça. O rapaz arregala os olhos.)*

Giuseppe: *Não mente o que você está vendo lá no fundo?*

Marco: *Bebi demais! (As pessoas da festa olham na mesma direção e arregalam os olhos. A luz cai e sobre o público no teto da platéia, aos poucos, acendem-se miríades de pequenas luzes como um céu estrelado. Os atores, dispersos entre o público narram a cocanha.)*

Aqui é a cocanha, entre a montanha e o vale, entre o rio limpo e a cidade em paz. Aqui ouvem-se apenas os ecos dos risos, os gritos são de alegria e os gemidos são aqueles que os apaixonados não conseguem conter.

Os corpos aqui andam nus e se abraçam em prazeres fundos e risos inocentes.

Aqui se escolhe o que sonhar à noite e que sonho viver no dia seguinte.

As uvas vertem vinho, as crianças têm os olhos secos de lágrimas, as mães nunca perdem seus filhos, amantes não se separam.

O trabalho aqui é arte e prazer. Há cinqüenta anos, todos os dias, um homem pinta o mesmo e mais belo quadro já visto no mundo. E não sabe quando vai terminar.

Aqui se anda muito e não se chega a lugar algum. Porque é bom andar na cocanha, vagabundear, encontrar os amigos, conversar por cima dos muros e tomar vinho sem presa.

Aqui agora, coberto pelo céu de luzes é a cocanha; um lugar que existe entre o coração e a alma; um lugar que descobrimos, mergulhamos e levamos aonde formos.

Aqui não é o céu, é a terra. É um lugar que Deus inspira, o homem faz e Deus, vendo tal criação, a abençoa uma única vez. E para sempre.

⁶ ABREU, Luís Alberto de. *Nonoberto Nonemorto*. Piracicaba, Gráfica Unimep, 2002, pp. 59 e 61

4.2. A Partida

No outro dia, todos os parentes e amigos já tinham conhecimento da data e horário de nossa viagem. Reuniram-se para as despedidas.

Ah, que instante de majestade, aquele da despedida! A pessoa dá adeus aos familiares, parentes, amigos, vizinhos, às casas, aos solos, às pedras, ao céu, à água, a tudo aquilo a que se afeiçoou na mocidade. Nasceu, cresceu, desabrochou, tendo sempre ante os olhos a sua visão, sempre aspirando o seu ar. É uma hora portentosa e triste!

Mais de sessenta minutos levamos dizendo adeus, os olhos mareados não podendo conter as lágrimas, que rolavam livres pelas faces, o coração batendo desalentado. Ao entrarmos, os lenços brancos agitaram-se em despedida. Levantei o meu, bradando: adeus, adeus, que Deus permita que voltemos a nos reencontrar.⁷

Mesmo antes de chegarem as primeiras cenas escritas do texto e de sabermos qual ou quais personagens representaríamos, criamos *os viajantes* - personagens, posteriormente, incorporados ao espetáculo e criados pelos atores a partir de exercícios de interpretação realizados com a utilização de objetos, músicas e imagens.

Aos poucos, e por meio do contato permanente com as histórias, objetos e vestimentas que incorporávamos a eles a cada exercício, fomos compondo nossos viajantes. Velhos, senhoras, rapazes e moças trajando roupas quentes e carregando malas, sacos, caixas, gaiolas... perambulavam pela sala de ensaio enquanto seus intérpretes vivenciavam a sensação da partida.

Passávamos longos períodos arrumando, separando, levando e deixando objetos pessoais que havíamos escolhido para fazerem parte da bagagem de nossos viajantes. As malas e seus pertences, que até hoje estão em cena, ajudaram-nos a criar uma atmosfera interna referente à situação por que passam os imigrantes - a ida sem volta para uma terra desconhecida e longínqua.

⁷ MIGUEL, Salim. *Nur na Escuridão*, Rio de Janeiro, TopBooks Editora, 2000, p. 59.

Quando, pela primeira vez, tivemos que construir nosso espaço com os objetos até então selecionados e depois partir sem poder levar tudo conosco, a dor foi intensa e gerou comportamentos e sensações diferentes nos atores.

Marina Henrique: *Você falou primeiro para gente separar só que ninguém sabia que ia ter que deixar, na hora que você falou para levar, eu pensei: por que eu não separei minha mochila?*

Chico Medeiros: *Porque senão você não sai, não embarca no navio, não vem para o Brasil.*

Simone Cintra: *Na hora que você falou para ir, eu peguei mais coisas.*

Carlos Jerônimo: *Quando eu era criança eu deixei meu cachorro e a imagem que eu tenho é do cachorro correndo atrás do caminhão. (se emociona)*

Chico Medeiros: *Quando você deixa as coisas, não fica em branco, não fica incólume.*

Terminamos esse primeiro exercício de construir e deixar nosso mundo “dentro do návio” e cantando: *Mèrica, Mèrica, Mèrica, Cossa sarà la stà Mèrica.Mèrica, Mèrica, Mèrica.Um bel mazzolino di fior .*

Muitos outros exercícios parecidos com esse foram feitos, todos na perspectiva de conseguirmos incorporar a sensação do ser que deixa sua pátria, sua terra, suas raízes e se joga no desconhecido. Sensação que, se incorporada pelo ator, poderá ser parceira em sua tarefa de dar vida a um personagem que parte - independente da história do personagem, de quem ele é, dos motivos que o fizeram partir, para onde ele vai. O que importa é o que está nele e em todos os homens: o arquétipo do viajante que sai em busca de um mundo novo.

Tudo o que vocês vivenciaram no exercício e relataram aqui: não ir, estar na eminência de ir e não ir, ir com revolta... é o que a gente chama de parceiro

imaginário, de imagens que fazem parte de um manancial que está dentro de vocês. (Chico Medeiros)

Eu não sabia que era tão dolorida a travessia deles. No começo quando eu ia para Santa Olímpia eu pensava: que bonitinhos que eles são! Agora eu penso: isso é muito forte, eles são gigantes! Eu consegui ter uma sensação de deixar, de sair, de entrar no navio e de falar, eu vou! (Daniela Scarpari)

Daniela conseguiu sentir na pele, por meio dos exercícios que realizamos, o que é a partida do imigrante e o que ela pode significar para quem parte. Essa sensação, se levada ao palco, poderá ser um parceiro imaginário do ator, um facilitador em seu processo de estar em contato com uma realidade fictícia, mas que pode ser passada como verdade, ter a força de um fato real. Essa parceria foi perseguida por nós durante todo o processo de criação do espetáculo, e vivenciada em alguns momentos como neste relatado pela atriz.

4.3. O Esquecimento

As nossas dúvidas em relação a tudo o que estávamos vivendo no processo, os materiais que trazíamos para os ensaios, as sensações vivenciadas nos exercícios confluíam para um maior entendimento tanto do tema do espetáculo quanto do que se esperava da sua relação com o público. O poema *Elogio do Esquecimento* de Bertolt Brecht fez parte desse processo de entendimento e trouxe à tona o fato de o imigrante ter de endurecer o coração para agüentar a dor da separação e da saudade.

Elogio do Esquecimento⁸

*Bom é o esquecimento!
Senão como se afastaria o filho
Da mãe que o amamentou?
Que lhe deu a força dos membros
E o impede de experimentá-la.*

*Ou como deixaria o aluno
O professor que lhe deu o saber?
Quando o saber está dado
O aluno tem que se pôr a caminho.*

*Para a velha casa
Mudam-se os novos moradores
Se os que a construíram ainda lá vivessem
A casa seria pequena demais.*

*O forno esquenta. Já não se sabe
Quem foi o oleiro. O plantador
Não reconhece o pão.*

*Como se levantaria pela manhã o homem
Sem o deslembrar da noite que desfaz o rastro?
Como se ergueria pela sétima vez
Aquele derrubado seis vezes
Para lavrar o chão pedroso, voar
O céu perigoso?*

*A fraqueza da memória
Dá força ao homem.*

Bertolt Brecht

⁸ BRECHT, Bertolt. *Poemas: 1913-1956*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

As palavras de Brecht me conduziram a uma percepção diferente, da que tinha até então, sobre a questão da memória e sua relação com o nosso trabalho. Antes via o imigrante como o detentor da memória de um povo, aquele que tem e que adora contar muitas histórias. E ele realmente é, mas existe também o contrário disso. Esse homem, que viveu grandes histórias, teve que, em algum momento de sua vida, esquecer-las para conseguir viver. Não dá para viver só de lembrança é preciso também viver de esquecimento.

No dia em que conversamos sobre o poema, já tínhamos em mãos o roteiro e uma sinopse do espetáculo, ambos escritos por Abreu. Sabíamos que a maioria das cenas nasceria da cabeça do personagem Nonoberto, *um filho de imigrantes, que em razão de sua avançada idade mistura a imaginação e a realidade, locais e tempos históricos, fatos reais, fatos inventados e desejos que alguns acontecimentos fossem de fato reais.*⁹ E passávamos a trabalhar a partir das idéias contidas no roteiro e na sinopse.

Chico, utilizando-se também do poema de Brecht, falou da relação entre o esquecimento do imigrante com o nosso trabalho: *o lado que o Brecht revela não é o lado que a gente normalmente vê. Estamos habituados a ver a saudade, o “eu tenho que deixar”. A despedida, a saudade, a dor da perda, a dor de deixar, fazem parte do que é hábito. E isso não faz parte do nosso roteiro. Porque isso é a memória organizada, que não incomoda. Você mexe com isso e o público fica sentado, aplaude e está completamente cômodo na sua cadeira. Mas, quando você diz: sabe o que o imigrante tem que fazer? Engolir a saudade e ser duro, e se a saudade vier, ele tem que dizer: não tem, não existe. Essa é a memória que sai do Nonoberto: você tem que construir, você não pode ficar, engole esse choro e vai. Endurece o seu coração e vai trabalhar, porque a vida está te expulsando daqui. Esse também é o imigrante.*

E foi exatamente isso que aconteceu. Quando pudemos ler as lembranças que saíam de Nonoberto nos deparamos com um imigrante que endurece o coração e vai em frente.

CENA 2 – LA MAMMA ¹⁰

Trecho:

Mamma: *(Dura) Não vai voltar, Noretta! É a última vez que te vejo. (Noretta desaba em choro. Mamma a esbofeteia com raiva.) Não chora! (Noretta engole o choro) Nunca mais chore! Seu marido e seus filhos precisam da tua força, do teu trabalho e não do teu choro! Agora eles são tua terra e em lugar estrangeiro só podem contar com você! Agora você é la mamma.*

Noretta: *Não vou chorar mais! (Abraçam-se. Soltam-se)*

CENA 7 – OS VELHOS TEMPOS ¹¹

Trecho:

Lando: *Não fique triste, Noretta, a gente se acostuma com a nova terra.*

Noretta: *A gente não se acostuma, Lando. A gente faz a terra. Como faz filhos.*

Atendendo a um pedido de Chico, Abreu, sempre que esteve presente em nossos encontros, falou sobre a integração entre mito e teatro e, em algumas vezes, falou especificamente dessa integração no seu trabalho de dramaturgo. A força imensurável, encontrada nas personagens criadas por ele (força que está no homem e que em nosso espetáculo é principalmente representada pela figura do imigrante), já havia sido tema de nossas conversas: *o mito mexe com a dimensão do espírito, a gente não é do tamanho da dimensão do dia-a-dia. O melodrama mexe com a dimensão do dia-a-dia, o personagem não tem força é o destino que determina o seu sucesso ou fracasso.*

⁹ ABREU, Luís Alberto de. Sinopse do espetáculo.

¹⁰ ABREU, Luís Alberto de. *Nonoberto Nonemorto*. Piracicaba, Gráfica Unimep, 2002, p.17.

¹¹ Idem, p.39.

Abreu já havia adiantado uma das diferenças entre um espetáculo pautado no mito (em que a criação de cenas e personagens se alimenta da estrutura do pensamento mítico) e um espetáculo melodramático. E agora, com as idéias e situações dramáticas do texto em mãos, voltávamos a discutir essa diferença.

As sensações vividas nos exercícios, elas, eventualmente, serão utilizadas no espetáculo quando a gente for falar da partida. Evidente que eu estou interessado nessa dor, mas agora a engole. Vai para o Brasil e tranca essa dor.
(Chico Medeiros)

A força do esquecimento, da coragem de deixar a pátria sem olhar para trás é tão grande quanto a força do sonho, do desejo de acreditar e buscar um mundo melhor, de construir - independente do lugar - o país da cocanha. Toda essa força existe no homem e está também no nosso espetáculo. Mas, como nos alertou Chico: *assim como o impulso da cocanha, o impulso da nostalgia também é do homem. No mundo da memória de Nonoberto existe nostalgia, senão ele não tem dimensão humana para dialogar com as platéias brasileiras, pois a nostalgia faz parte da cultura ocidental.*

Para muitos, a vida passa sem grandes conquistas aparentes, mas a força do guerreiro, da grande mãe, da grande amante... habitam o inconsciente. O imigrante, aquele que é impelido a deixar sua terra natal e construir uma terra que possa sentir como sua, é um símbolo dessa força arquetípica do homem. As histórias dos imigrantes e descendentes de imigrantes que fomos conhecer nos serviram como base para podermos falar dessa força, que está dentro de todos nós, mas nem sempre a enxergamos sozinhos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na realidade, nossa vida, dia após dia, ultrapassa em muito os limites da nossa consciência e, sem que saibamos, a vida do inconsciente acompanha a nossa existência. Quanto maior for o predomínio da razão crítica, tanto mais nossa vida empobrecerá; e quanto mais formos aptos a tornar consciente o que é mito, tanto maior será a quantidade de vida que integraremos.

Carl Jung

Reencontrar-me com o processo de criação de *Nonoberto Nonemorto*, refletir e escrever sobre ele me possibilitaram uma aproximação maior com a integração entre a estrutura do pensamento mítico e o teatro e também um maior entendimento das intenções e ações de Chico. Agora, muitas de suas palavras se tornam simples, não mais se parecem enigmas. Ele nos colocou diante de um conhecimento, de uma possibilidade de entender a criação. E a relação entre essa possibilidade e o nosso trabalho de ator ficou a nosso encargo, afinal, éramos nós os pescadores e também fomos nós que construímos a rede. Entretanto, sem a direção dada pelo capitão, essa história seria outra: *nem melhor, nem pior, apenas diferente*, como ele mesmo gostava de ponderar.

O que foi dito, lido ou discutido sobre mito, arquétipo e inconsciente coletivo se entrecruzou ao que não foi dito e sim vivido por meio da criação e revisitação das cenas, pelos exercícios de improvisação e interpretação em que aspectos da mitologia imigrante foram vivenciados e pelos demais treinamentos do trabalho de ator, exercitados durante todo o processo.

Aprender por meio da razão, da apropriação de conceitos e por meio de vivências - em que o entendimento e a apropriação do que estava sendo

estudando se deu também pela memória do corpo ¹ e pela intuição - foi, por muitas vezes, destacado por Chico e se constitui em possível objeto de minhas reflexões posteriores, como atriz e como pesquisadora. Por hora, me ateno a mencionar e a considerar essa aprendizagem de mão dupla como um dos elementos diferenciadores desse processo criativo. Assim como, a conscientização e a participação dos atores nas diferentes fases e particularidades da criação do espetáculo.

O estudo foi importante, eles poderiam simplesmente ter conversado entre eles, escrito o texto daquela forma e ter passado para a gente. Ia ter o arquétipo lá? Ia, mas a gente ia entender? A gente ia, não sei se dar, mas buscar essa dimensão? Porque a partir do momento que você entende, você pode buscar essa dimensão. (Andréa Ferreira)

A pesquisa bibliográfica e de campo e também a criação de cenas teatrais a partir desta, ocorreram de forma similar ao processo vivido na criação do nosso espetáculo anterior. Nos dois processos, a história oral foi utilizada como técnica de pesquisa, as histórias colhidas entre as pessoas com as quais conversamos foram materiais para criação de nossas cenas, essas cenas foram recriadas e/ou adaptadas e incorporadas aos textos dramáticos. Os dois processos geraram espetáculos em que elementos arquetípicos compõem muitas das cenas, possibilitando a identificação de platéias de diferentes regiões do país. No entanto, no processo de *Nonoberto*, passamos por um aprendizado efetivo e construímos, junto à equipe que se formou para criar o espetáculo, uma maneira de entender e praticar a criação teatral. Como disse, a atriz Daniela Scarpari, *a gente chegou em um lugar, para partir para outro, mas chegou em um lugar*.

¹ GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução: Aldomar Conrado, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1971.

A conquista desse lugar foi, sem dúvida, sentida em níveis e proporções diferentes por todos os atores do grupo Andaime. Todos, ao serem entrevistados para esta pesquisa, mostraram-se especialmente felizes por terem participado de um processo de criação intenso e transformador. Entretanto, diferentes caminhos nos levaram a conquista do lugar mencionado por Daniela, e também diferentes caminhos poderiam ser eleitos como o essencial na criação do espetáculo *Nonoberto Nonemorto*. Elegi o caminho do mito porque, para mim, foi o responsável pelo reencontro com antigas perguntas e pela construção de novas respostas.

*A arte é uma roca girando em torno de um eixo imóvel que não podemos pegar nem definir*². Impossível não querer, se não desvendar, ao menos me aproximar do seu mistério. O teatro, desde as primeiras vezes que o vivenciei, exerceu grande influência e fascínio sobre mim, determinando minhas escolhas futuras. No palco, o dilema da existência ausentava-se e sentir a sua ausência era a melhor das sensações. No início bastava, mas com o passar dos anos, começou a incomodar e a gerar questionamentos. Fazer teatro deixou de ser suficiente, sua magia me intrigava. Qual seria o seu segredo? Por que, apesar de ignorado ou rejeitado por uns, era tão vital e amado por outros? Enfim, qual seria a sua função na vida dos homens?

Aliando a vivência da experiência criativa à reflexão sobre a arte e sobre a educação, venho construindo minha prática educacional e artística, venho, também incorporando pensamentos, teorias e me desfazendo destes, quando não mais correspondem às minhas necessidades e convicções.

Não acredito e nem defendo a funcionalidade da arte. Ela não deve estar a serviço de um outro conhecimento ou atividade, mas dentro da sua especificidade como linguagem e criação humanas, pode desempenhar uma função. E foi diante dessa função, intrínseca à sua natureza, que a vivência e também a reflexão sobre o processo de criação de *Nonoberto Nonemorto* me colocaram.

² BROOK, Peter. *O Peixe Dourado*. In: *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999, p.79.

Por meio da integração entre mito e teatro, que fomos primeiro convidados e depois auxiliados a vivenciar, encontrei-me com uma arte capaz de aproximar o homem de sua essência. O nosso processo de criação foi pautado na intenção de se construir um espetáculo potencialmente capaz de promover o encontro do espectador com a sua dimensão humana. Não um ser humano frágil e desprovido de poder (o homem do dia-a-dia com o qual nos deparamos e nos identificamos cotidianamente) e sim um ser humano forte, heróico (encontrado apenas nos mitos, mas extraído de dentro de cada um de nós). Um encontro efêmero, imensurável que passou a habitar os meus sonhos e que, a cada vez que o espetáculo é apresentado, vivo a possibilidade de ser um instrumento de sua realização.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Luís Alberto de. *A Personagem Contemporânea: uma hipótese*. Sala Preta - Revista do Depto. de Artes Cênicas/ECA-USP, ano 1, nº 1, São Paulo, 2001.

_____ *A Restauração da Narrativa*. Revista o Percevejo, nº 8 (9), Rio de Janeiro, 2000.

_____ *Paradoxo do Migrante*. Em Movimento - Revista dos Escritores em Movimento, Região do Grande ABC, nº 1, Agosto de 1998.

ALBANO, Ana A. *Tuneu, Tarsila e outros mestres: o aprendizado da arte como um rito de iniciação*, São Paulo, Plexus Editora, 1998.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. Tradução: Teixeira Coelho, São Paulo, Martins Fontes, 1993.

BARBA, Eugenio e SARAVESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. Tradução: Luís Otávio Burnier. Campinas, Editora da Unicamp, 1995.

BARBOSA, Rosélis M. M. *Benvenute alle comunitá Santana e Santa Olímpia: Tiroleses, Trentinos – brasileiros na encruzilhada da identidade*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Educação. Unimep.

BENJAMIM, Walter. *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo, Edusp, 1987.

BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*, Petrópolis, Vozes, 1970.

_____ *Porta Aberta*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

_____ *Fios do tempo: memórias*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2000.

_____ *O Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1994.

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*, São Paulo, Palas Athena, 1990.

_____ (org). *Mitos, sonhos e religião: nas artes, na filosofia e na vida contemporânea*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2001.

CRUZ, Thais Wense de M. *A Escuta do Fazer: a imaginação simbólica entre o artesão e a matéria prima*. Tese de doutorado, Instituto de Psicologia, USP, São Paulo, 2001.

- FAUTO, Boris. *Negócios e ócios: história da imigração*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- FERRACINI, Renato. Doar – verbo bi-transitivo. *Revista do Lume*, n. 1, Campinas, 1998.
- FERREIRA, Marieta M. *História Oral: um inventário das diferenças*. In: FERREIRA, M. de M. (coord).- *Entre-vistas: abordagens e usos da História Oral*. Rio de Janeiro, FGV, 1994.
- GIRALDELLI, Sandra R. *Santa Olímpia e Santana: trajetória social e memória*. IFCH. Unicamp.
- GOMBRICH, Ernest. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1993.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Tradução: Aldomar Conrado, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1971.
- HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- HILLMAN, James. *O Código do Ser*. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 1996.
- _____ *Psicologia Arquetípica*. São Paulo, Cultrix, 1988.
- JANUZELLI, Antonio. *A aprendizagem do ator*. São Paulo, Ática, 1992.
- JUNG, C. G. *Chegando ao Inconsciente*. In: *O Homem e seus Símbolos*. JUNG (org), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1964.
- _____ *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis, Vozes, 1971.
- _____ *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*, Petrópolis, Vozes, 2000.
- LEME, Maria L. O. *A linguagem da comunidade Tirolesa-Trentina da cidade de Piracicaba*. Dissertação de mestrado. IEL. Unicamp, 1994.
- LOPES, Sara Pereira. *Diz Isso Cantando! A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro*. Tese de Doutorado. Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 1997.
- LUCENA, Célia T. *Artes de lembrar e de inventar: (re)lembranças de migrantes*. São Paulo, Arte & Ciência, 1999.
- MEICHES, Mauro e FERNANDES, Silvia. *Sobre o trabalho do ator*, São Paulo, Perspectiva, 1999.
- MIGUEL, Salin. *Nur na escuridão*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2000.
- NESTROVSKI, Arthur (apresentação). *Trilogia Bíblica*. São Paulo, Publifolha, 2002.

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo, Beca Produções Culturais, 2001.

_____ *Um ator errante*. São Paulo, Beca Produções Culturais, 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira, São Paulo, Perspectiva, 1999.

PORTELLI, Alessandro. *Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na História Oral*. In: PERELMUTTER, D. 7 ANTONACCI, M, A.(org). – *Ética e História Oral*, Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduação em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, 1997.

QUEIROZ, M. I. *Relatos orais do “indisível” ao “dizível”*. In: SIMSON, O. R. de M. von (org) – *Experimentos com histórias de vida: Itália-Brasil*, São Paulo, Vértice, 1988.

SARAMAGO, José. *A Caverna*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

SILVEIRA, Nise – *Jung: Vida e Obra*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

TARKOVSKI, A. A. *Esculpir o Tempo*, São Paulo, Martins Fontes, 1998.

TÁVORA, Araken. *Encontro Marcado com Mario Quintana*, Porto Alegre, L&PM, 1986.

THOMSON, Alistair. *Recompondo a memória: questões sobre a relação entre História Oral e memória*. In: PERELMUTTER, D. 7 ANTONACCI, M, A.(org). – *Ética e História Oral*, Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduação em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, 1997.

1. Elenco do espetáculo *Nonoberto Nonemorto*

Atores que participaram da pesquisa:

Andréa Ferreira, Antonio Chapéu, Carlos Jerônimo, Eliana Stringher, Daniela Scarpari, Fábio Melo, José Ferreira, Jorge Lode, Lila Marília, Luzia Stocco, Marcelo Brandão, Márcio Abegão, Marina Henrique, Paulo Faria, Simone Cintra.

Atores que compõem o elenco atual:

Andréa Ferreira, Anselmo Figueiredo, Antonio Chapéu, Barbosa Neto, Bruno Agulhari, Carlos Jerônimo, Carmem Ribeiro, Daniela Scarpari, Fábio Melo, Gabriela Elias, Jorge Lode, José Simão Neto, Luzia Stocco, Nelma Nunes, Márcio Abegão, Simone Cintra, Vânia de Paula.

2. Ficha Técnica do espetáculo *Nonoberto Nonemorto*

Autor: Luís Alberto de Abreu

Cenógrafo/Figurinista: Márcio Medina

Adereços: Pádua Soares

Trilha Sonora: Thiago Altafini e Francisco Medeiros

Direção Musical: Jânea Falcão

Fonoaudióloga: Renata Barros

Costureiras: Alda Stocco e Ana Zilda Gomes

Iluminador: Paulo Heise

Operador de som: Thiago Altafini

Operador de Luz: Natanael Araujo Jr.

Assistente de Direção: Péricles Rággio

Direção: Francisco Medeiros

3. Roteiro do Circo - Autor: Antonio Chapéu

- Crianças anunciam a chegada do circo
- Duas famílias (uma um exemplo de bondade, outra espalhafatosa)
- Os patriarcas de ambas recriminam a atividade do circo (não querem a montagem do circo no bairro)
- O circo precisa de um pedaço de cada bairro para se instalar
- Por fora corre um romance entre filhos das duas famílias (Romeu e Julieta)
- Os dois enamorados resolvem ajudar a montar o circo, escondidos dos pais, em troca de ajuda que possibilite o romance entre os dois.
- Os circenses resolvem levar *Romeu e Julieta* para mostrar aos pais até que ponto pode chegar o amor reprimido (imitando Hamlet)
- *Romeu e Julieta* é interpretado pelos filhos com papéis trocados e de máscaras para evitar o reconhecimento.
- Fica combinado matar os patriarcas envenenados, no final da encenação, com um prato de comida. O objetivo era a liberação do romance dos dois enamorados
- O palhaço troca os pratos e Romeu e Julieta morrem envenenados
- Toda a revolta das duas famílias aumenta e cai sobre os circenses em forma de vingança
- O palhaço tente dizer alguma coisa e é impedido
- Eles estão prontos para fugir para não serem mortos
- Marcam a fuga para a hora do enterro
- Na praça: encontro dos fugitivos e do enterro
- Famílias abandonam o enterro e vão até os circenses com toda fúria
- Percebem algo nas mãos do palhaço que diz ter trocado o veneno por sonífero
- Romeu e Julieta ressuscitam
- Circo é novamente montado com a aceitação das duas famílias para permanecerem para sempre.

4. Cena *Calorão* - Autora: Andréa Ferreira

(uma senhora de 90 anos, bastante saudável, confeccionando tapetes artesanalmente a fim de distrair-se, começa a lembrar-se de quando imigrou para o Brasil, ainda criança)

Mas que calorão, não?

Na minha terra não era assim, não. Lá tinha neve. No frio não trabalhava. Não dava pra sair. Era muita neve, tinha que tirar com a pá a neve de dentro de casa.

O Natal era no frio. Minha mãe fazia o presépio embaixo da mesa e enquanto comia as coisas não varria a casa. Nós comíamos as frutas e púnhamos as cascas ali, perto do presépio. Depois do Natal é que tirava.

Na Páscoa, minha mãe cozinhava os ovos e pintava cada um de uma cor. Aí, ela punha naquelas pratos, assim, e a gente comia tudo de noite. A gente via a procissão passar com as pessoas cantando: - Aleluia! Aleluia!

Que gostoso que era lá. Aquela casa bonita, aquele quintal, aquela flor vermelha. Nossa casa tinha dois quartos, uma cozinha grande, com aqueles fornão. Minha mãe fazia pão, macarrão. Ela cortava o macarrão fininho! Quando matava porco, um vizinho ajudava o outro a limpar, fazer a lingüiça, chouriço e guardava tudo no forno para a época do frio. No quintal tinha trigo, milho, maçã, melancia, nozes, ameixa, pepino, tinha pêssego que derretia na boca. Tudo plantado lá. Plantava e vendia. Eles falavam que criança nascia do repolho.

Nós nunca passamos fome lá, não. Um dia meu pai falou: - Nós vamos no Brasil! Brasil!

Falavam que aqui se colhia dinheiro com as mãos.

O governo mandou a gente vir pra cá trabalhar. Precisava de gente aqui. Eles fazem as coisas lá, pra gente vir embora. Nós viemos de imigração, não pagamos nada. Veio bastante gente, Nossa Senhora! Japonesada, turcaiada com

aqueles cabelão. Todos com passaporte com fotografia. O passaporte era grandão. Tinha os nome da gente.

Tomamos lá, um carrinho que andava na neve, vão todos sentados e os cachorros que puxam. Fomos até a cidade tomar o trem. Nossa, quanto trem! E todos de luxo, dava pra dormir. Depois que tomamos o navio para cá. Tomamos o navio de noite. Puta navio! Parecia uma cidade. Comemos tanta batata. E quantos lugares a gente pára, não? Nossa Senhora!

O navio passou num lugar que o meu pai falou que era a África. Tinha um monte de preto, todos pelados. Eles iam de barco até perto do navio e faziam assim (gesto com os dedos). A gente jogava moedas e eles iam buscar lá no fundo, menino pequeno! Depois que pegavam, punham bananas na cesta pra gente puxar com a corda. Nós pensávamos que tinha que cortar com a faca para comer. Nunca tinha comido banana! Comemos tudo verde.

Quando chegamos no Brasil, fomos direto pra fazenda de café. Tinha mato dessa altura! Bastante gente foi pra lá. Todos tinham que trabalhar. Aquela chuvona e nós amarrávamos os feixes de milho e o café tinha que carpir, Nossa Senhora! Fugimos. Todo mundo fugiu de lá. Tinha bicho na cama, bicho no pé e nós não recebíamos dinheiro! Fugimos de noite! Fomos para São Paulo morar num cômodo. Num cômodo só, nós fomos morar. Um cômodo. Depois que meu pai arrumou outra casa.

Minha mãe não gostava daqui. Vivia gritando pela casa: - Verônica! Vá lá no terreno virar as roupas para quarar do outro lado. - Elza! Passe as roupas antes de ir para a fábrica. - Estevão! Já chegou? Tire os sapatos que eu acabei de encerar o chão. Limpe e guarde na caixa que esse são de sair. E não senta na cama que amassa o colchão - Lídia! Não está vendo que os morangos ainda não estão bons para comer. Coma polenta, tem polenta com leite na cozinha. Não pode ver um morango vermelho que já acha que está maduro.

Mas eu não sei porque estou contando tudo isso agora. Fico falando, falando e já estou com os dedos tortos de tanto fazer isso aqui (mostra o tapete). Vou me arrumar e vou ao banco receber a pensão que aquele velho me deixou depois de tanto mijar nas pilhas de roupa que eu lavava.

Minha Nossa Senhora! Eu fico nervosa só de pensar que tenho que ir lá. Todo mês dá confusão. Eu falo que o meu nome é Elza e o moço fala que no

cartão está escrito Isabel. A minha filha quer receber pra mim, só que eles não deixam porque eu não tenho documento. Eu não tenho documento mesmo, sou imigrante! E ainda tenho que agüentar esse calor.

Mais que calorão, não?

5. Cena *Carcamano* - Autora: Luzia Stocco

Um Italiano imigrante trabalha: passa pelas ruas carregando sacos, caixas nas costas.

Outros transeuntes olham para ele com desdém e o satirizam. Mexem com ele, e o humilham.

Ele caminha lentamente. Ora observando, ora indiferente e canta: *Carcamano, Carcamano. Sou um pobre Carcamano. Só me chamam Carcamano. Carcamano, Carcamano, o meu mundo Carcamano.*

6. Cena *Non é uma facilidade que nem de agora* - Autores: Daniela Scarpari e Mário Abegão¹

(Nonno entra e vê uma vassoura encostada na mesa, como está sem óculos confunde a vassoura com um menino)

Nonno: Ma que é isso? No é porque hoje tudo é mais face que cê vai ficá de perna pro ar! Sai das bananeiras e trata de í trabalhá o loirinho.

Nonna: Má que loirinho? É a vassoura Nonno.

Nonno: Uma vassoura?

Nonna: Si! Uma vassoura.

Nonno (colocando os óculos que a nonna lhe entrega): Má que diabo se no bastasse a cabeça faiando, agora vai me faiá os zóio. Mai que tudo é mai face hoje, é. Ante era tudo no foice, enxada, arado e no buro. O buro até moreu de tanto trabaiá.

Nonna: Pobrezinho do Giordano.

Nonno: Ante no tinha nada dessas coisa, non tinha tratô, non nada! Era tudo no muque!

Nonna: Pá í pra missa nóis tinha que í de a pé, ou de carroça, ou de cavalo. Nói ia apiando até chegá no Santa Lídia pá pegá o trem.

Nonno: Non é uma facilidade que nem de agora!

Nonna: Non é uma facilidade que nem de agora!

Nonno: Nói tinha que levá comida pá roça, eu tinha uns sete ano, mai ou meno...

Nonna: Nói ia em quatro...

Nonno: Cinco.

Nonna: Quatro.

Nonno: Cinco... e o pequerrucho?

Nonna: Levava os carderãozinho de comida pra eles... e chamava assim: "Nhô Totico"

Nonno: Tô aqui Nhanhá! Eu alembro que ia catá capim, pegá lenha e levá água no bigolo pá minha mãe. Fazia toda essa serviçaiada sozinho pá minha mãe.

Nonna: É.... agora as criança num fai mai nada!

Nonno: Cambada de vagabundaiada!

Nonna: Vagabundaiada!

¹ Cena criada a partir do vídeo Imagens da Cidade produzido em Piracicaba com o apoio da Unimep.