

SOLANGE APARECIDA DIAS

**CURTO-CIRCUITO ENTRE O DRAMATURGO-
ENCENADOR E O ATOR:
A COMPOSIÇÃO CÊNICA DE CANTOS PERIFÉRICOS**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas para a
obtenção do Título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof^a Dr^a. Sara Pereira Lopes.

**CAMPINAS
2007**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

D543c Dias, Solange Aparecida.
Curto-circuito entre o dramaturgo-encenador e o encenador:
a composição cênica de cantos periféricos / Solange Aparecida
Dias – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador: Sara Pereira Lopes.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Dramaturgia 2. Teatro - Produção e direção.
3. Representação Teatral I. Lopes, Sara Pereira II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Short-circuit between the dramatist-theater director and the actor: the scenic composition of cantos periféricos.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Dramaturgy, Stage Director, Stage Acting.

Titulação: Mestre em Arte

Banca examinadora:

Profa. Dra. Sara Pereira Lopes

Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida

Profa. Dra. Berenice Albuquerque Rasulino de Oliveira

Profa. Dra. Maria De Fátima Morethy Couto

Data da Defesa: 30-08-2007

Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Solange Aparecida Dias - RA 040143 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Sara Pereira Lopes
Presidente/Orientadora



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Membro Titular



Profa. Dra. Berenice Albuquerque Raulino de Oliveira
Membro Titular

À minha família, minha base.

A Luiza, minha continuidade.

AGRADECIMENTOS

À Prof^a Dr^a Sara Pereira Lopes, minha orientadora, por ter acreditado em meu trabalho desde o início.

Às Prof^{as} Dr^{as} Verônica Fabrini, Maria de Fátima Morety Couto e Berenice Raolino pelas generosas contribuições no exame de qualificação e de defesa.

A todos meus amigos que fizeram e fazem parte do Teatro da Conspiração, nesta árdua batalha que é manter um grupo, e em especial Cássio Castelan, Antônio Correa Neto, Renata Bonadio e Neusa Dessordi por terem me ajudado a colocar as imagens na ordem do dia.

A todos que de alguma forma contribuíram para que o espetáculo Cantos Periféricos existisse.

A Vilma Campos, Luís Carlos Leite, Daniele Pimenta, Mario de Castro, Jefferson e Marília Dessordi, Tânia Aparecida da Silva e Marise Miglioli Lorusso que em muito me ajudaram para que essa Dissertação tomasse forma e, em especial, a Adélia Nicolete pelo incentivo, pelos livros emprestados, pelas revisões e ajuda em momentos importantes.

Ao Márcio, pelo estímulo e confiança.

“Já que nos sentimos distantes como pontas de estrela
Já que somos frágeis como papel de seda
Já que estamos juntos nessa concha do planeta
Já que já ficamos tristes como fotos na gaveta

Vamos nos virar pra lua
Vamos perguntar pras mães, pras avós
Quem tem a receitinha
Que recite pra nós”

Receitinha

*Música de Elaine Marin, artista de Santo André,
ouvida na última cena de **Cantos Periféricos***

RESUMO

Esta dissertação visa resgatar o processo de escrita e encenação de Cantos Periféricos, do grupo Teatro da Conspiração, de Santo André, entre 2002 e 2004. Será analisado de como foi elaborado o texto a partir da observação e a pesquisa sobre roteiros de cinema e notícias do cotidiano de uma periferia, onde a desconstrução narrativa do enredo serviu como base. Também será analisado o processo de montagem do texto sob o ponto de vista de uma dramaturga-encenadora na sua relação com o ator, através dos workshops de criação, depoimentos pessoais, noções do teatro-dança e partituras de ações físicas. Pretendo com esse registro refletir sobre uma experimentação que serviu para compreensão dos procedimentos de uma montagem cênica, que teve como base tendências contemporâneas da linguagem, como a fragmentação e a descontinuidade.

Palavras-chave: Dramaturgia, Produção e Direção Teatral, Representação Teatral.

ABSTRACT

This dissertation aims on retrieving the writing and staging process of ‘Cantos Periféricos’ staged by Santo André group ‘Teatro da Conspiração’ between 2002 and 2004. It will analyze the text elaboration from observation and researching of movie scripts and news from everyday life at poor suburbs, where the narrative deconstruction of the plot served as base. It will also analyze the text elaboration process from the point of view of a playwright-theater director in her relation with the actor, by means of creation workshops, personal accounts, dance-theater basic knowledge and body action partituras. With this record, I intend to reveal the experimentation that served to the comprehension of scenic staging procedures and that was based on contemporary tendencies of language, as fragmentation and discontinuity.

Keywords: Dramaturgy, Stage Director, Stage Acting.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	1
2 TEATRO DA CONSPIRAÇÃO: ORIGENS E FUNDAMENTOS DE UM TEATRO DE GRUPO	
2.1 A ELT: Onde Tudo Começa	5
2.2 Um (Pré)Texto para Iniciar	7
2.2.1 A formação do teatro da conspiração: é dada a partida	9
2.3 O Tempo Não Pára: Jovens Andreenses na Contramão	12
3 O TEATRO CONTEMPORÂNEO A PARTIR DOS ANOS 1990: O TEATRO DE GRUPO E UMA NOVA RELAÇÃO ENTRE TEXTO E CENA	
3.1 O Brasil dos Anos 1990: Neoliberalismo e Individualismo Econômico	16
3.2 O Teatro de Grupo como Forma Alternativa de Resistência	18
3.3 A Dramaturgia Contemporânea: Novos Temas e Estruturas	21
3.3.1 A escrita dramática que insere elementos da encenação	21
3.4 Tendências do Teatro Contemporâneo: em Tempo de “Trans”	23
4 CANTOS PERIFÉRICOS: UMA DRAMATURGIA POÉTICA DO COTIDIANO	
4.1 Periferia: Uma Paisagem em Constante Movimento	27
4.2 Periferia: Resgate de uma Trajetória	29
4.3 A periferia Como Personagem: Território como Identidade	32
4.3.1 Formas poéticas do cotidiano – a estrutura de <i>Cantos Periféricos</i>	34

4.3.2	A repetição: busca de novos olhares	36
4.3.3	A poética do fragmento	39
4.3.4	Personagens-síntese	40
4.3.5	A poesia do diálogo e do silêncio	45
5	A ENCENAÇÃO DE CANTOS PERIFÉRICOS: UM CURTO-CIRCUITO CRIATIVO	
5.1	Relação Dialética Entre Texto e Cena	52
5.2	O Dramaturgo-Encenador	53
5.3	Dos Ensaios de <i>Cantos Periféricos</i>	55
5.3.1	Impressões da primeira leitura	55
5.3.2	Ensaios iniciais e as primeiras perguntas	57
5.3.3	Partituras de ação e trabalho corporal	62
5.3.4	Da escrita do texto para a escrita da cena: o curto-circuito intensifica-se	65
5.3.5	A música como elemento de construção do espetáculo	72
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	78
	APÊNDICES	83
	Apêndice 1 - Texto Teatral: <i>Cantos Periféricos</i>	84
	Apêndice 2 – Cartaz do Espetáculo: <i>Cantos Periféricos</i>	111
	Apêndice 3 – Programa do Espetáculo	112

1 INTRODUÇÃO

Organizar, analisar, refletir, traçar paralelos: a idéia é resgatar nessa escrita dissertativa, algo só vivenciado anteriormente através de uma prática.

Aqui será objeto de estudo o espetáculo *Cantos Periféricos*, escrito e encenado por mim em 2003.

A autoria do texto foi solitária, porém, a atuação do Teatro da Conspiração, artistas residentes e resistentes de Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul, Ribeirão Pires e o bairro de Heliópolis em São Paulo, foi de vital importância, pois contribuiu para a concretização de imagens, antes palavras escritas.

Seu objetivo maior é mostrar como se deu esse processo criativo na relação entre uma autora que encena seu texto, com atores e outros criadores da cena em sala de ensaio.

O que poderia limitar ou ampliar esse processo de encenação, já que a encenadora traz suas imagens iniciais de autora? No contato com os atores, o que limita, o que delimita, o que amplia?

A esse processo chamei de curto-circuito, entendendo-o positivamente ao conectar dois, ou vários pontos de diferentes forças, muitas vezes contraditórios, mas, imprescindíveis para que houvesse uma faísca, um vislumbre de algo que pudesse modificar o tempo e o espaço.

Esse é um relato baseado em uma prática em que os conceitos teóricos serviram para fundamentá-la. Alguns desses conceitos foram estímulos de criação da fase do processo de escrita e montagem. Outros, descobertos depois de um distanciamento da obra acabada, durante a reflexão dessa escrita dissertativa.

Assim, o primeiro capítulo trata de descortinar o nascimento e crescimento do Teatro da Conspiração com seus antecedentes criativos, em uma época pautada pelo individualismo de uma política econômica que não valoriza o ser e sim o ter. Como contra

ataque, o Teatro da Conspiração, e tantos outros grupos, se organiza em um coletivo de criação buscando, em ações alternativas, construir montagens que tratem das questões humanas em relação a um meio opressor.

O segundo capítulo aborda as tendências do teatro contemporâneo, principalmente aquelas relacionadas aos conceitos que nortearam o processo de *Cantos Periféricos*: na dramaturgia, a construção de textos fragmentados e a não linearidade do enredo e a poesia síntese dos diálogos; na encenação, a relação entre texto e cena e *workshops* de criação através de partituras de ações físicas.

O terceiro capítulo focaliza o processo de construção do texto *Cantos Periféricos* a partir dos cadernos de criação, buscando refazer a trajetória de construção do enredo e personagens, que tem na intersecção de ações simultâneas, o ponto de discussão para traçar paralelos com as novas tendências da dramaturgia contemporânea.

Já o quarto capítulo descreve o processo de encenação do texto, tendo na relação dramaturga-encenadora e atores o ponto principal de discussão dessa dissertação.

Nas considerações finais teço uma análise geral dos caminhos percorridos para a criação de *Cantos Periféricos*: o contexto social onde se insere o grupo, suas opções de trabalho, suas etapas de criação, dificuldades, acertos e acidentes de percurso.

A metodologia adotada foi a de resgatar as anotações e impressões escritas nos cadernos de criação, além de uma pesquisa teórica.

Os cadernos de criação são materiais ricos em possibilidades. Servem como pontos norteadores de uma investigação, em que se buscam procedimentos, se geram questionamentos e possíveis soluções. É um material rico para estudos e análises de quais caminhos foram percorridos para a criação de uma obra.

Do material pesquisado nos cadernos, fazem parte as anotações do processo da escrita do texto e, posteriormente, as anotações do processo de direção, registrando a maior parte do trabalho junto aos atores.

E é a partir de como se desenvolveu a concepção de *Cantos Periféricos*, que me proponho a traçar uma anatomia daquilo que formou o espetáculo. Investigando as várias etapas de criação, foi possível traçar um roteiro de estratégias que foram descobertas ao longo do percurso. O caminhar foi revelando qual seria a próxima etapa.

Antônio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem, comenta a importância de se investigar os ensaios para se revelar processos teatrais:

Investigar o ensaio (...), parece nos confrontar com o que há de mais genuinamente e especificamente teatral. O ensaio é o lugar do erro, da crise, da pergunta sem resposta, do lixo da criação – que mesmo não tendo valor qualitativo em si, nos faz perceber, pela via negativa, aquilo que não desejamos (SILVA, 2003, p. 2-3).

Ainda sobre os cadernos de criação, é importante ressaltar que, pelo fato desses atenderem em um primeiro momento ao ato criativo em si e não a uma abordagem de pesquisa futura, algumas das anotações traziam apenas nuances, sombras daquilo que foi feito.

Às vezes, essas anotações estavam em papéis soltos com uma letra indecifrável, devido à rapidez daquilo que se queria guardar de uma improvisação ou de uma cena. Porém, acredito que, apesar da aparente precariedade desses cadernos, pude me confrontar novamente com todo o processo e reavaliá-lo à luz de novas reflexões. Esses cadernos são importantes por revelar quais foram os processos e estímulos geradores de uma obra.

Analiso o material teórico como dissertações de mestrado, teses de doutorado, artigos de revistas e jornais, livros e cadernos especializados que abordassem principalmente as questões do teatro contemporâneo, em relação ao processo de construção de *Cantos Periféricos*.

Além disso, também utilizo trechos de entrevistas com alguns participantes da montagem, buscando aprofundar e contrapor as análises feitas.

Acredito assim, poder contribuir para ampliar as pesquisas sobre metodologias de ensaio. Já que o teatro é por excelência a arte do efêmero, que seja a partir desses escritos que buscam retê-lo no tempo, que possamos nos abastecer, confrontar e trocar experiências.

2 TEATRO DA CONSPIRAÇÃO:

ORIGENS E FUNDAMENTOS DE UM TEATRO DE GRUPO

O Teatro da Conspiração foi formado em agosto de 2000 por artistas do ABC, dentro de um projeto desenvolvido na Escola Livre de Teatro de Santo André, a ELT.

Esse projeto, Núcleo de Montagem, com pesquisa dramatúrgica a partir das estruturas do Teatro Nô, coordenado por Francisco Medeiros e Luís Alberto de Abreu, tinha por objetivo encenar textos realizados por dramaturgos da Escola, aproximando os artistas locais em uma parceria de produção.

2.1 A ELT: Onde Tudo Começa

A Escola Livre de Teatro – ELT¹ surgiu no início dos anos 1990, a partir de um projeto do então prefeito de Santo André, Celso Daniel, e do diretor de Cultura, o ator Celso Frateschi, e tinha como meta, ser um espaço de formação teórico-prático experimental, livre das obrigações curriculares pré-fixadas pelo Ministério da Educação.

O intuito básico da proposta da Escola Livre era conseguir a mobilidade de uma oficina cultural sem perder a perspectiva formacional do aluno. Cuidar de seu crescimento artístico e instrumentalizá-lo em termos de crescimento teatral sem amarrá-lo a obrigações curriculares pré-fixadas (FRATESCHI, 1993, p. 69).

¹ Para maiores informações sobre a formação e fundamentos da ELT, recomenda-se a leitura de SANTO ANDRÉ. Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer. *Os caminhos da Criação*, Escola Livre de Teatro, 10 anos. Departamento de Cultura : 2000.

Na época de sua implantação, a ELT teve importância fundamental para o fomento e difusão do teatro realizado em Santo André e região, que, devido ao abandono dos poderes públicos anteriores, vivia em uma inércia cultural.

Estamos falando de uma região que viveu durante os anos 1970 e início dos 1980 um forte movimento de teatro amador, que originou grupos como o Teatro Mambembe, além de artistas importantes, entre eles, os atores Antônio Petrin e Sônia Guedes, o dramaturgo Luís Alberto de Abreu e o diretor Ednaldo Freire. Por isso, foi fundamental a implantação dessa Escola para reavivar a cidade culturalmente.

Era um momento propício para pensar uma escola que tivesse a preocupação com a criação e desse ao cidadão um instrumento para fazer teatro. No entanto, sua base deveria conjugar formação e prática. Com todo cuidado, foi elaborada uma metodologia que concebesse a arte de representação como lugar de formação do indivíduo, em que a dimensão humana precedesse a dimensão profissional, uma escola provocadora de atitudes independentes (FRATESCHI, 1993, p. 68,69).

A ELT teve uma fase de florescimento, 1990 a 1993, sob a coordenação de Maria Thaís Santos.

Orientadores como o ator Cacá Carvalho, (Casa Laboratório para as Artes em parceria com o Teatro de Pontedera), a atriz e diretora Tiche Vianna (Cia. Barracão de Campinas), o diretor Antônio Araújo (Teatro da Vertigem), o autor e diretor Sérgio Carvalho (Cia. do Latão), a professora doutora Maria Lúcia Pupo (ECA-USP), e o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, autor de *O Livro de Jô*, entre outros, traziam suas pesquisas e inquietações artísticas e, juntamente com os aprendizes, desenvolviam projetos originais.

Com a mudança de partido político, a ELT teve uma fase de conturbada entre 1994 a 1997, época em que seus objetivos foram completamente deturpados. A coordenação e os orientadores foram substituídos e a escola transformou-se em um espaço para cursos rápidos de teatro sem nenhum direcionamento ou continuidade.

Renascida em 1998, com o retorno de Celso Daniel à prefeitura, a ELT retomou seus fundamentos iniciais.

2.2 Um (Pré)Texto para Iniciar

Em 2000, época de criação do espetáculo *Partida* e da formação do Teatro da Conspiração, a ELT era coordenada por Kil Abreu que pontua que a Escola é o lugar onde se tem "a liberdade de fazer uma abordagem pedagógica viva, pautada pela criação e investigação de linguagens, priorizando o encontro prático do mestre (artista profissional e atuante) com o discípulo (o fazedor teatral)" (ABREU, 2001, p. 3).

Desde seu surgimento, o Núcleo de Dramaturgia, coordenado por Luís Alberto de Abreu, sempre fomentou não somente os trabalhos originais de seus dramaturgos, mas também a criação de textos para o núcleo de Formação de Atores.

Em parceria com os diretores, os textos eram elaborados pelos atores e assessorados pelos dramaturgos. Sobre esse processo Abreu (2001, p. 1) comenta que:

(...) exploramos o teatro experimental e, por isso, não há limites no processo de criação. Buscamos interação entre todos os núcleos desde o primeiro momento, misturamos o autor e os atores. O resultado é uma multiplicidade de idéias em cima de um só palco.

Assim, o processo colaborativo, sistema em que autor, atores e diretor constroem o texto em conjunto durante o processo de montagem, tem sido um dos fundamentos amplamente trabalhados e aprofundados na Escola, disseminando de forma positiva os processos criativos de artistas e grupos da região, dentre eles o Teatro da Conspiração,

como veremos mais adiante.²

Outra vertente de criação foi desenvolvida pelo Núcleo de Dramaturgia, em que se pesquisou estruturas do Teatro Nô para compor peças contemporâneas que tivessem um olhar sobre o cotidiano urbano.

Para Abreu e o grupo de dramaturgos, o texto deveria ser estruturado a partir de pequenas histórias que seriam contadas através da utilização do recurso da narrativa dramática. Além disso, essas histórias, apesar de breves, deveriam ser intensas na sua relação com os acontecimentos e conflitos, tendo na figura do narrador, ou narradores, o fio condutor das ações dramáticas.

A questão não era resgatar o Teatro Nô, mas sim, trabalhar a partir de seus fundamentos, a criação de uma dramaturgia contemporânea original. A idéia era de se voltar para as raízes de uma arte milenar e destrinchá-la em um contexto atual.

O dramaturgo Luís Carlos Leite desenvolveu o texto *Partida*, baseado na história bíblica de Abraão e seus dois filhos, Isaac e Ismael, nascidos cada qual de uma mulher, Sara, sua esposa, e Agar, uma escrava, contextualizando-o no universo contemporâneo, onde os irmãos tornaram-se rivais, cada qual, chefe de um grupo de traficantes, que disputavam um ponto de drogas na periferia da cidade. Nessa releitura todos são narradores e personagens em constante conflito.

A contextualização enfatizou os conflitos de quem vive em grandes centros urbanos, no caso Santo André, surgidos devido ao crescimento desordenado, a desigualdade social e o aumento da violência.

Em julho de 2000, o texto, previamente elaborado, foi direcionado para o Núcleo de Montagem coordenado por Francisco Medeiros, que durante essa fase, não somente analisou os procedimentos de direção, mas também, de encaminhamentos da dramaturgia.

² Sobre o processo colaborativo desenvolvido na ELT e em outros grupos, dentre eles o Teatro da Conspiração, consultar a dissertação de mestrado *Da Cena ao texto - Dramaturgia em processo colaborativo* de Adélia Nicolete, citado na bibliografia.

Assim, o texto de Luís Carlos continuou a ser reescrito por ele durante a fase de montagem, redirecionando alguns pontos que precisavam ser fortalecidos, ora, buscando maior profundidade em um conflito, ora, deixando mais clara alguma ação dos personagens.

A proposta desse Núcleo foi a de reunir artistas da região (diretores, atores e técnicos), para pensarem juntos ao coordenador, como se daria o processo de construção de um espetáculo.

2.2.1 A formação do Teatro da Conspiração: é dada a partida

Quando convidada pelo autor para dirigir *Partida*, tive autonomia para escolher o elenco. Assim, organizei um grupo de atores, composto de alunos recém formados na ELT, profissionais que vieram dos cursos de Artes Cênicas da FATEA - Santo André (atualmente FAINC-Faculdades Instituto Coração de Jesus), cursos técnicos e oficinas, além daqueles que já participavam do movimento teatral em Santo André desde os anos 1980. Ao todo, formou-se uma equipe de doze pessoas. No texto de apresentação do livro contendo a peça, comento que:

O surgimento do Teatro da Conspiração é completamente ligado à montagem do espetáculo *Partida*. Ao contrário de alguns grupos que se formam e depois escolhem o que irão trabalhar, foi a proposta de montagem de um texto que uniu artistas que mais tarde formalizaram um grupo (LEITE e NICOLETE, 2002, p. 9).

Busquei artistas que tivessem "uma certa disponibilidade de tempo e muita vontade de descobrir e criar em grupo. E mais tarde, quem sabe, descobrir e criar um grupo" (Leite e Nicolete, 2002, p. 10).

O grupo que surgiu, reuniu artistas com diferentes experiências artísticas.

Acreditávamos que a partir dessas diferenças, poderíamos ter visões inicialmente conflitantes, mas também profundamente criativas se soubéssemos como aproveitá-las como fonte de discussão e crescimento.

Outro princípio norteador do Teatro da Conspiração: encenar textos inéditos de novos autores, buscando no trabalho de grupo a base fundamental para sua existência.

Com o tempo também ficou claro que o grupo surgiu com o intuito de ampliar e fortalecer o teatro local, acreditando sim, ser possível realizar trabalhos com qualidade e que atendessem às ansiedades artísticas de seus componentes.

Mais consolidado, o Teatro da Conspiração tornou-se um grupo preocupado em criar espetáculos que refletissem o imaginário da região do ABC, com suas pessoas aparentemente comuns, mas que carregam uma vivência local.

Outras imagens: o viver à margem de uma grande cidade como São Paulo, as periferias, as indústrias, a ferrovia, entre outros. A idéia foi sempre ampliar a partir de seu universo local, uma visão de mundo. “*Partida* nasce do imaginário da região: a industrialização, a violência, os personagens locais, as estradas de ferro, a falência econômica, as periferias da cidade” (SALOMÃO, 2001, p. 3).

Outro aspecto importante da base de formação do grupo foi a preocupação com o trabalho do intérprete. Toda a parte processual de montagem pediu uma participação mais ativa de todo o elenco. Assim, cada cena foi pensada, improvisada e re-trabalhada em conjunto.

No processo de montagem de *Partida*, o texto foi re-escrito pelo autor a partir das releituras improvisacionais realizadas pelos atores. De certa forma, o processo colaborativo realizado na ELT, acabou germinando um procedimento de trabalho que incluiu criativamente as idéias de seus componentes.

Brook (2000, p. 187-188), grande inspirador nessa fase inicial do grupo, descreve em seu livro *Fios do Tempo*:

Os exercícios que planejávamos, fossem para a voz ou para o corpo, eram criados para conduzir-nos a áreas sobre as quais não sabíamos nada, das quais não tínhamos nenhuma experiência anterior. E com eles veio uma renúncia ao privilégio do diretor de decidir com antecedência quais os resultados que ele procura. Isso inevitavelmente retira-nos do prosscênio que divide o teatro em duas salas. Eu também não mais sentia a necessidade de inventar um novo mundo a partir da minha imaginação e, em decorrência disso, somos capazes de observar as infinitas possibilidades que existem dentro do ator quando ele está sozinho e sem o suporte dos mecanismos de direção.

Essa observação acima fez eco em meu trabalho como encenadora na relação com os atores: sentia que eu era uma observadora/estimuladora, e que juntamente com a equipe ia resolvendo os conflitos criativos.

Esses encontros foram fundamentais para uma vivência prática de direção. Percebi a importância de se ter clareza naquilo que se pede ao ator. Mesmo havendo dúvidas, elas também podem, e devem, ser compartilhadas. É importante que o diretor não se exima da função de ser o olhar privilegiado daquilo que é produzido pelos atores. Sendo assim, é importante treinar a sensibilidade desse olhar. E o Teatro da Conspiração foi o berço criativo para meu olhar de diretora, e posteriormente em *Cantos Periféricos*, da dramaturga-encenadora.

Partida teve como processo de criação o trabalho com partituras de ações para composição de personagens, buscando interpretações precisas e intensas. Paralelamente, foi feita uma pesquisa sonora percussiva com objetos cotidianos (latas, caixas, bastões e outros), além da busca de uma musicalidade poética da palavra.³ Características essas aprofundadas nos trabalhos posteriores do grupo, principalmente em *Cantos Periféricos*.

Retomando, a temática de *Partida* originou-se do universo das gangues de periferia da cidade. Isso desembocou em um espetáculo visceral e contundente. Com o

³ Sobre o processo de montagem de *Partida*, recomenda-se a leitura da monografia *Espetáculo Partida – em busca de um teatro narrativo breve e intenso* de Solange Dias, citado na bibliografia.

tempo, aprofundamos em outras montagens, a preocupação em transpor para o palco aspectos do cotidiano, explicitando o difícil paradoxo do ser/resistir em meio às adversidades, além do olhar sobre vidas marginalizadas.⁴

Sabíamos que a estréia de *Partida* era somente o começo. Tantos questionamentos foram levantados. Só um trabalho não matava a nossa vontade de continuar estudando e pesquisando. Enfim, o teatro de grupo estava apenas começando (LEITE E NICOLETE, 2002, p. 12).

2.3 O Tempo Não Pára: Jovens Andreenses na Contramão

O segundo espetáculo do Teatro da Conspiração, *Geração 80*, de 2002, teve como tema a geração que cresceu entre o fim da ditadura militar e o processo de redemocratização.

Depois da estréia do primeiro espetáculo do grupo, *Partida*, veio a vontade de começar um novo trabalho – manteríamos uma peça em cartaz e, enquanto isso, produziríamos outra. Chegou então a hora de colocar um antigo sonho em cena: falar sobre a década de 80 – a explosão do rock nacional, a abertura política e o movimento sindical, o teatro, a juventude – memórias de boa parte do grupo. Não existia um texto pronto que falasse disso. Iríamos então escrevê-lo. Ele surgiria da sala de ensaios, no processo denominado colaborativo (LEITE E NICOLETE, 2002, p. 13).

⁴ *Partida* estreou em novembro de 2000 no Teatro Conchita de Moraes em Santo André e posteriormente na Mostra de Teatro da ELT no TUSP de São Paulo em março de 2001. Também se apresentou em diversos festivais realizados pelo interior de São Paulo, entre eles, São José de Rio Preto e Americana, recebendo diversos prêmios; de janeiro a março de 2002 realizou uma temporada no Centro Cultural São Paulo.

Geração 80 acompanha, com uma visão ao mesmo tempo lírica e crítica, um grupo de jovens de um colégio tradicional de Santo André desde a formatura no colégio até a idade adulta.

As aspirações, as decepções e as relações entre os personagens desenhados com cuidado, estão na berlinda, assim como os aspectos comportamentais.

Um ponto fundamental desse projeto foi a contribuição ativa dos atores na pesquisa do tema e na criação do texto. Para isso o grupo contou com a participação da dramaturga Adélia Nicolete, que acabou se tornando tanto criadora, quanto coordenadora das improvisações surgidas nos ensaios, juntamente com as minhas propostas de direção.⁵

Durante mais de um ano e meio de pesquisa, onde foram realizadas diversas pesquisas de campo para assimilação dos acontecimentos históricos da época, além de improvisações para a construção de personagens e cenas, o Teatro da Conspiração aprofundou questionamentos apontados desde o primeiro espetáculo. Um deles foi a presença cênica do ator, já que em *Geração 80*, a encenação se daria num palco de arena, onde a proximidade com o público exigia um estilo de interpretação mais intimista, exigindo maior diálogo entre os dez atores e o público.

Outro ponto importante foi o resgate de um tempo vivenciado pelos seus integrantes. Historicamente, talvez precise de mais tempo para que se perceba qual foi a verdadeira contribuição dessa geração. Mas no caso do Teatro da Conspiração, ao realizar *Geração 80*, percebemos enquanto artistas, o quanto foi decisiva essa geração: a difícil saída de uma ditadura e a possibilidade da abertura política, foram momentos de atordoamento e superação.

⁵ Para maiores informações sobre o processo de criação de *Geração 80*, ver a dissertação de mestrado *Da cena ao texto - Dramaturgia em processo colaborativo* de Adélia Nicolete, obra citada na bibliografia.

"O tempo não pára", já cantava Cazuza. Esse era também o lema do grupo. *Geração 80* trouxe maior envolvimento do Teatro da Conspiração em uma disciplina de trabalho muito mais longa: o tempo de ensaios de Partida foi de quatro meses de forma intensa. Já em *Geração 80*, percorremos um ano e meio de pesquisas históricas e do resgate de memórias pessoais de seus integrantes.

As cenas, que surgiram de improvisações, foram reescritas diversas vezes. Outras passaram por cortes ou foram descartadas totalmente, fazendo com que o grupo

amadurecesse ao se desfazer de criações que não atendessem ao objetivo do espetáculo, por mais que tivessem trabalhado nelas.

De certa forma, isso gerou no grupo o aprendizado do desapego criativo individual para dar espaço ao conjunto, ao coletivo.

Mas esse caminho nunca foi fácil: passamos por trocas de elenco, desgaste e cansaço. Nem todos queriam ou percebiam a importância de um tempo longo de maturidade para esse trabalho e para a consolidação do grupo.

Ao mesmo tempo, o que nos segurava, era a paixão por um tema tão próximo: a paixão do jovem por aquilo que acredita, seus sonhos pessoais ou profissionais, o olhar para o futuro, para as aspirações, mesmo que com o passar do tempo cada sonho tivesse se perdido ou se transformado.

As apresentações de *Geração 80* sempre foram muito comovedoras.⁶ Diria até que ele é o mais querido de nossos espetáculos, já que a interpretação mais realista e intimista contribuiu para uma maior proximidade e identificação por parte do público.

Sobre o espetáculo apresentado no 17º Festival de Teatro de São José dos Campos, Abreu (2002) comenta em uma crítica divulgada durante o evento:

⁶ Foram apresentados fragmentos de *Geração 80* no "Reflexos de Cenas" do Sesc Consolação em set/2001. Foi realizada uma temporada entre abril e maio de 2002 no Teatro Conchita de Moraes em Santo André, e posteriormente no TUSP de São Paulo entre agosto e setembro; além de diversas apresentações pelo ABC e interior de São Paulo.

O Teatro da Conspiração, neste seu segundo espetáculo, aponta já um projeto artístico da melhor qualidade. Sabe da importância da organização, tem clareza sobre seus temas de interesse e articula-se em torno de uma idéia valiosa: o caráter processional de suas montagens, que inclui entre outros fatores a existência de uma dramaturgia original, que conduz seus anseios de intervenção.

Geração 80 foi mais um avanço no caminho percorrido pelo grupo. Na verdade foi também mais um passo de preparação para o que viria: *Cantos Periféricos*.

3 O TEATRO CONTEMPORÂNEO A PARTIR DOS ANOS 1990:

O TEATRO DE GRUPO E UMA NOVA RELAÇÃO ENTRE TEXTO E CENA

O objetivo desse capítulo é compartilhar algumas tendências pesquisadas no teatro contemporâneo que me serviram de base para a escrita e encenação de *Cantos Periféricos*.

Devido abrangência do tema optei por traçar algumas reflexões divididas primeiramente nas questões voltadas à dramaturgia e, em um segundo momento, à encenação. Todas, dentro de um contexto de teatro realizado a partir dos anos 1990. Acredito que esse recorte no tempo poderá esclarecer as bases criativas de *Cantos Periféricos* que foi realizado em 2003, dentro de um coletivo de criação.

3.1 O Brasil dos Anos 1990: Neoliberalismo e Individualismo

Econômico

Para entendermos como se deu a retomada do teatro de grupo dos anos 1990, é importante entendermos como estava o Brasil social, cultural e economicamente nesta época.

Após o encerramento do ciclo de governos militares (1964-1985)⁷, o Brasil enfrentou dificuldades econômicas herdadas do chamado milagre econômico dos anos 1970 e experimentou uma série de planos frustrados de estabilização, em geral políticas

⁷ Época também da supressão dos direitos constitucionais dos brasileiros através de medidas como a censura à imprensa, prisões, torturas, exílios e desaparecimentos daqueles que eram contrários ao regime.

monetárias baseadas em mudanças constantes da moeda e em congelamento de preços.

Em março de 1990 toma posse Fernando Collor de Mello, primeiro presidente eleito por voto direto desde 1964.

Seu governo foi marcado pelo Plano Collor, conduzido pela ministra da economia Zélia Cardoso de Mello que, entre outras medidas drásticas, decretava o confisco dos depósitos bancários acima de Cr\$ 50.000,00 por um prazo de 18 meses, visando reduzir a quantidade de moeda em circulação.

Collor também criou medidas inspiradas no modelo econômico neoliberal⁸ tais como a abertura da economia brasileira ao mercado externo (o que facilitou as importações e o ingresso do capital estrangeiro no país) e o início do Programa Nacional de Desestatização, cujo marco foi a venda de empresas siderúrgicas.

Tais medidas levaram o país a cair numa profunda recessão, além de aumentar o índice do desemprego e da inflação, reforçando também as diferenças econômicas entre ricos e pobres, agravando a exclusão social e a miséria.

Na área cultural, Collor, que não teve o apoio da classe artística em sua campanha, dilapidou os poucos mecanismos que ainda mantinham certa continuidade como a Funarte e a Embrafilme.

Collor revogou a Lei Sarney, sancionando uma nova lei de incentivos fiscais para a cultura, a Lei Rouanet, em 1991.

Se por um lado a utilização da Lei Rouanet poderia ser uma saída para a produção e difusão de atividades culturais em todo o país, e o foi em certa medida, no âmbito geral, a lei propiciou uma administração pouco responsável e sem estratégia dos recursos públicos,

⁸ O neoliberalismo valoriza uma política de privatizações, onde o Estado estimula o mercado livre para transações de compra e venda, abrindo indiscriminadamente o mercado nacional ao internacional.

uma vez que, concretamente, os projetos eram financiados pelo dinheiro dos impostos devidos à União.

Pode-se dizer que o Estado transferiu às empresas, recursos de sua responsabilidade, sem exigir que os investimentos garantissem o interesse público.

Isso acaba prejudicando a formação e difusão de novos grupos e o incentivo a pequenas organizações, que mantêm a duras penas projetos culturais de inclusão.

A gestão do Presidente Collor durou até 1992, quando renunciou após o processo de "*impeachment*" movido contra ele. Esse processo de afastamento ocorreu em decorrência de uma série de denúncias envolvendo-o em esquemas de corrupção que seriam comandados pelo seu ex-tesoureiro de campanha, Paulo César Farias, o PC.

Em seu lugar assumiu o vice, Itamar Franco, que criou o Plano Real articulado pelo então ministro da fazenda Fernando Henrique Cardoso, que, para controlar os altos índices de inflação, criou uma nova moeda, dando assim continuidade ao individualismo neoliberal.

Essa política econômica se intensifica de 1995 a 2002, época em que Fernando Henrique assume a Presidência da República.

Contra um mecanismo de exclusão proposto pelo neoliberalismo, onde os marginalizados "têm que se virar" com o pouco que têm, a sociedade como um todo diz: unamo-nos para sermos — antes que nos desfaçam, nos aniquilem enquanto cidadãos, enquanto brasileiros (MAIA, 2006, p.23).

3.2 O Teatro de Grupo como Forma Alternativa de Resistência

Em sua dissertação de mestrado sobre a dramaturgia no processo colaborativo, Adélia Nicolete aponta como as políticas econômicas que priorizaram o individualismo neoliberal no início dos anos 1990, deram margem a um "contra-ataque" em nível artístico:

Criou-se (nessa época) um panorama ainda mais individualista, dominado por conceitos próprios do capitalismo, em todas as áreas. Tudo passa a ser visto como mercadoria, até mesmo a arte. Como "produto" que é, a obra de arte tem de atender a uma "demanda", segundo a "lei da oferta e da procura", refletindo sobre o "custo-benefício", proclamando que "quem não tem competência não se estabelece". Para se conseguir montar um espetáculo, a equipe deve procurar um patrocínio junto a empresas particulares — que dão preferência a produções que tenham atores televisivos no elenco. Não raro esses atores têm de ir pessoalmente ao departamento de marketing para tentar o financiamento (NICOLETE, 2006, p. 29).

Mais à frente finaliza:

Diante dessas circunstâncias, uma das saídas encontradas foi a retomada, com força ainda maior, dos coletivos de criação. Se nos anos setenta, ou mesmo antes, eles surgiam como forma de viabilizar economicamente as obras e garantir a expressão, sem as imposições das produções comerciais, a partir dos anos noventa os coletivos tornam-se mais radicais (NICOLETE, 2006, p. 29).⁹

A organização coletiva de criadores veio a ser a forma encontrada para que a cultura pudesse voltar a ser uma questão de Estado, e que não ficasse entregue somente às leis de mercado com seus interesses e objetivos próprios.

Nesse novo contexto os artistas buscaram amadurecimento: uma nova posição ante um Estado caótico, e um novo caráter estético e ético de funcionamento dos seus trabalhos, entre eles, a escolha de repertórios que refletissem o Brasil e a cidadania, a manutenção de espaços próprios para apresentação de oficinas e espetáculos e a realização e difusão de publicações sobre processos e pesquisas de grupo, surgindo assim um tipo de dramaturgia e encenação diferenciadas e compartilhadas até hoje.

Em São Paulo, as reações são pontuadas pelo surgimento do Movimento Arte contra a Barbárie, constituído por grupos que se uniram para discutir e buscar saídas para a falta de políticas culturais claras e eficientes.

⁹ Esse trabalho, citado na bibliografia, traz estudos preciosos para o entendimento do que é o processo colaborativo e o que o diferencia das criações coletivas dos anos 60 e 70.

A Lei de Fomento à Cultura, o Manifesto Redemoinho, e tantas outras conquistas, demonstram a importância da arte para promoção da cidadania.

Evidentemente o teatro de grupo não foi, e não é, a única forma de produção e resistência a políticas culturais conturbadas e até inexistentes de alguns governos tanto no âmbito municipal, quanto no estadual ou no federal. Mais do que uma forma de sobrevivência econômica, as produções realizadas por grupos surgidos nos anos 1990 — como o Teatro da Vertigem, Companhia do Latão, Grupo Folias D’Arte, Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes e o grupo dos Parlapatões, apenas para citar alguns — trazem uma nova postura artística e estética, pois priorizam o crescimento artístico dentro de um processo coletivo de trabalho.

Essa é uma prática em que se percebe uma maior autonomia dos artistas que compõem um espetáculo em um coletivo de criação. Desde a feitura do texto até a concepção e produção do espetáculo, tudo é pensado e discutido em grupo. Cada etapa é experimentada, discutida e reelaborada.

Todos contribuem. Mas o que diferencia esse processo, das criações coletivas realizadas nos 1960 e 1970, como por exemplo, as do grupo carioca "Asdrúbal trouxe o Trombone" ou do "Do jeito que dá" de Porto Alegre (onde muitas vezes as criações individuais eram mais importantes do que o resultado do trabalho), das do teatro dos anos 1990, é que o espetáculo passa a ser o ponto de convergência de todo o grupo.

Assim, por exemplo, o cenógrafo compartilha e propõe idéias de possibilidades cenográficas para atores e diretor, mas ao final é ele que, através de seu conhecimento técnico específico, “amarra” e dá acabamento ao que foi criado.

As produções no teatro contemporâneo, principalmente nos coletivos de criação, buscam novas relações entre todos os colaboradores. Um exemplo é a presença do dramaturgo na sala de ensaio e não mais somente no gabinete, passando pelos mesmos processos de criação de atores e diretor.

Tudo é pensado por todos e sistematicamente reavaliado. O que dá finalização ao que fica ou não, será aquilo que melhor comunicar os anseios de todos.

Todas essas influências estavam na base de formação do Teatro da Conspiração, fundado em 2000 dentro de uma escola como a ELT.

Foram essas influências que originaram a forma de concepção e realização de *Cantos Periféricos*: o texto realizado por uma dramaturga que foi também a encenadora do espetáculo; a construção de personagens e cenas que partiram das imagens propostas pelo texto, mas que tinham também a participação efetiva dos atores na busca de novas possibilidades antes de passarem por uma reelaboração e finalização da encenadora. Além disso, a concepção do cenário, trilha sonora e iluminação também seguiram o mesmo processo, em que o acompanhamento da equipe técnica de criação ocorria durante os ensaios e não como etapa final.

3.3 A Dramaturgia Contemporânea: Novos Temas e Estruturas

Em seu artigo de 2001, “Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo”, Sílvia Fernandes atenta para o surgimento de textos teatrais que vêm tentando refletir novos contextos históricos ou sociais.

Ela salienta que “hoje a peça de teatro desafia generalizações” e, segundo o teórico francês Pavis (ano apud Fernandes, 2001, p. 69), “o teatro é tudo aquilo que se fala em cena”.

Parece evidente que essas definições pragmáticas resultam dos problemas para distinguir o texto teatral de hoje, quando as fronteiras do drama alargaram-se a ponto de incluir romances, poemas, roteiros cinematográficos e até mesmos fragmentos de falas esparsas, desconexas, usados apenas para pontuar a dramaturgia cênica do diretor ou do ator.

E mais adiante, Fernandes (2001, p. 69) enfatiza que, “talvez um olhar mais atento

possa distinguir nas formas híbridas do texto teatral contemporâneo a necessidade de expressão de assuntos que os modelos históricos não conseguem conter”.

São novas formas de textos que buscam responder a questões de seu tempo.

Na *Teoria do Drama Moderno*, Peter Szondi formula que aquilo acontece entre as pessoas, a relação estabelecida entre duas pessoas, ou a relação estabelecida entre as pessoas, é essencial para o entendimento da realidade e que é isso que pressupõe o drama. Quando eu não mais acredito que essa relação seja importante para entender a realidade, significa que tudo o que eu venha a escrever a partir disso torna-se ineficaz.

Hoje, o simples diálogo entre personagens pode não mais corresponder às inquietudes e indagações do homem pós-moderno.

Dessa forma, a arte fragmenta imagens que possam corresponder a novos contextos contemporâneos.

Textos de autores como o alemão Heiner Muller e o francês Bernard-Marie Koltès dão mostra das liberdades formais em que se alternam grandes trechos narrativos — às vezes sem sabermos exatamente quem os diz e para quem — com trechos aparentemente soltos de diálogos e rubricas que transmitem mais atmosferas e sensações do que tradicionalmente entradas e saídas de personagens e/ou cenários.

São textos que utilizam elementos literários na construção da cena originando um tipo de espetáculo que, por sua vez, também alimenta a criação de novos textos dramáticos que se apropriam de elementos de encenação.

O teórico alemão Hans-Thies Lehmann chama essa dramaturgia contemporânea de pós-dramática, onde os conflitos e as ações dos personagens pedem novas formatações.

Lehmann (2003, p. 10) salienta que, hoje, um dramaturgo “não se satisfaz mais com o modo tradicional de se contar uma história, ou de tratar o real a partir de formas tradicionais” e que ainda existem sim, conflitos e ações, mas dentro de um novo contexto temático. Um deles é o do tempo, ora mais lento, como, por exemplo, nos textos de Samuel

Beckett, ora mais rápido, com cortes, saltos, alternâncias, descontinuidades, como nos textos de Heiner Müller. O tempo, sempre importante para o teatro, mas com essa autonomia dos elementos, virou uma categoria com existência própria e que pode ser dramatizada com uma nova roupagem e não dentro da unidade que ela costumava constituir no drama.

A facilidade que temos hoje em “embaralhar” linguagens que vêm da literatura, cinema, vídeo e outras mídias de comunicação, nos dá a possibilidade de ampliar uma gama de leituras da realidade. Assim, pode-se interagir, inter-relacionar e friccionar elementos diferenciados para buscar novos confrontos e contrastes.

Esses efeitos de justaposição das partes são buscados por autores muito diferentes que os denominam cenas, fragmentos, partes, movimentos, referindo-se explicitamente, como faz Vinaver, a uma composição musical, ou mais implicitamente, como outros autores, a efeitos de caleidoscópio ou de prisma (RYNGAERT, 1998, p.86).

3.3.1 A escrita dramaturgica que insere elementos da encenação

Em sua dissertação de mestrado, Ana Rebouças Silva (2001, p. 12) reflete sobre as diferentes formas de criação dramaturgica. Ela delimita três processos que lhe foram exemplares no contexto de produção teatral dos anos 1990, são eles: “a dramaturgia escrita em sistema de parceria entre encenador e dramaturgo, a dramaturgia escrita pelo ator, e a do dramaturgo que trabalha com concepções próximas das desenvolvidas pela encenação e teoria da performance”.

O terceiro processo é aquele que está diretamente ligado à escrita e montagem de *Cantos Periféricos*. É o processo de montagem realizado pelo dramaturgo-encenador onde a escrita do texto já vislumbrava a forma de condução e produção do espetáculo e também,

onde há o rompimento das regras tradicionais de dramaturgia para incorporar processos de linguagem da cena.

Temos como alguns exemplos de dramaturgos-encenadores, Gerald Thomas, Dionísio Neto, João Falcão, Mário Bortolotto, Hugo Possolo, e em alguns espetáculos, Zé Celso e Antunes Filho.

Muitas vezes, existe um texto já escrito pelo dramaturgo que, depois ao encená-lo com os atores, modifica falas, acrescenta ou corta cenas.

O dramaturgo dos anos 1990 passa a conhecer cada vez mais os processos de encenação desenvolvidos nas escolas de artes cênicas ou no contato com grupos de teatro. Essa dinâmica também aproxima cada vez mais o ator dos processos de escrita cênica.

Finalizando, podemos dizer que há pelo menos duas bases de escrita dramaturgic: a de espetáculos que contém textos previamente escritos e que seguem um enredo fixo; e uma segunda, em que os textos trazem recursos da encenação e principalmente da intervenção do ator e/ou encenador na construção do espetáculo. Nesses espetáculos não há um encadeamento lógico da intriga e o foco é a personagem e tudo que se relaciona a ela. Dessa forma, o texto dramaturgic combina o texto propriamente dito e as intervenções do ritmo, das rubricas e de outras intervenções, tanto visuais quanto sonoras.

Essa forma de dramaturgia pede uma nova relação com a cena.

3.4 Tendências do Teatro Contemporâneo: em Tempo de “Trans”

Composto por elementos diversos e muitas vezes heterogêneos que se confrontam para busca de uma nova unidade, o teatro contemporâneo vem interagindo cada vez mais com outras áreas de conhecimento, artísticas ou não.

O teatro sempre abarcou outras expressões. Porém, hoje essa “mistura” se

tornou mais híbrida, transtextual, em um movimento para além das formas, buscando novas relações com que está ao nosso redor.

Não é de se surpreender que em tempos de alimentos transgênicos — manipulações genéticas que consistem em adição, subtração, substituição, desativação ou destruição de genes — o termo “trans” possa também ser utilizado em reflexões do teatro contemporâneo.

Ao observar as produções teatrais recentes, percebe-se uma tendência em friccionar diferentes imagens/formas advindas de diferentes áreas. São novos usos dos procedimentos de trabalho que mesclam linguagens da mídia virtual, eletrônica ou das artes visuais, além de danças diversas, brasileiras ou não, tradicionais ou não, circo, arquitetura e tantas outras.

A diversidade da cena advém também de uma diversidade de processos – são os *work in process*, *workshops* de criação, laboratórios de pesquisa de personagens, improvisações, depoimentos pessoais e tantos outros caminhos percorridos para se chegar a um espetáculo.

(...) É exatamente através da condição híbrida e transgênica em que os campos artísticos estão fundidos e indeterminados que se expressa o traço do contemporâneo. Como herdeiros do mito da ruptura lançado pelo romantismo e cristalizado no modernismo, os artistas contemporâneos, como Sísifos, exercem suas buscas do novo sem a ilusão de que quando chegarem com a pedra ao cume do morro descortinarão um novo mundo, ou uma nova vida, mas certos de que a pedra rolará abaixo, necessariamente, para um novo começo. Nesse sentido, seguem o conselho de Nietzsche e avançam retrocedendo, re-elaborando, reprocessando e reinventando a partir da terra lavrada em toda a história da arte (RAMOS, 2005, p.11).

Tudo isso sem esquecer o quanto o público é parte integrante e fundamental deste processo. Hoje, não cabe mais ao público ser um mero observador. O público é um agente transformador da cena quando da relação sinestésica com o ator e o espetáculo como um todo e, às vezes, como parte integrante, interagindo.

Diversas propostas teatrais contemporâneas se concentram na filosofia da quebra

com o teatro tradicional — a performance, o happening, o teatro de rua interativo — são algumas das vertentes que se mantêm desde décadas passadas, mas que ganharam força e nova roupagem nos últimos anos.

Hoje o teatro se caracteriza pela diversidade, e de maneira geral, continua sendo um espaço de manifestação, de debate de idéias e de reflexões.

4 CANTOS PERIFÉRICOS:

UMA DRAMATURGIA POÉTICA DO COTIDIANO

Nesse capítulo pretendo abordar como escrevi o texto *Cantos Periféricos* utilizando elementos contemporâneos de criação, como a linguagem fragmentada e entrecortada dos roteiros de cinema, entre outros.

4.1 Periferia: Uma Paisagem em Constante Movimento

Fico pensando como Gertrude Stein (1874-1946), célebre e radical escritora norte-americana que sofreu fortes influências das vanguardas do começo do século XX, e que viveu grande parte de sua vida em Paris, representaria em suas peças-paisagens uma imagem da periferia paulista com seu complexo jogo de casas-sobrados sobrepostas - entrever pedaços de morros, vilas, vielas, entornos, campinhos de futebol, o cheiro de churrasco, a laje, o barulho alto da televisão em um programa dominical...

Nessas peças ela buscou uma temporalidade diferente: o presente contínuo. Como hoje escreveria/pintaria a imagem da periferia, que é por definição um redemoinho de tempos presentes em constante mutação?

Prato cheio de possibilidades.

Quando escrevi *Cantos Periféricos*, ainda não conhecia Gertrude Stein, mas já nessa época intuía o quanto a periferia, que muda tão vertiginosamente tanto enquanto estrutura, quanto vida pulsante, oferecia a possibilidade de criação para um artista que busca novos olhares, percepções e espacialidades.

O que me estimulou a escrever *Cantos Periféricos* entre maio de 2002 a abril de 2003, depois de mais de um ano de pesquisa, foi a vontade de falar de pessoas que vivem

em cantos escondidos desse país, esquecidos pelos planos governamentais e que, apesar disso e por isso mesmo, de alguma forma resistem: viver à margem não pode significar ser marginalizado.

Morei no Parque São Rafael, bairro periférico da zona leste - região muito próxima ao ABC Paulista onde vivo hoje - entre os anos 1960 e 1980, e trazia em mim uma periferia adormecida, passada.

Falar da periferia nos anos 2000 era a forma de juntar minha periferia adormecida com a que via e a que vejo hoje, com um olhar diferenciado.

Queria descobrir o que havia por detrás daquelas casas, onde os cômodos são construídos uns sobre os outros - de acordo com o crescimento da família - quase que empilhados, e onde a falta de uma estrutura mínima de saúde, educação, trabalho e lazer tem causado nos últimos anos o crescimento da violência urbana.

Revisitando meu caderno de criação do texto, já buscava imagens sobre o que gostaria de falar. Um exemplo é um texto de Neide Duarte que transcrevi do *site* do programa Caminhos e Parcerias da TV Cultura:

Em 17/11/02:

De frente, de costas, no avesso. Ser e estar. A periferia é um território de outro país, de outro estado, de outro tempo. Os carros que passam por aqui são carros do passado. Os doces pra crianças, são doces do passado. A marca do cigarro é desconhecida. O prédio, onde se ensina a escrever, sofre com a lição que ele mesmo ensinou: o que era para ser escrito lá dentro escrevem aqui fora. O lugar dos shows dos fins de semana é em uma padaria. Viva Anjos! (...) Tudo que é periférico, parece não ter importância. Não ocupa o espaço das decisões. Aqui só chegam os reflexos da cidade. Um grito mais alto, um arrependimento, um susto. (...) Segunda-feira, meio-dia, dois meninos foram mortos na grande área. Morreram abraçados, executados com tiros na cabeça. Um de 15, outro de 16 anos (DUARTE, 1999).

Hoje, ao rever o processo de criação de *Cantos Periféricos*, senti a necessidade de

analisar como se construiu a periferia que conhecemos. Senti essa necessidade para que pudesse ter um olhar ampliado do que escrevi anteriormente de maneira intuitiva, observadora. As pesquisas, na época da escrita de *Cantos*, foram realizadas a partir de minha vivência na periferia, e por aquilo que eu acompanhava pelos meios de comunicação.

4.2 Periferia: Resgate de uma Trajetória

Vista de longe: de leste a oeste e de norte a sul, a periferia de São Paulo, na maior parte das vezes, aparece nos noticiários como o reduto de marginalidade e esquecimento. É onde acontecem as chacinas e os crimes hediondos, criando uma imagem de medo e rejeição.

Vista de perto: nos anos 1980, em um bairro como o Jardim Rosana, próximo ao Jardim Ângela, eram mortos por semana, 40 pessoas, na maioria homens, levando a igreja a interferir criando um time de futebol – objetivando menos a manutenção de um esporte e mais uma forma de tirar das zonas de conflito do tráfico, meninos em situação de risco.

O que dizer? A busca pela manutenção da vida surge em lugares que estão em constante conflito, onde impera a violência e a morte.

A urgência de trabalhos sociais surge nas periferias como forma de resistência e sobrevivência. E são notáveis no sentido de uma organização popular.

Se nos anos 1970 e 1980 a Igreja Católica e as associações de bairro reivindicavam melhores condições de moradia, saneamento e educação, a partir dos anos 1990, surgiram diversas Ongs que até hoje atuam na periferia. Essas organizações têm tido grande importância no acesso das populações carentes à cultura e na revalorização da educação. São projetos que visam formas de manutenção da vida e como consequência, na

busca de uma cidadania escondida, procurando assim, diminuir a desigualdade social.

Mas para que essas reivindicações pudessem surtir efeito, esses movimentos tiveram que se organizar, pois nada era conquistado sem uma base de apoio sólido, fosse ele de ordem governamental ou privada.

Quer se considerem tais práticas um avanço democrático de uma política participativa, quer uma simples cooptação de lideranças populares, o fato é que as associações de moradores, sociedades de amigos de bairro, organizações assistenciais, entidades culturais ou religiosas hoje (...) demonstram a extraordinária competência do povo pobre dos bairros da periferia para vencer cotidianamente os desafios que a cidade lhes impõe (MONTES, 2006, p. 59,61).¹⁰

A periferia começa a se politizar e entender melhor os seus problemas, surgindo então, movimentos sociais que culminaram também em movimentos culturais, dentre eles, o Hip Hop, que englobando a música rap, o grafite de rua e a dança break, como uma das manifestações sócio-culturais mais representativas que surgiu na periferia no início dos anos 1980.

Contra a violência e a viagem nas drogas, a busca de novos valores através da arte.

Um exemplo: é através das letras rap, num ritmo marcado único, que se mostra a indignação pelas injustiças sociais, além também de ser uma forma de denúncia ao que realmente acontece no submundo de uma favela ou dentro dos presídios.

Outro: se não há tela, os muros servem como suportes de unificação e se tornam espaços para pinturas e poesias urbanas. Hoje, o grafite se impõe como uma das artes urbanas mais significativas e representativas de uma população carente de recursos, mas rica de possibilidades.

10 O livro “Tenso equilíbrio na dança da sociedade” reúne artigos de especialistas nas áreas de antropologia, urbanismo e administração cultural, que ao analisarem o espetáculo “Milágrimas”, de Ivaldo Bertazzo, traçam um importante painel sobre a construção e a vida nos bairros periféricos de São Paulo. Para esse capítulo utilizei especialmente os artigos de Maria Lúcia Montes, formada em filosofia, ciência política e antropologia, e da arquiteta Regina Proserpi Meyer. Vide bibliografia.

Há algumas décadas, muitas Ongs, instituições públicas e privadas deram início, nas periferias, a projetos educativos que utilizam música, dança, teatro, informática, inglês, algumas atividades manuais para suplementar as carências do ensino oficial. Esses serão os caminhos que darão início à quebra das barreiras socioeconômicas que impedem nossa juventude de avançar no sentido de aquisições culturais (BERTAZZO, 2005, p.216).

A partir dos anos 1960, a indústria automobilística implantada no ABC foi a responsável pelo surgimento de diversos bairros da zona leste paulista, devido à maior proximidade do que o próprio centro de São Paulo. Com a migração de famílias inteiras vindas do interior do estado para servirem como mão de obra nas grandes fábricas automobilísticas, surgiram diversos loteamentos que, com o passar das décadas, transformaram-se nos bairros periféricos que conhecemos hoje.

Conhecidos como cidades dormitórios, esses bairros eram, e são, atendidos pela precária rede de ônibus, meio de transporte coletivo que, devido às longas jornadas de viagem, torna-se praticamente um segundo lar para os trabalhadores.

Mas o interessante é que a periferia, que no princípio surgiu como possibilidade de moradia para trabalhadores das indústrias e comércio, transformou-se ao longo do tempo em parte integrante da cidade, com características próprias e complexas.

É hoje corrente qualificar como periférico um grande número de lugares e seus moradores. São qualificados da mesma forma seus hábitos, sua produção cultural, suas formas de consumo, seus trajetos, enfim tudo que compõe seus espaços e seus hábitos. Tudo isso ganhou nas últimas décadas muita riqueza e especificidade devido à extensão territorial adquirida pela periferia e a velocidade de seu crescimento e, acima de tudo, pela tremenda heterogeneidade de suas formas (MEYER, 2005, p.121).

Essa heterogeneidade tem levado a muitas generalizações, tornando periférico tudo aquilo que é pobre, miserável e carente de recursos.

O que é importante ressaltar é que esse outro lado da periferia — aquilo que se

percebe vendo de perto, um espaço de movimentos e características próprias — pode vir a se tornar um material rico de construção de um imaginário artístico, e não apenas um espaço de acontecimentos trágicos que serão maciçamente veiculados pela mídia, para depois, muitas vezes, serem esquecidos.

O respeito pelas diferenças, conjugado a trabalhos socioeconômicos e culturais, podem tornar a periferia em algo que transcenda, que edifique.

4.3 A Periferia Como Personagem: Território Como Identidade

Ser da periferia. Falar da periferia em um espetáculo de teatro. Como falar de seu quintal sem parecer ingênuo? Como falar poeticamente da realidade que lhe ronda? Como buscar o belo em cenas tão terríveis e violentas?

A imagem da periferia da qual queria falar se formou dentro de mim durante meses: personagens marginalizados que lutam desesperadamente para fazerem valer o que são e o que sentem.

Sem comiseração ou compaixão, a idéia era falar da resistência daqueles que não desistem perante a falta de condições e de qualidade de vida, daqueles que não têm direito à vez e a voz, mas que de alguma forma não se deixam sucumbir: Periferia....Periférico...Ser da periferia... Enfim, *Cantos Periféricos*.

O nome do texto já estava escolhido antes de ser escrito: foi um batismo imediato.

A palavra ‘canto’ sugere extremidade, lugar afastado. Ao mesmo tempo, o som produzido pela voz do homem ou de outro animal se pensarmos em música.

Já a palavra ‘periferia’ sugere a delimitação de algo. Pode ser do nosso corpo ou de uma figura geométrica. Pode sugerir também extremidade, afastamento. No sentido urbano,

é a região mais afastada do centro de uma cidade, em geral carente em infra-estrutura e serviços urbanos, e que abriga setores da população de baixa renda.

Cantos e periféricos: unificação de duas imagens que acabam gerando outras imagens - estar em um canto, ocupar um espaço mínimo, ser periférico, ser contorno, e a partir do canto enquanto música, buscar uma melodia própria, uma harmonia.

Tudo isso para que se gere um personagem alegórico (a periferia) que em constante conflito origine um novo sentido: mais do que ambientação, interferência; mais do que cenário, agente causador, deflagrador de sentimentos e movimentos.

Na seqüência transcrevo um pequeno fragmento do texto *Cantos Periféricos* em que a rubrica se refere ao espaço como personagem e também como inspirador e estimulador de possibilidades para a composição não somente cênica, mas também de construção dos personagens:

TRAJETÓRIA – PAI

Cena 1

Casa do Pai. Dois cômodos pequenos – quarto/cozinha. É madrugada. Pelo rádio, ouvimos programa sertanejo e a hora: 5 horas da manhã. Vemos o Pai e Mãe bebendo café. Olhar inerte dos dois. Ela grávida de 9 meses sente uma pontada. Eles se olham.

A Trajetória do Pai tem pouquíssimos diálogos: das cinco trajetórias contadas no texto, é a que mais trabalha com a atmosfera do espaço: casa apertada, ponto de ônibus cheio, ônibus cheio, a empresa massificante e a morte em uma padaria.

A partir do pequeno, do periférico, do aparentemente insignificante, buscar revelações.

O Pai e Mãe esperam um filho, uma nova boca. Para espaços tão limitados, o que oferecer?

“Ferve o pano de chão, prepara a manjedoura
Que vem chegando mais um pra dividir o cafofo
Mais uma boca no mundo
Mais um pra fica chorando
Mais um perdido na vida
Mais um porteiro de prédio, se estudar¹¹

Em todo o texto, o espaço é um território demarcado ansiando amplitude. É onde os personagens, confrontando-se com seu meio, buscam revelar uma identidade, um vir a ser.

4.3.1 - Formas poéticas do cotidiano: a estrutura de cantos periféricos

Os temas tratados em *Cantos Periféricos* sugerem um tipo de teatro que Pavis chama de Teatro do Cotidiano.

Encontrar e mostrar o cotidiano que é excluído da cena, porque insignificante e demasiadamente particular: este é o objetivo de uma corrente neonaturalista dos anos setenta que assume o nome genérico de teatro do cotidiano.(.....)

Mostrar a vida cotidiana e banal das camadas sociais menos favorecidas equivale a preencher a brecha entre a grande história, a dos grandes homens, e a história mesquinha, porém insistente e obsessiva, da gente humilde sem voz na sociedade. A partir de certos episódios ou frases vivenciados diariamente, esse teatro ‘mínimo’ queria reconstruir um ambiente, uma época e uma ideologia (PAVIS, 2001, p. 77,78).

¹¹ De Kléber Albuquerque: trecho de música “Manjedoura” ouvida durante a cena em que o Pai chora ao preparar a bolsa de roupinhas do filho recém-nascido.

A esse verbete, acrescento o verbete sobre o Teatro Documentário: “Teatro que só usa, para seu texto, documentos e fontes autênticas selecionadas e ‘montadas’ em função da tese sócio-política do dramaturgo” (PAVIS, 2001, p.387).

Para a concepção de *Cantos Periféricos*, o material a ser utilizado vinha da minha observação do cotidiano e das notícias da mídia impressa, rádio e televisão, ou seja, os acontecimentos reais do dia-a-dia de uma periferia seriam estímulos iniciais da feitura de um enredo. Sendo assim, me aproximei do que seria um teatro voltado para o resgate do cotidiano. Ao mesmo tempo, sentia necessidade de ampliar a visão deste cotidiano, como se quisesse criar um caleidoscópio de novas imagens.

Mesmo tendo como ponto de partida acontecimentos reais de pessoas que vivem à margem, sentia que para se falar de trajetórias tão cruas eu necessitava de artifícios poéticos.

Não me interessava falar da realidade de maneira realista. Os noticiários, cada vez mais fantásticos e espetaculares, já o fazem.

Dessa maneira, pressentia que precisava uma forma original, que pudesse tocar o público de maneira diferenciada. Vir para o teatro para ver o que ele vê nos noticiários, mas buscando revelar a humanidade daquelas relações sem a pieguice exaustiva que a mídia nos impõe.

Mas por qual estrutura dramaturgica optar tendo a violência na periferia como um fator de realidade?

Essa pretensão vinha ao encontro das questões contemporâneas de busca de novas linguagens na escrita cênica:

O que se nota hoje, é uma disseminação de novas dramaturgias, que tendem a converter-se em experiência generalizada no teatro. Mais ainda, os temas urbanos e a violência disseminada, parecem exigir em um ‘desconforto narrativo’, que acompanha as dramatizações de insegurança social e criminalização sistemática das questões públicas, semelhante ao que Flora Süsseking observa na literatura dos anos 90 (FERNANDES, 2001, p. 134).

Nesse artigo, a autora nota que nas novas dramaturgias que têm como tema o urbano e a violência, há uma necessidade de textos que se traduzam em um “desconforto narrativo”, em que se acabam incorporando ao dramático, elementos narrativos e gêneros como a novela, o conto, a poesia e outros fragmentos de textos.

Neste sentido, busquei incorporar à forma de *Cantos Periféricos* uma estrutura de fragmentação e uma nova relação de tempo e espaço, que eu observava principalmente em roteiros de cinema.

4.3.2 A repetição: busca de novos olhares

Sempre tive grande paixão por roteiros de cinema que não seguissem um enredo tradicional: *Traffic*, *Amores Brutos*, *Pulp Fiction*, *Short Cuts: cenas da vida*, *Magnólia*, *Corra Lola, Corra*, e os nacionais, *Cidade de Deus e Lavoura Arcaica*. Todos esses filmes têm enredos fragmentados e que foram elaborados como um jogo de montar. São como um quebra-cabeças que estimula a atenção de quem os assiste, pois é preciso construir a trajetória da história ao mesmo tempo em que se desenrola os acontecimentos que nem sempre estão em uma ordem cronológica.

Queria isso também para a construção de *Cantos Periféricos*.

Em 14/05/02 já havia intuído em uma anotação:

Fragmentos que se bifurcam e ao final se montam como em um quebra-cabeças. (...) Esses fragmentos podem ser dramáticos ou literários: poesia, letras de música, histórias em trechos, pedaços de prosa, frases, imagens.

A história da morte no ônibus 174 no Rio.

Em 01/11/02:

Fragmentos. Cotidiano a partir de jornais, tendo como enredo uma tragédia grega ou qualquer outra história bem conhecida.

Reescrever as notícias e fatos sem fugir do enredo, não importa o que aconteça.

Trabalhar silêncios. Escrever sem diálogos. Um roteiro de movimentos.

Cantos Periféricos – extremidades: cabeça, mãos, pés. Viver à margem: “Cantos” de quem vive num canto. “Cantos” de traçar uma melodia para dançar os movimentos.

Ou seja, eu girava em torno das mesmas imagens de criação: a idéia de um texto fragmentado, cheio de silêncios, histórias do dia a dia de uma periferia, notícias de jornal: um quebra-cabeças.

Em uma exposição do Itaú Cultural “Claro Explícito” sobre trabalhos que tinham como tema a violência urbana, anotei em 25/11/02 um trecho de texto que estava exposto em uma obra de Oliveira (2002):

Tantos, tantos desejos. É o que o espelho apresenta: pedaços, partes, fragmentos. Cada um, multidão. Mas o que um pode? O que cria, o que destrói? Querer tudo à vista, à primeira vista, é não saber o que está por trás, por baixo, por dentro. Estrangeiro: abra-se para os lados. Passageiro: misture-se na massa. Viajante: arregale as frestas. Rompa e instaure, circule e complete. Entranhe-se. Estranhe-se. O que reúne e mitifica. Ser tantos. Um a mais.

A dissertação de mestrado, *Caos e Dramaturgia*, do dramaturgo Rubens Rewald, foi uma grande referência para a criação da estrutura dramática de *Cantos Periféricos*.

Nela, o autor analisa como os conceitos ligados à teoria do caos e das bifurcações podem servir como fonte para a criação de textos teatrais. Isso dá origem a tramas que não possuem apenas uma história, mas todas as histórias possíveis. Ele cita uma frase de Borges (1989):

Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na de Tsui Pen, opta por todas. Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam (Borges, ano apud REWALD, 1998, p.11).

Ao analisar o filme *Smoking/No smoking*, de Alain Resnais, Rewald refaz e analisa toda a estrutura desse enredo, criado em duas partes: na primeira, a personagem ao fumar desencadeia toda uma ordem de acontecimentos; e na segunda, ao não fumar, ela desencadeia outra corrente de acontecimentos completamente diferentes.

Em 16/01/03 escrevi:

Pensando na idéia de ‘Smoking, no smoking’:

Repetição de cenas em que cada passagem aconteça uma pequena mudança de detalhe (ação) e isso mude toda a trajetória seguinte, como é o caso das três versões de *Corra, Lola, Corra*.

No caso de Cantos Periféricos, podemos ter o pai que está no bar, por exemplo, bebendo e comemorando o nascimento do filho. Numa seqüência de cena, ele leva um tiro (bala perdida) da polícia, e em outra seqüência, a bala não o pega.

Surge a idéia da repetição.

No filme mexicano *Amores Brutos*, dirigido por Alejandro Gonzalez Iñárritu, a repetição parte desse princípio: um acidente de carro é visto durante todo o filme diversas vezes. Mas em cada uma delas, vemos a versão de como esse acidente provocou reviravoltas na vida das personagens envolvidas nesse momento.

Em 11/01/03, outro trecho de meu caderno de criação:

A intersecção das personagens acontecerá no aumento do clímax. Em um primeiro momento eles serão apresentados em fragmentos aparentemente desordenados.

Um ponto que sempre retorna – um dia que sempre retorna.

Como criar uma peça teatral em que se repetiriam cenas em que a cada trajetória, valesse observar os acontecimentos sob o ponto de vista de uma personagem diferente?

4.3.3 – A Poética do Fragmento

Um outro elemento para a formalização do texto é que eu queria incorporar a ele os conhecimentos que tinha como encenadora e a minha prática na montagem de um espetáculo. Isso influenciou e influenciou diretamente na forma como escrevo.

Importei da prática como encenadora na criação no texto, uma estrutura de cenas entrelaçadas, perseguindo uma dinâmica ágil e intensa, com cortes e edições que vêm da linguagem da cena.

Assim, no atual momento, percebe-se um intercâmbio entre texto e cena, nutrindo as novas criações no teatro; ao mesmo tempo em que os encenadores caminham em direção ao aprimoramento de procedimentos narrativos, dramaturgos se apropriam de elementos desenvolvidos pela cena para forjarem textos com uma nova configuração (SILVA, 2001, p. 16).

A descontinuidade do texto não é um elemento novo. Brecht já traçava a descontinuidade do tempo e do espaço em seus textos teatrais, buscando uma não identificação da platéia com o personagem, promovendo assim o chamado efeito de distanciamento, para tornar estranho aquilo que é habitual, tornar insólito aquilo que é cotidiano, para que o espectador torne-se intelectualmente ativo.

Na descontinuidade da fábula brechtiana, a fábula não se baseia numa história contínua e unificada, mas no princípio de descontinuidade: ela não conta uma história seguida, e, sim alinha episódios autônomos que o espectador é convidado a confrontar com os processos da realidade aos quais eles correspondem. Neste sentido, a fábula não é mais, como na dramaturgia clássica (isto é, não-épica), um conjunto indissolúvel de episódios ligados pelas relações de temporalidade e causalidade, mas uma estrutura retalhada. Reside aí, aliás, a ambigüidade desta noção em Brecht: a fábula deve ao mesmo tempo “seguir seu curso”, reconstruir a lógica narrativa e ser, entretanto, incessantemente interrompida por distanciamentos apropriados (PAVIS, 2001, p. 159).

A dramaturgia do fragmento evidencia as partes em detrimento do todo, fazendo prevalecer a descontinuidade ao invés do encadeamento lógico das ações. Esses efeitos geram uma liberdade narrativa própria dos escritos de autores contemporâneos.

A escrita dramática descontínua composta por fragmentos constitui para Ryngaert uma tendência arquitetural das obras contemporâneas, onde se percebe a influência de Brecht e indiretamente a de Buchner.

A grande liberdade dramática que se instaurou nas relações com o tempo e o espaço é marcada por uma obsessão pelo presente, qualquer que seja a forma que assumam esses diferentes “presentes”, e por uma desconstrução que embaralha as pistas da narrativa tradicional fundada na unidade e na continuidade. O “aqui e agora” do teatro se torna o cadinho em que o dramaturgo conjuga em todos os tempos os fragmentos de uma realidade complexa, em que os personagens, invadidos pela ubiqüidade, viajam no espaço, por intermédio do sonho, ou então, mais ainda, pelo trabalho da memória (RYNGAERT, 1998, p. 132).

Acredito que toda a linguagem que anseia ser interrogativa torna-se uma linguagem que se interrompe: são espaços que buscam ser preenchidos, no caso, pela platéia.

A poética do fragmento busca nesta descontinuidade, esse espaço, essa estranheza: um hiato. Assim torna-se mais provocativa, e acredito, geradora de novas sensações e possibilidades.

4.3.4 – Personagens-síntese

Repetições, fragmentos, descontinuidade... Que personagens poderiam melhor se adequar a esta estrutura que eu pretendia com o texto?

Em 11/01/03 escrevia: “Mas quais seriam essas personagens? Em que pontos do enredo elas encontrariam e desencadeariam ações ou acontecimentos diferenciados?”

Em 25/12/02 anotei esboços de possíveis personagens que queria desenvolver: alguns eu via pela rua; de outros, ouvia suas histórias contadas por outras pessoas, ou então, lia notícias no jornal, ou via acontecimentos trágicos da periferia de São Paulo pela televisão.

Mendiga sentada sobre um grande saco plástico, acredito que cheio de roupas e seus objetos (sua morada) olhando um terço com atenção.

A criança que fica vendendo doces no farol.

Vendedores de doces em carrinhos velhos.

Notícias de jornal: mãe e filha morrem num deslizamento de terra causado pelas chuvas; pai e dois filhos enchendo laje de uma casinha que conseguiram da Prefeitura. Pai morre eletrocutado. Filhos saem feridos.

Estórias de cobradores e motoristas de ônibus.

Com as imagens de fragmentação, descontinuidade e repetição, comecei a idealizar o que viria a ser o enredo de *Cantos Periféricos*, buscando compor personagens e ações.

Assim, criei cinco trajetórias de cinco personagens que se entrelaçariam e interfeririam uma na outra, às vezes de forma não intencional, provocando e desencadeando novos acontecimentos na vida de cada um deles.

Dentre os vários personagens que foram esboçados, sintetizei cinco deles:

1. Mãe - Mulheres em trabalho de parto e o precário atendimento hospitalar público.
2. Jovem - inspirado em notícias de jornais em que jovens roubam e matam seus avós para comprar drogas.
3. O assaltante pé-de-chinelo - livremente baseado no assaltante do ônibus 174 morto por policiais no Rio de Janeiro.

4. Pai - trabalhador que morre de bala perdida numa padaria ao comemorar o nascimento do filho.¹²

5. Geísa – única que tem nome - migrante nordestina que “amarra” todas as outras trajetórias. Livremente baseada em Geísa, morta no assalto do ônibus 174 do Rio de Janeiro.

As trajetórias dos cinco personagens ficaram assim definidas:

1. Mãe – grávida de nove meses, pela manhã, em casa, ao tomar café com seu marido (Pai), sente dores indicando que o parto está próximo. Nada fala para o marido, que contrariado segue para o trabalho. Depois, ela sai para ir ao hospital. No ônibus presencia um assalto (Assaltante, Geísa), e ao chegar ao primeiro hospital, não consegue atendimento. Seu filho nasce no corredor do segundo hospital. O marido é avisado. À noite, a Mãe fica com seu filho aguardando a chegada do marido.
2. Jovem – Avó à espera do neto (Jovem) desde a madrugada. Jovem chega, a espanca e rouba seu dinheiro. Jovem compra drogas de um traficante. Numa estação de trem, onde também está Geísa, ele tem alucinações e se mata jogando-se nos trilhos quando da chegada do trem. À noite, vemos a Avó machucada esperando pelo neto.
3. Assaltante – Logo cedo se prepara para um assalto. Vai até a padaria e bebe uma pinga sem pagar. Assalta um ônibus usando Geísa como refém (Mãe e Geísa). Vai a um bordel, se embriaga e é roubado por uma prostituta. Final da tarde, volta à mesma padaria e pede outra pinga. Balconista quer que primeiro ele pague a pinga que deve. Discutem. Assaltante atira em balconista.

12 Ouvi essa notícia de uma cego que pede esmola na Estação do Metrô Ana Rosa em São Paulo.

4. Pai – Levanta de madrugada. Em casa toma café com a mulher (Mãe) grávida de nove meses. Vai para o trabalho contrariado pois percebe que a esposa não está muito bem. Fica o dia inteiro lá. No fim da tarde volta para casa e recebe a notícia que sua mulher pariu. Vai levar roupas para a mulher e o filho no hospital. No caminho passa na padaria para comemorar o nascimento do filho (Assaltante). Assaltante e balconista discutem. Assaltante atira no balconista. Bala pega no Pai que morre.
5. Geísa – Levanta logo cedo para buscar a mãe e a irmã na rodoviária. Na estação de trem fica chocada com a morte de um rapaz (Jovem). Ao tomar o ônibus para continuar sua viagem, torna-se refém de um assaltante (Assaltante, Mãe). Abalada, perambula pelas ruas e encontra uma Catadora de Papel. Geísa se acalma e se lembra de buscar sua mãe e irmã. Encontra as duas. Ao voltar à noite para casa e ao ver um tumulto na frente da padaria, vê o corpo do Pai morto na calçada. Agacha-se perto dele e reza.

Todas essas trajetórias acontecem no mesmo dia. A cada trajetória, o dia se (re)inicia, e vemos, através do olhar do personagem principal, como ele vivencia os acontecimentos daquele dia.

Montei então o quebra-cabeças em que interliguei as histórias desses cinco personagens. Para isso foquei pontos de intersecção entre eles, no caso, locais onde poderiam se encontrar:

Uma estação de trem – intersecção de Geísa e o Jovem

No ônibus – intersecção da Mãe, Geísa e o Assaltante

Na padaria – intersecção do Pai, Assaltante e Geísa

Na casa – intersecção da Mãe e do Pai

Criei, com o entrelaçamento das trajetórias dos cinco personagens, uma maneira de como contar uma estória não linear, gerando um caleidoscópio de possibilidades. Dessa maneira quis provocar uma participação mais efetiva e ativa da platéia ao acompanhar o andamento do enredo que se construía por partes.

Um exemplo de intersecção é no momento do assalto, onde coloco três versões da mesma cena, ora na visão da Mãe, ora na do Assaltante e, ao final, de Geísa:

TRAJETÓRIA – MÃE

Cena 6

Mãe pega o ônibus lotado. Geísa lhe dá o lugar. Sobe o assaltante. De surpresa, pega Geísa pelo pescoço e aponta uma arma para a cabeça dela.

ASSALTANTE – Aí motorista, seu merda, é assalto! Não pára o ônibus até eu mandá! Se não, dou um pitoco nesta mina, ni você e ni todo mundo que me enche o saco! Aí cobrador, vamo trabalhá. Faz a rapa do dinheiro logo. E não sacaneia não que eu te estóro. Todo mundo quietinho, se não vai sobrá. Tô avisando.

GEÍSA – Fica calmo, pelo amor de Deus!

ASSALTANTE – Cala a tua boca, sua vaca!

MÃE – Não faz nada não, moço!

MÃE – *(Pensamento – Off)* – Meu filho, meu deus!!! Protege o meu filho! Que nada aconteça comigo nem com ninguém. Deus ilumine este home pra que ele não faça nada não, meu Deus!!!

ASSALTANTE – *(Grita)* – Cala todo mundo esta boca, se não vô matá todo mundo. E aí cobrador, tá esperando o quê? Tu tá muito mole! Dá isso logo, otário! *(Pega o dinheiro, joga Geísa no chão e aponta a arma na direção da cabeça dela)* – Aí seu motorista pode pará o Mercedes, que já cheguei no meu ponto.

MOTORISTA - Aqui não dá pra parar, é perigoso!

ASSALTANTE - Ah, não? *(Atira próximo a Geísa, propositadamente para não acertar)* E aí motorista, qué vê se a segunda eu acerto? *(motorista pára o ônibus, assaltante vai descendo)* Aí sua vaca, hoje cê nasceu de novo!

Desce. Pânico no ônibus. Mãe abraça Geísa.

A mesma cena é mantida na Trajetória do Assaltante, porém o off agora é o pensamento dele ao entrar no ônibus:

ASSALTANTE: (*Pensamento - Off*) - Caraio! Todo dia nesse horário essa bumba tá vazia. Logo hoje deu pra tá cheia? Assaltá ônibus vazio é bum, agora cheio, ó! Se os homem me pega e vou pará na 59 é treta na certa. Cai fora, meu irmão. Isso não é pra você. Ah! Foda-se! (*Para o motorista*) Aí, motorista, seu merda!!! É assalto!

Na Trajetória de Geísa o off é o dela:

GEÍSA – (*Pensamento – Off*) - Eu vou morrer, meu Deus!!! O que ele vai fazê comigo, o que ele vai faze?... Ele vai me matar... ele vai me matar... Meu Deus me ajude....me ajude... e agora.... não tô conseguindo... respirar... Eu não quero morrer... eu não quero morrer... eu não quero morrer!

Além do formato de intersecção e repetição das cenas, sentia que havia a necessidade de trabalhar sobre personagens em situações-limite com uma poesia diferenciada, principalmente na construção dos diálogos.

4.3.5 – A poesia do diálogo e do silêncio

Os personagens traziam poucos elementos descritivos. Mas, seus diálogos curtos¹³, traduziam e sintetizavam melhor, imagens e possibilidades.

¹³ Com exceção da fala da Catadora, propositadamente caudalosa.

Busquei a poesia na fala cotidiana de cada um deles, a partir da sonoridade de cada palavra e suas gírias, seus erros de português, sua coloquialidade:

Cena 3

Ele saindo de casa.

MÃE – Já passou.

PAI – Mesmo? Se não a gente corre prô hospital de novo.

MÃE – Cê já perdeu um montão de dias de trabalho por causa dos meus piripagues. Uma hora eles te mandam embora.

PAI – Deixa mandá.

MÃE – Deixa nada. Ainda mais agora.

PAI – Já passou a dor?

MÃE – Já não disse que já? Agora vai, que o cê tá atrasado pro trabalho.

PAI – Trabalho ou castigo?

MÃE – Vai, homi!!! Vai!

Ele sai. Ela geme de dor.

Ryngaert (1996, p117-118) lembra da importância do diálogo não apenas como fonte comunicadora, mas também, como um elemento poético que tenha ritmo e sonoridades, e que possa gerar outras possibilidades imagéticas reveladoras das situações contidas em um texto:

É um paradoxo do discurso teatral depender ao mesmo tempo da comunicação ordinária, da comunicação particular autor/espectador, e da literatura, portanto da arte. Essas considerações são evidentes para o teatro escrito em versos, mas tais dados particulares não devem fazer esquecer que existem em todo texto de teatro relações entre os elementos materiais do discurso, independente de seus enunciadores. Existe em todo teatro digno desse nome um trabalho sobre a língua que faz com que haja um uso não comum da linguagem comum, sem que apareçam sempre as marcas de uma poesia devidamente repertoriada .

Em um texto com diálogos curtos e poéticos, optei também por um momento em que a fala de um personagem torna-se caudalosa. Na versão original do texto, o Catador de Papel, que depois se tornou Catadora, acaba sendo um contraponto que compõe a qualidade de diálogo que quis conceber.

A longa fala da Catadora predispõe uma escuta particular, no caso Geísa, que tem neste momento um reconhecer-se.

Ao contrário da terapia tradicional onde se fala para entender o que está acontecendo consigo mesmo, temos a terapia da escuta: Geísa percebe, ao escutar a longa fala da Catadora, que o elo familiar é uma das possibilidades do não se vergar perante a violência e as atrocidades:

CATADORA – A laranja tá um pouco azeda, mas tá boa. A senhora sabe que quando eu era menina de tudo, eu, mais minha mãe e meus irmãos, pegava da cozinha um saco deste tamanho de laranja que a gente panhava. Sabe que até hoje eu lembro que ficava eu mais minha mãe e meus irmãos no varandão, final da tarde depois da janta, porque eu não sei se a senhora sabe, mas no interior a gente janta cedo, porque acorda cedo pra ir pra roça... pois então, senta nois tudo em volta do saco de laranja e começa a descascar e a chupar laranja, fazendo muita festa rindo um da cara do outro... até minha mãe, veja a senhora, era a pior, mais moleque que a gente. Eu era o mais velha e descascava sozinha as minhas laranjas mais a de meus irmãos menor, ajudando minha mãe. A gente era em 7 irmão, 6 meninas e um menino, o caçula. A senhora sabe que hoje eu não tenho eles mais por perto, porque o destino levou cada qual pro um canto, e com destino a gente não tem lida, nem tem como lidá. Mas até hoje eu me lembro desses dias de ficá todo mundo assim em vorta um do outro chupando laranja, cantando e brincando ... e me dá uma saudade dessas boas. A gente tava feliz e não precisava muito não. E eu tinha minha mãe, meus irmãos...porque meu pai... esse foi um perdido no mundo. Então... nem sei porque eu to contando tudo isso pra senhora... deu vontade... sei lá... mas a senhora veja... hoje eu catadora de papel que nem tem onde cair morta, tô aqui falando pra senhora lembranças minhas, e a senhora... com seus problemas... fazê o que... minha mãe sempre

dizia que vivê é buscar sentido nas coisas... minha mãe não era mulher letrada mas entendia das coisas... Olha leva isso aqui pra senhora (tira do bolso outro paninho e o abre), é uma medalhinha de São Jorge, vai lhe dá proteção. A senhora tá precisando mais do que eu.

Geísa pega o paninho com a medalhinha. A Catadora se levanta e sai. Geísa logo também se levanta e sai resoluto.

Além de diálogos precisos e sonoros, escrevi muitas rubricas indicando somente as ações dos personagens sem nenhuma fala. São os seus silêncios “falando” através do olhar, de pequenos gestos ou de movimentos bruscos. Nada é gratuito.

A rubrica conduz assim estados e sensações das personagens, e não apenas uma seqüência de acontecimentos.

Para Ramos (1999, p. 15) “a rubrica é o reduto do cênico no literário”.

Assim, a rubrica, além de ser um elemento fundamental na condução da linha dramática, também tem a função de contribuir para uma maior liberdade de construção por parte do ator e diretor no momento da encenação. Pode parecer paradoxal, já que normalmente a rubrica é entendida também como uma prisão: ela indica tanto o que tem que ser feito, que parece que nada sobra senão segui-la. Mas, em *Cantos Periféricos*, as indicações das rubricas tinham a intenção de sugerir possibilidades. Como sabia que iria encenar o texto, esperava que essas indicações fossem depois rompidas e ampliadas na sala de ensaio.

Um exemplo de cena que traz muitas rubricas é uma seqüência contida na *Trajectoria do Pai*:

Cena 3

Pai, esperando o ônibus, preocupado. Ponto cheio. Ele pergunta as horas. Tá atrasado. O ônibus passa cheio. Todo mundo tenta entrar. Ele não consegue. Ônibus vai embora.

Cena 4

Pai esperando ônibus. Ponto mais cheio de gente. Ônibus chega cheio. Aglomeração. Palavrão. Fuzuê. Ele sobe.

Cena 5

Todos no ônibus com olhar acabrunhado. Não cruzam seus olhares. Só seguem juntos os movimentos do ônibus.

Cena 6

*Na fábrica, levando bronca pelo atraso. Bate cartão.
PAI – Foda-se!!!*

Cena 7

O trabalho – mecânico. Vazio.

Cena 8

*Almoço – marmita – bandejão.
Enquanto os amigos conversam sobre futebol, ele fuma pensativo e preocupado. Assobia?*

Cena 9

Novamente o trabalho – mecânico. Vazio. Tenta assobiar uma música popular (sertaneja – pagode) . Deixa cair uma peça ou ferramenta. Fica pensativo.

Cena 10

Bate apressado o cartão de saída. Dá uma banana para o relógio de ponto.

Enfim, todo o processo de escrita e elaboração do texto partiu da busca de uma dramaturgia específica que pudesse contar passagens duras do cotidiano urbano, porém com leveza poética.

Além disso, a busca de uma estrutura formal não linear vem de encontro às necessidades contemporâneas de experimentar mais livremente.

Escravos do moderno estão fadados a querer sempre ir adiante rompendo. Senhores do contemporâneo avançam pela fusão de territórios e invasão de espaços alheios, e inventam com novos lances os velhos dados (RAMOS, 2005, p. 11).

5 A ENCENAÇÃO DE CANTOS PERIFÉRICOS: UM CURTO-CIRCUITO CRIATIVO

Nesse capítulo é abordado o processo de encenação de *Cantos Periféricos* na relação de trabalho entre a dramaturga-encenadora e os atores.

5.1 Relação Dialética Entre Texto e Cena

A relação dialética entre texto e cena é a “prova dos nove” do encenador. Ter um texto em mãos significa entrar em um novo campo de composição: o dramaturgo organiza uma primeira leitura do tema que quer desenvolver, já o encenador, organiza uma segunda leitura que será compartilhada enquanto cena, enquanto espetáculo.

Isto significa que há uma gama de possibilidades de escolhas pelo encenador.

O texto teatral é um mapa a ser percorrido; mas longe de ser um verdadeiro mapa que leva a um único ponto, o tesouro, o mapa artístico, ou seja, o texto (tema inicial, poema, imagem), tem diversos caminhos que podem levar a diversos pontos de chegada, todos possíveis.

O encenador tem a função então de compor, juntamente com sua equipe, as imagens apontadas no texto para o desenvolvimento e produção de um espetáculo.

Na encenação, cada opção por um dos vários significados de uma palavra e pela materialidade dessa palavra e do corpo que a emite, transforma o encenador num duplo do autor/poeta. Como na tradução poética, seu modo de operar ocorre de modo inverso: enquanto o autor captura a mobilidade dos signos, aprisionando-os num texto imóvel, cabe ao encenador desmontar os elementos deste texto e pô-los novamente em circulação. É o encenador que, transformado em poeta, apreende a forma dominante composta pelo autor e que a torna visível, cabendo ao ator conduzir a obra através da fase final de sua criação, ou seja, a cena, o ato, pois como diz Lange ‘todas as obras teatrais são meios com vistas a um fim: a apresentação correta de um poema (ROCHA, 1996, p. 22,23).

Segundo Pavis (2001), o termo encenação é recente e data da segunda metade do século XIX; é onde o encenador passa a ser aquele que ordena e organiza um espetáculo. Anteriormente essa função, chamada de ensaiador, poderia ser a do ator principal, ou até mesmo o autor teatral.

Numa acepção estreita, o termo encenação designa a atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes elementos de interpretação cênica de uma obra dramática (PAVIS, 2001, p. 122).

Em Ryngaert (1998, p. 63-64), a noção de encenação se acentua:

O pensamento moderno, quando considera, tal como Barthes, a representação como uma partitura, “um sistema de signos”, refunde o texto em um conjunto significante no qual o processo sensível da encenação ocupa amplamente o espaço.

Essa transposição do texto à cena pede a composição de elementos diferenciados.

5.2 - O Dramaturgo-Encenador

E o que dizer quando o encenador é o dramaturgo? Como elaborar uma encenação a partir de um texto pré-concebido pelo próprio encenador? O que limita na visão do encenador aquilo que ele já imaginou como possibilidade cênica no momento da construção do texto? Será que ao contrapor o texto na sala de ensaios, com atores e equipes de criação, o encenador-dramaturgo não teria uma visão antecipada e fechada daquilo que deseja?

O que limita, o que delimita, o que transborda?

Será que o encenador precisa ter uma visão limitada daquilo que já escreveu? Ou pode, e deve, a partir do texto escrito por ele mesmo, vivenciá-lo como uma primeira

possibilidade, um primeiro vislumbre, ou rascunho daquilo que irá trabalhar mais adiante junto a criadores?!

Quando escrevi *Cantos Periféricos* tinha uma idéia inicial, não somente dos personagens e situações, mas também de como gostaria de ver as cenas no palco. Como trabalho com um grupo há muito tempo, chegava até a imaginar qual dos atores da companhia poderia fazer aquele personagem, e às vezes até “ouvira” este ator me “soprando” as falas...

Mas é aí que entra o aprendizado também de quem trabalha com encenação e principalmente com a experiência do trabalho coletivo de um grupo. Sabia que não importava o quanto eu imaginasse de como gostaria de ver aquela cena que estava escrevendo, montada. Sabia que depois do texto pronto, e em contato com outras pessoas, muitas coisas iriam mudar. Até porque sempre pensei em escrever *Cantos Periféricos* não como um texto fechado, mas sim, como um pré-texto, algo que poderia ser modificado, cortado, re-trabalhado, restaurado.

Um exemplo é a cena da Trajetória do Pai em que ele, atrasado, espera o ônibus em um ponto lotado, e depois tenta entrar nesse ônibus, mais lotado ainda.

Sempre imaginei essa cena, em um primeiro momento, sendo realizada pelo Pai como protagonista e um coro de pessoas que simbolizaria essa lotação.

Na sala de ensaio, o ator Antônio Correia Neto, já meio que se desculpando pela ousadia, pede pra me mostrar esta cena em que ele faria tudo sozinho, ou seja, ele, a partir de seu trabalho corporal, mostraria o ponto cheio de pessoas, o tempo passando, o atraso para o trabalho, a dificuldade para subir, viajar e depois descer do ônibus, e de quebra, mostraria um momento em que o Pai completamente atordoado por não conseguir entrar no ônibus, transforma-se em um animal, ou um verdadeiro monstro (Hulk), para conseguir subir. E é claro que a cena imaginada pelo ator ficou muito melhor do que cena que havia escrito. Nesse caso, a sensibilidade do ator, ampliou a visão do dramaturgo/encenador.

É desse caldo de visões e possibilidades de tantos criadores, que surge então uma encenação que possa ser potente de significados e reveladora de um olhar artístico contemporâneo.

5.3 - Dos Ensaios de *Cantos Periféricos*

Os ensaios de *Cantos Periféricos* tiveram início em abril de 2003. A equipe inicial foi formada por três atrizes e quatro atores, e um assistente de direção. Durante o processo, houve a saída de uma atriz, e a substituição de um ator. Juntaram-se também ao longo do processo, duas preparadoras corporais.

Ensaivamos duas vezes por semana na ELT e na EMIA - Escola de Iniciação Artística do Parque Jaçatuba. Tivemos uma pré-estréia em 31 de agosto do mesmo ano no Centro Comunitário Santo Alberto e, a estréia oficial, foi em 15 de novembro no Teatro Municipal além de duas temporadas realizadas no Parque Escola entre março e junho de 2004. Todos esses ensaios e apresentações foram realizados em Santo André e, posteriormente, tivemos apresentações em Mauá, Suzano e em Santa Cruz das Palmeiras, no interior de São Paulo.

Até o momento, a última apresentação de *Cantos Periféricos* foi realizada no Teatro de Arena em São Paulo em junho de 2006.

5.3.1 - Impressões da primeira leitura

Fizemos uma primeira leitura do texto em 3 de abril de 2003, e a primeira impressão foi impactante: a linguagem entrecortada, os diálogos curtos e a imagem da periferia vista

de forma sintética. A recepção por parte do grupo foi muito positiva. A atriz Renata Bonadio (2007) comenta: “o que senti muito, quando li o texto pela primeira vez, foi um sentimento de emoção com a morte do pai”.¹⁴

Apesar de não ter uma construção clássica de um texto linear, com introdução, desenvolvimento, nó e desenlace, *Cantos Periféricos* conseguia, já na leitura, criar momentos de suspensão para o que viria a seguir: a cada nova trajetória, juntava-se uma nova parte do quebra-cabeça, gerando expectativa do que viria.

Como o texto é composto por cinco quadros, que podem ser organizados de diversas formas, ficou resolvido que testaríamos a primeira seqüência que foi lida e proposta por mim: a trajetória da Mãe, Jovem, Assaltante, Pai e por fim, Geísa. Optei por essa trajetória, pois me pareceu que a cada uma delas, iríamos colocar/jogar as imagens/informações aos poucos para o público, sendo a última, a trajetória de Geísa, a que poderia costurar todas as ações anteriores. E foi essa seqüência que permaneceu durante toda a fase de ensaios até a apresentação para o público.

Com essa leitura também colhemos uma primeira impressão para encaminhamento dos ensaios: buscando uma atitude subjetiva diante do real, pensamos em não ter uma interpretação realista para contrapor os temas do texto que lidam com acontecimentos da vida real. Mesma idéia, aliás, adotada para construção do texto, já descrita no capítulo anterior. Para isso, a proposta era pesquisar uma interpretação onde o trabalho corporal/vocal dos atores passasse pela busca de gestos exacerbados, quase desenhados, e a palavra fosse dita de maneira essencial, sonora.

Essa opção vem ao encontro do que Pavis (2001, p. 78) chama de teatralidade cambiante, inserido no verbete Teatro do Cotidiano:

Longe de ser traçada pela representação obsessiva do real, a teatralidade é constantemente perceptível, como uma espécie de ‘baixo contínuo’ que nenhum

¹⁴ Entrevista concedida à autora em junho de 2007.

efeito de teatralidade conseguiria sufocar. Por trás da acumulação dos fatos verdadeiros, dos pormenores licenciosos, deve-se perceber a organização do real: por trás do lugar comum, o fantasioso. (.....) Um constante jogo de rupturas entre realidade produzida e produção teatral da realidade é a garantia ideológica dessa forma teatral: o espectador não deve receber imagens não trabalhadas de sua realidade cotidiana. A própria acumulação das representações de seu real e a defasagem da apresentação delas deve levar o espectador a se conscientizar da incongruência delas e montar a realidade como “remediável”.

Assim, pensamos em direcionar nossos ensaios através de exercícios utilizados no teatro-dança, como as partituras de ações físicas, pois acreditávamos que eles poderiam revelar de maneira diferenciada, as imagens cruas do texto.

5.3.2– Ensaios iniciais e as primeiras perguntas

Baseado em processos de ensaios de montagens anteriores, mas também buscando um avanço, me alimentei de leituras do método de criação da coreógrafa alemã Pina Bauch, em que ela busca possibilidades imagéticas para seus espetáculos, a partir de perguntas temáticas que são feitas aos seus bailarinos, e que são respondidas através de pequenas cenas, ou workshops.¹⁵ Esses workshops são baseados nos fundamentos da dança-teatro onde o intérprete utiliza-se da combinação de matrizes da dança, do teatro e da música, entre outros.

No caso de *Cantos Periféricos*, onde o texto já estava pré-organizado, a idéia de *workshops* de criação tinha por objetivo aproximar ou contrapor os atores para as imagens contidas no texto, trazendo para o meio de campo, as primeiras impressões pessoais.

Os atores eram incentivados, a partir de perguntas elaboradas inicialmente por mim, a construir seus *workshops*, a princípio individualmente, onde poderiam elaborar pequenas cenas em que se mantinha um espaço para a improvisação, além de criar um rascunho para se investigar figurinos, cenário, música.

¹⁵ Em *Bandoneon – em que o tango pode ser bom para tudo?* de Raimund Hoghe e Ulli Weiss, temos maiores informações de como é o processo criativo de Pina Bauch. Vide bibliografia.

Pontuado por essas pequenas cenas, o ator também se coloca em situação, buscando entender os conflitos e ações principais sugeridos pelo texto, utilizando seu raciocínio, corpo, voz e inventividade. Isso gera possibilidades para a busca de um estilo de interpretação e encenação.

A primeira pergunta - o que é periférico para você? - buscou trazer para os atores, impressões e sensações de como aquelas imagens do texto se contrapunham com as imagens que eles tinham da periferia, já que o grupo, na sua maioria, era formado por pessoas oriundas de bairros pobres e afastados.

Aos vê-los ensaiando, respondendo às questões, fui levada prazerosamente a um outro estado de atenção, a vasculhar dentro de mim novas imagens adormecidas que me serviram depois de possibilidades para a organização das cenas. O curto-circuito criativo tinha se iniciado de forma intensa.

Traduzindo sentimentos em palavras, acentuando movimentos, nossos *workshops* se transformaram em um misto de improvisação e depoimento pessoal.

Silva (2002, p. 84), encenador de *Paraíso Perdido* do Teatro da Vertigem comenta:

O depoimento pessoal pressupõe que o ator emita uma opinião, uma crítica, uma impressão ou mesmo, uma imagem ou sensação com respeito ao conteúdo trabalhado. Em vez de um ator que simplesmente executasse indicações dramáticas ou cênicas, buscávamos um ator com proposições e opinativo. Para tanto, além de um viés crítico, o ator se valeria de sua história pessoal para a realização de cenas e workshops que, por sua vez, colaborariam na construção do próprio espetáculo.

Cássio Castelan, ator que interpretou o Assaltante, refletiu essa fase do trabalho com o seguinte comentário:

Nos dois espetáculos anteriores (Partida e Geração 80) a construção era coletiva, não trabalhávamos sozinhos. Em “Cantos”, o trabalho era mais individual. Mas não era uma construção individualista. Então o coletivo que nós fizemos antes, serviu para que não fizessemos uma construção individualista, apesar de ser mais individual.

Os workshops iniciais foram legais porque não caímos de cara nos personagens: primeiro foi necessário achar a sensação geral e o clima geral do texto, que para o grupo foi fundamental.¹⁶

Neste sentido, esses primeiros workshops também se tornaram não apenas nosso instrumento de abordagem do texto, mas também, a essência do que se tornou o espetáculo com suas cenas sintéticas e essenciais, além de fazer do ator um co-autor, já que muitas dessas cenas foram transformadas, reformuladas e ampliadas, a partir do material levantado por ele.

Além disso, também caminhávamos para uma teatralidade que revelava a realidade cotidiana do texto de maneira diferenciada: começávamos a enxergar a crueza diária daqueles personagens de forma poética, artística.

Nos workshops individuais, os atores tinham um ou dois dias de ensaios para elaborarem sua proposta a partir de um tema.

Algumas perguntas propostas:

- _ O que é periferia pra você?
- _ O que te violenta?

Outras questões eram mais temáticas como uma notícia de jornal referente ao tema, ou a montagem de instalações, onde os atores deveriam organizar um espaço cênico em que juntariam as artes plásticas, a interpretação e a música.

Nessa etapa surgiram diversas possibilidades de desenhos de personagens e possibilidades cênicas. Pude então avançar em meu trabalho enquanto encenadora organizando o material produzido e criando novas cenas. Para isso, pedia aos atores a junção de uma imagem de uma cena, com a música de uma segunda e o personagem de uma terceira.

¹⁶ Entrevista concedida à autora em junho de 2007.

Todos os materiais levantados pelos *workshops* eram guardados. Nada era descartado. Tudo poderia ser passível de ser utilizado na montagem final. Não era o momento ainda de fechar um caminho, mas sim, o de levantar possibilidades.

Minha intenção era vislumbrar por onde poderíamos caminhar para a concepção da encenação. Era uma espécie de caminho a ser percorrido seguindo pelas bordas para se chegar a um objetivo. Se iríamos chegar ou não, era uma outra questão: acreditava que o próprio caminho trilhado ia dizer qual seria a próxima etapa.

Ao mesmo tempo, o curto-circuito autora-encenadora em relação à equipe, ia produzindo frutos: as imagens levantadas, as músicas trazidas, os objetos escolhidos, formavam um caudaloso manancial de possibilidades. Se em um primeiro momento poderia ser caótica, e o era, em um segundo momento, a fricção criativa entre nós era reveladora, potencialmente instigante.

Para isso, avaliávamos sempre em grupo todo o material experimentado, levando-nos assim à novas experimentações e possibilidades. Ou seja, a interpretação e a encenação iam amadurecendo conjuntamente, sendo difícil dizer até que ponto uma começava e onde terminava a outra.

Segue uma anotação feita em meu caderno de direção sobre uma das improvisações realizadas. No caso, realizada por Alessandra Moreira, que interpretou Geísa:

10/04/03

Alê

Música de fundo: *Podres Poderes* de Caetano Veloso

Cenário: uma pequena lousa e matérias de jornais que eram coladas ao longo da improvisação, além de pequenos objetos como bonequinhas, nariz de palhaço, terço...

Ao invés de ser uma lousa bonitinha, com fotos bonitinhas, temos um quadro negro do mundo – um sol feito em papel jornal como dobradura, como Geísa fazia.¹⁷

17 A Geísa na qual me inspirei para escrever esse texto, era professora de dobraduras em jornal na favela da Rocinha no Rio de Janeiro.

Em tom de indignação, Alessandra lê o significado da palavra periférico no dicionário Aurélio: superfície, contorno... inferno periférico, pobres coitados, casa amontoadas.

Sensação de desolação, solidão, sem caminho.

Sem ainda dividir os personagens, recolhemos um material diversificado: algumas cenas utilizavam-se de música e gestos; outras continham textos diversos como trechos de poesia ou letras de música, ou mesmo textos escritos pelos atores.

Resolvemos então mostrar esse material levantado, 14 cenas no total, para alguns convidados no dia 25 de abril em espaços diferenciados da ELT, numa espécie de ensaio aberto. Alguns conheciam o texto, outros só tinham como referência aquilo a que assistiram.

A recepção dos convidados para as cenas apresentadas foi muito interessante, mas um deles, o ator Antônio Correa Neto, que depois iria fazer parte do processo em substituição a um dos atores, disse sentir falta de uma certa alegria que também existe na periferia, e que as improvisações traziam apenas aspectos pesados, violentos, negativos, e que talvez faltassem imagens que não são mostradas no jornais: o dia-a-dia de uma comunidade, churrasco de domingo nas lajes, as casas pequenas cheias de gente, parentes.

A proximidade das casas apertadas pode gerar também uma relação comunitária que talvez não exista em muitas vizinhanças divididas pelos altos muros...

Já Adélia Nicolete, lembrou da utilização de sons das rádios AM muito ouvidas na periferia; e Dudu Oliveira, que não conhecia o texto, percebeu muitos símbolos, entre eles, um certo acuartamento da platéia que ficava assistindo as improvisações em pequenos espaços, muito próximo também ao acuartamento vivido pelos personagens, e que isso poderia aproximar o espetáculo da idéia de canto, de viver à margem, do periférico.

Nesse ponto é importante dizer o quanto é precioso ouvir as impressões de pessoas que participam de ensaios abertos. Colocar em xeque para convidados aquilo que

ensaiávamos à portas fechadas, era a maneira de buscar antecipar a recepção do que queríamos comunicar. Assim, poderíamos redirecionar metas e mudar concepções pré-estabelecidas que não surtiavam o efeito esperado.

5.3.3 - Partituras de ação e trabalho corporal

Em uma nova etapa do trabalho, com os personagens definidos, o material levantado para a construção dos personagens e cenas foi reorganizado para um encaminhamento mais objetivo. O estímulo à criação dado pelo encenador continuou no sentido da formalização da montagem, e os *workshops* de criação se tornaram mais focados na construção dos personagens.

Antônio Correa Neto, ator que interpretou o Pai, faz uma reflexão interessante de como os workshops de criação puderam servir para que o ator entrasse em contato com as primeiras sensações, imagens, sonoridades, que servirão de base para a formalização de um personagem.

Sou um ator que gosto de agir, e o pai era o oposto, não agia, ele recebia ações. Era um desafio, mas para o workshop, pensei em Magnólia¹⁸, em imagem de cinema. Em casa, ouvi um espiritual jazz de Edson Cordeiro, que não tinha a princípio nada a ver com periferia, mas que ao final tinha tudo a ver.

A periferia não é um estado geográfico, é um estado de alma para transpor para o poético.

Não ficava no geográfico, mas sim no espírito, na alma. O café da manhã do pai tocava essa música que dizia: “eu vou hoje, eu vou estar na casa do senhor, o caminho é longo e difícil”, e coloquei isto no workshop. Café com sangue, café amargo, corpo e sangue de Cristo – o pão nosso de cada dia – fica na sensação.¹⁹

¹⁸ Fime americano de 1999, com direção de Paul Thomas Anderson, em que o enredo cruza os destinos de personagens que não se conhecem.

¹⁹ Entrevista concedida à autora em junho de 2007.

Ou seja, a busca de imagens, sensações, sonoridades, fragmentos, abria infinitas possibilidades de materiais que conseqüentemente serão utilizados pelo ator e encenador.

Começamos também a realizar pequenas cenas a partir de partituras de ações físicas, processo este em que “as ações devem desencadear processos interiores, agindo dessa forma quase como iscas.” (BONFITTO, 2002, p. 25)

Os princípios da ação física foram fundamentais no processo de construção de *Cantos Periféricos* já que muitas de suas cenas são rubricas de ação e onde os diálogos são curtos e sintéticos, além disso, vinha também ao encontro de um tipo de interpretação não realista, focando a expressividade exacerbada do gesto e da voz.

O conceito de ação física foi elaborado, fundamentado e praticado por Stanislávski em seu método de ações físicas no começo do século XX em núcleos de trabalho desenvolvidos no Teatro de Arte de Moscou, por entender que “a ação não depende de ocorrências interiores que estão além da vontade, pois é um elemento reproduzível, controlável e passível de fixação” (BONFITTO, 2002, p. 79)

Ao longo do século passado, este conceito foi ampliado gerando ramificações. Uma delas é o conceito de partitura de ações físicas, que é uma seqüência de movimentos criados a partir de uma pesquisa corporal, derivada de vários elementos combinados, possuindo um sentido bem extenso que pode demonstrar ações e emoções.

Em Pavis (2001, p.279), vemos o conceito de partitura como algo que contenha materiais que possam ser elaborados, fixados, combinados e reproduzidos.

Eugênio Barba já se refere a uma subpartitura “enquanto conjunto de elementos ou pontos de apoio que mobilizam o ator internamente, e que estão relacionados, por sua vez, à execução da partitura” (.....) é um “forro, um revestimento do pensamento pessoal do ator, que pode ser composto por materiais de diferentes naturezas (imagens, experiências vividas, perguntas), a fim de justificar os elementos da partitura” (BONFITTO, 2002, p. 80).

De certa forma, o trabalho de partituras estava contido nos workshops que havíamos

feito desde o primeiro dia de ensaio. A diferença é que nessa fase, ele se intensifica de maneira mais formalizada na construção do personagem.

Nessa fase do processo tivemos a presença de profissionais da área corporal, que desenvolveram exercícios e aquecimentos preparatórios que aprofundavam nossos objetivos. Marluci Lima, Renata Faria e Beto Martins observaram algumas cenas levantadas e organizaram um plano de trabalho que foi fundamental para a base gestual de *Cantos Periféricos*.

Transcrevo algumas observações elaboradas por Beto Martins após um ensaio, diagnosticando como estávamos corporalmente, e que precisávamos trabalhar para chegarmos a uma construção corporal sintética, potente, reveladora e expressiva.

20/Junho

Fui pela primeira vez ver o ensaio do grupo.

Algumas observações:

1. Peso
 - a. Falta peso nos atores. O corpo está sem apoio de base. Exercícios de apoio e criação de repertório.
 - I. Massagem pés: (.....) tonificação e exploração de apoios.
 - II. Pernas: flexão, mudança de níveis. (.....)
 - III. Pernas como suporte: carregando coisa e pessoas (.....)
2. Corpo-arquétipo
 - a. a partir da observação que as personagens não têm nome tornam-se modelares, simbólicas. Como é o corpo desses modelos, que não se inscreve no modelo padrão contemporâneo, mas em nossas mentes enquanto arquétipos, tipos não cotidianos. São modelos universais, presentes em todas as culturas.
 - b. (.....) definir suas ações menos pelo que irão fazer em determinado momento e mais pela trajetória total. (.....) Isto faz com que os personagens se tornem mais simples e mais diretos.
3. Reações corporais
 - a. Pra mim a idéia de um soco no estômago é meio emblemática do processo todo de criação. Sendo assim, estudar jogos de luta, pequenas reações

corporais (susto, mudanças súbitas, partes que reagem, grandes reações), empurrões, ânsias, etc...

É só

Beto

Reforço que as imagens e sensações provocadas pelo texto traziam para nós diversos materiais concretos para a elaboração do espetáculo: o soco no estômago, a ânsia, o lutar pelo vir a ser, tornaram-se estímulos criativos. Espelhávamo-nos nessas sensações e nos pautávamos por elas para traduzir em gestos, palavras e imagens, aonde queríamos chegar.

Foi acreditando nisso, que nos direcionamos a uma outra fase da montagem, que foi a escolha de qual material seria mantido, e qual seria descartado. É a fase da composição propriamente dita, onde o curto-circuito encenador-dramaturgo torna-se mais evidente.

5.3.4– Da escrita do texto para a escrita da cena: *o curto-circuito*

intensifica-se

Cenas como embriões, diversos materiais levantados: o espetáculo vai sendo elaborado. O texto escrito transcende, e vemos surgir o texto cênico.

Sobre esse momento, o ator Cássio Castelan relata:

Pra gente chegar no formato final das cenas, o que cada personagem fazia em cada momento, foi muito fácil. Foi muito tranquilo, eu não lembro... talvez um pouco mais difícil, no momento da Geísa, talvez na rua. Na minha trajetória... do sair, de passar pelo fundo, ao aproximar pela frente com o Pai – nossa, era tão natural, ao criar isso... ele estava, não foi uma coisa de que estamos

imbuídos e agora vamos formalizar, não precisamos deste corte, a coisa aconteceu naturalmente, e quando entrou as meninas com a preparação corporal, isso ajudou depois a dar o salto, de deixar ele no ponto correto. Talvez, tenho certeza, onde a gente soube aproveitar a fase de preparação de transformar em cena depois.²⁰

Fazem parte da construção do texto cênico, também as pesquisas de criação para cenografia, figurinos, sonoplastia e iluminação. No processo de *Cantos Periféricos* essas pesquisas foram diferenciadas e tratarei delas mais adiante.

Experimentou-se a cena até que esta chegasse a uma leitura que realmente comunicasse algo que queríamos. Como percebemos isso? O que fica e o que não fica dos materiais que foram elaborados?

A função clássica do encenador é dar este acabamento, o alinhavo. Mas em um trabalho de grupo que conta com artistas-pesquisadores, esse processo torna-se mais amplo e complexo: é da análise e avaliação do material levantado, feita pelo coletivo, que podemos avançar para uma finalização formal de um espetáculo. É o *feedback* retroalimentando o processo em constantes avaliações daquilo que é realizado.

A dificuldade é perceber qual é o limite para essas discussões. Será que não discutimos demais e fazemos de menos? Quando há mais de uma opinião, às vezes até contraditória, quem dá a palavra final? No trabalho clássico de montagem, será o diretor, ou encenador. Em um trabalho construído de forma coletiva, como equilibrar impressões diferenciadas, como satisfazer às expectativas de todos? Como não boicotar idéias fora de contexto ou cenas distorcidas demais?

Teoricamente, sabemos o quanto é importante trabalharmos o desprendimento para as criações que realizamos em sala de ensaio, mas na prática, a busca por esse desprendimento é um trabalho árduo e constante.

Confesso que nem sempre a opção por um coletivo de criação seja tarefa das mais fáceis. Muitas vezes crê-se mais na experimentação em si, do que no produto acabado, formal.

²⁰Entrevista concedida à autora em junho de 2007.

Mas penso que não devemos perder de vista de que fazemos algo para alguém, a platéia, e que apesar de termos prazer no ato criativo, maior será o prazer em poder comunicá-lo, em se relacionar com aquele que vai interagir com sua criação.

Sendo assim, acredito que o mais importante nesse curto-circuito criativo entre atores e encenador-dramaturgo é a experimentação e a aprendizagem do desprendimento, do desapego, entendendo que nem tudo aquilo que foi criado, mesmo que tenha levado horas, dias ou meses para ser executado, ficará no espetáculo, principalmente se não conseguir comunicar algo de consistente para quem o assiste.

Voltando ao processo de montagem, a partir do esboço de todas as cenas, podíamos ter as primeiras imagens de personagens e situações. Se elas se fixariam ou se seriam provisórias, com o encaminhar do processo tal finalização ia acontecer. Mas era importante que sempre se deixasse espaço para novas possibilidades, que poderiam ser um pequeno gesto revelador, ou uma música de fundo contundente.

Sobre a interferência da dramaturga-encenadora na condução da montagem, os atores relatam:

No “Cantos” você era muito mais parceira. No “Geração 80” eu vejo nitidamente a fase de criação nossa, me lembro de sua agonia em dirigir - “Eu quero dirigir!” - reclamando isso - “Vamos parar de criar, acabou a criação”. Nós mesmos colocamos este limite, e este limite no “Cantos” não teve, porque a criação foi o tempo todo. Claro que chegou uma hora que a gente teve que fixar, mas este fixar, foi natural. Você foi parceira, disponível. Eu me lembro no dia da trajetória do Pai lá na EMIA, eu falei assim, “Solange - eu tava morrendo de medo, eu falei - Solange vou fazer uma coisa, você vai me matar, mas eu vou fazer assim mesmo” - aí quando terminou, você falou: “Nossa! Isso é ótimo, isso é muito bom, adorei, adorei!” Aí fiquei olhando: “É verdade?” Porque era uma idéia de jerico, que enfim, tentei no sentido da provocação.²¹

Neste ponto eu achei legal no processo todo, porque dos três espetáculos, o “Cantos” foi o momento desrespeitoso no bom sentido: a gente não respeitava o que estava escrito, o que era proposto pela direção...você como diretora, a gente fazendo como ator, a gente estava com uma liberdade maior(.....) estou falando do desrespeito no bom sentido, ou seja, não havia uma regra a seguir, para que a coisa aconteça... o que acontecia era muito em função do que como a

²¹ Antônio Correa Neto, idem.

gente levava do dia a dia do trabalho, a gente tava livre para trabalhar, a gente se sentia livre pra provocar, e isto que era o bom, a gente podia arriscar, a gente podia voar.²²

(...) foi o tempo todo trabalhando com essas imagens, o seu gancho de direção, muito mais que dirigir ator, dirigir ator no sentido... você dirigia as imagens poéticas, o tempo todo a gente trabalhou com as imagens poéticas...²³

O importante era como poderíamos dar concretude às imagens lançadas no texto, e para isso, tínhamos de recorrer a diversas possibilidades criativas de construção. Nos importava dialogar com nossos conhecimentos e intuições sobre uma cena que estava sendo produzida, e para isso, focávamos nosso trabalho o tempo todo como uma equipe, como um grupo.

Acredito assim, que o curto-circuito se deu pelo atrito de idéias e imagens, às vezes contraditórias, outras, complementares, mas sempre buscando uma leitura que pudesse traduzir os anseios de todos e não apenas de uma só pessoa.

Repetimos diversas vezes os fragmentos e possibilidades de cenas. Ao ver e rever uma proposta, fiquei sempre atenta em colocar um novo desafio para o ator, para que a repetição não ficasse nela mesma, e fosse uma nova busca.

Uma forma interessante de encenação que surgiu durante os ensaios foi a de apresentar as seqüências que se repetiam sob o ponto de vista de diferentes personagens, através de ângulos diferentes de formação no palco. Um exemplo é cena do ônibus, onde vemos a mesma situação ora com o ônibus voltado pra frente da platéia, ora para um dos lados, ora para o outro. Na cena da estação, no momento da morte do Jovem, temos em uma trajetória a plataforma voltada de frente para a platéia, na segunda, de costas.

Essa forma sugere novos olhares sobre a mesma cena, objetivando mais adiante, com a presença da platéia, um jogo de construção das trajetórias dos personagens, simultaneamente aos acontecimentos que vão sendo revelados.

²² Cássio Castelan, idem.

²³ Antônio Correa Neto, idem.

Houve também momentos em que modificamos o texto para que uma idéia ficasse mais clara, ou mais interessante. Até porque, quando se tem um grupo sintonizado em um coletivo de criação, muitas vezes as idéias dos atores podem transcender o que foi escrito.

Seguem dois exemplos de modificações feitas no texto no momento de transposição para a cena: no texto original, a cena do assalto ao ônibus é repetida três vezes. Cada uma, sob o ponto de vista de um personagem - a Mãe, depois o Assaltante, e por fim, Geísa. Como é repetida integralmente acaba gerando monotonia e falta de ritmo.²⁴

Com essas cenas sendo trabalhadas pelos atores, surgiu a idéia de que a cena original fosse dividida em três fases diferentes: a primeira seria integral e teria o ponto de vista da Mãe, a segunda, do Assaltante, somente no momento em que este dá voz de assalto, e a terceira, de Geísa, no momento em que o Assaltante aponta a arma para cabeça dela até o final.

O ponto de vista dos personagens se dava através de sua voz em *off* só ouvida no momento da sua trajetória. No texto, existia a voz em *off* da Mãe e de Geísa, mas não existia a do Assaltante, que foi criada pelo ator.

Outro momento foi na Trajetória da Mãe em que ela toma uma lotação. A seqüência original era a seguinte:

Cena 8

Na lotação Mãe e passageiros.

MULHER 1 – Judiação, e fizeram a senhora ir prum outro hospital neste estado?

MULHER 2 - Pobre neste país não tem vez. Eles querem que a gente morra isso sim, tanto faz pra eles.

MULHER 1 – E não tem ninguém pra acompanhar a senhora?

Mãe acena negativamente com a cabeça, sentindo muitas dores.

²⁴ Cena já transcrita nas páginas 42 a 43 dessa dissertação.

MULHER 2 - Esse mundo não tem mais jeito mesmo.

MULHER 1 – Seu motorista vamo corre que tem uma senhora aqui em trabalho de parto.

MOTORISTA – Tô fazendo o que dá. Ó o trânsito como tá!

MULHER 2 – Eu to falando, ninguém se importa com gente humilde, jogam a gente em qualquer canto, e deus me perdoe, tão pouco se lixando.

Na versão idealizada pela atrizes, Ana Claudia Lima (Mãe) e Renata Bonadio (Tiazinha da Lotação), as duas mulheres da lotação se transformam em uma só personagem, uma “Tiazinha da Lotação Evangélica”:

Tiazinha da lotação entra trazendo as cadeiras e montando o cenário.

TIAZINHA DA LOTAÇÃO – Porque o dízimo é um pedacinho de terra que a gente compra no céu, é o pastor que disse, um pedaço de terra no céu...

Enquanto a Voz OFF fala o trajeto da lotação.

TIAZINHA DA LOTAÇÃO – Porque na nossa igreja homem e mulher têm o lugar certo de entra, os homem pela direita e as mulher pela esquerda. Homem e mulher também têm o lugar certo de sentá, os homem na fileira da direita e as mulher na fileira da esquerda. Também tem que usar roupa descente, saia pra baixo do joelho e o cabelo cumprido que é véu que Jesus deu pra gente. Os homem também, camisa abotoada até o último botão, com as manga bem fechada que é pra Jesus não saí de dentro deles. As criança também não podem se misturá, os meninos fica com o pai na direita e as meninas com a mãe na esquerda, também têm que usar roupa descente, saia pra baixo do joelho e camisa abotoada até o último... *(percebe a Mãe aflita, passando mal)* A senhora tá passando mal, moça? Mas que barrigão é esse, parece até que a senhora ta grávida?

MÃE – Já tô pra ganhar...

TIAZINHA DA LOTAÇÃO – Nossa, mas pra nove mês essa barriga tá muito mirradinha. E não tem ninguém pra te ajudar não , moça?

MÃE – Não.

TIAZINHA DA LOTAÇÃO – Pobre nesse mundo não tem jeito não, eles qué que a gente morre e tanto faiz pra eles... Mai nem o marido da senhora acompanha a senhora?

MÃE- Ele tá trabaiano.

TIAZINHA DA LOTAÇÃO – Oh, cuitada!!! Mai não se preocupa não porque JESUS TÊ AMA, E EU TAMBÉM!!!! (*Dá um beijo na testa da MÃE, a deita em seu colo e começa a incentivar a respiração 'cachorrinho', abanando a mãe*) Vamo seu motorista, acelera aí que tem uma moça aqui em trabaio de parto.

MOTORISTA – Num dá pra correr não, olha o trânsito como é que tá...

TIAZINHA DA LOTAÇÃO – Tá vendo moça só porque a gente é pobre não tão nem aí pra gente, jogam a gente de um lado pra outro e não querem nem sabê (*Levantando subitamente a Mãe, quase que a jogando sentada novamente*) Se a gente morrê tanto faiz pra eles. Mas cê sabe que essa história me lembra a da minha finada cunhada Luzia. Ela também tava assim, preste pra pari. Pegô um ônibus pra ir pro hospital, acabô parindo dentro do ônibus, parindo não né...? Purque a criança ficô incruada e morrero as duas ali memo, roxinhas! O médico disse que foi 'esclâmpis', mais eu não acredito não. Eu acho que é porque ela não tinha Jesus no coração, usava cada roupa escandalosa... (*A MÃE horrorizada começa a pedir ajuda para outras pessoas, levanta-se e sai de cena*)

TIAZINHA DA LOTAÇÃO – Ô moça, onde cê vai? Não quer ajuda, não? Tô falando, esse povo pede ajuda e depois não quer ajuda, não. (*Sai, levando as cadeiras e desmontando o cenário*)

É visível a qualidade de material levantado pelos atores e a forma de organização que encontramos para trabalhar dialeticamente o texto e a cena. Muito do resultado obtido na montagem, creio eu, se deveu ao fato de termos conquistado um espaço de criação legítimo, entendendo-o como um espaço livre para trocar experiências, pesquisar, refletir e concretizar imagens que realmente comunicassem algo, não somente para o grupo, mas também para quem fosse compartilhá-las depois: a platéia.

5.3.5 - A música como elemento de construção do espetáculo

A música sempre foi um elemento estimulador para a criação em sala de ensaio. Em alguns momentos ilustrou, outros, contrapôs, e em outros, trouxe sensações inusitadas.

Para *Cantos Periféricos*, que foi composto por muitas partituras físicas, foram trazidos diferentes estilos musicais que compuseram com as ações: música sertaneja, eletrônica, clássica, trilhas de cinema ou canções de artistas de Santo André, serviram para pontuar diversos momentos.

Pensando também que muitas cenas se repetiam, era importante que a música pudesse ser elemento revelador dessa repetição, ora sendo tema da personagem que tinha o ponto de vista, ora, buscando passar a sensação de um espaço.

Um exemplo: na cena da estação, na trajetória do Jovem, a música ouvida é eletrônica, em ritmo alucinante, seguindo o interior confuso do Jovem depois de ter se drogado, até seu suicídio. Quando da repetição, na trajetória de Geísa, a música é clássica, mais lenta, revelando o interior dela, impressionada ao vê-lo tão transtornado.

Utilizei músicas de maneira imprevisível quando da amostragem de alguma partitura ou cena trazida pelos atores. A música era colocada no momento da apresentação, sem o conhecimento prévio do ator. A idéia era buscar o inusitado, o imprevisível, e também permitir ao ator que ele trabalhasse com novos estímulos, alguns até contraditórios.

A atriz Renata Bonadio lembra:

A música da Geísa – a sertaneja – surgiu na hora em que ela (a atriz) estava improvisando uma cena e a Solange pegou uma música que estava tocando naquele momento na AM – Edson e Hudson - que depois ficou no espetáculo.²⁵

²⁵ Entrevista concedida à autora em junho de 2007.

À medida que chegava a estréia, outras questões técnicas também se encaminhavam para uma adequação.

Sobre o figurino, penso que ficamos muito tempo na elaboração da construção dos personagens e das cenas com roupas improvisadas de acordo com a necessidade. Somente na etapa final é que pudemos ter a presença de uma figurinista, Renata Soarez, que deu acabamento buscando uma unificação de linguagem para aquilo que estava sendo proposto.

Já o cenário, elaborado por Mauro Martorelli, um beco de favela pintado em preto em um telão de fundo, não conseguiu ter o efeito desejado. A idéia inicial era que se tivesse uma tela fina transparente sobre o telão, que com o efeito de luz traria distorções de imagens, bem apropriadas para a linguagem do espetáculo. Mas, com a precariedade dos espaços de apresentação, como número insuficientes de refletores, ficou inviabilizada a idéia inicial, mantendo-se apenas de fundo uma imagem fixa, ilustrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa visou descrever e analisar o processo de escrita e montagem de *Cantos Periféricos*, espetáculo realizado entre 2002 e 2004, pelo grupo Teatro da Conspiração de Santo André, da qual fui dramaturga e encenadora.

Foi a terceira montagem realizada pelo grupo que, até então, estava com quatro anos de existência, e que sempre valorizou a criação de uma dramaturgia inédita, em que se detonassem os processos criativos de todos os seus integrantes: direção, elenco e equipe técnica.

Hoje, tendo a possibilidade da escrita de uma dissertação de mestrado, me coloquei em uma nova posição: a de uma artista-pesquisadora, e percebi o quanto poderia avançar em um novo processo, ou seja, na reflexão crítica daquilo que foi realizado, e que poderá servir para artistas e estudiosos das artes cênicas, não como um manual de como fazer, mas como uma possibilidade de reflexão teórica e prática sobre processos de criação de textos e de metodologias de direção.

Refletir sobre o processo de escrita e montagem de *Cantos periféricos* foi colocar à luz do presente, procedimentos passados para confrontá-los e reavaliá-los. Foi uma forma de descrever e analisar os diversos caminhos de uma criação em grupo.

Assim, esse estudo buscou refletir sobre uma importante parcela do teatro que vem sendo realizado nos anos 1990 e 2000, resgatando um tipo de dramaturgia que descortina questões do cotidiano, onde o viver à margem de uma sociedade é detonador de uma visão poética de mundo. Ter a opção de trabalhar com elementos da realidade vem ao encontro do momento histórico em que foi gerado o Teatro da Conspiração.

Historicamente, desde os anos 1980, com a desarticulação das instituições públicas e civis, houve a necessidade por parte dos grupos de teatro, de se criar medidas de resistência e residências artísticas, para contraporem-se à falta de políticas culturais consistentes.

Como conseqüência, os grupos se organizaram em coletivos de criação. Mais do que uma opção estética foi uma opção ética de resistência, gerando movimentos, manifestos e leis que realmente atendessem a criação e manutenção de grupos que têm trabalhos permanentes e não apenas circunstanciais.

Gerado na Escola Livre de Teatro de Santo André, a ELT, órgão do município, que tem como base a formação do ator, o trabalho colaborativo de pesquisa entre artistas e aprendizes, o Teatro da Conspiração não fica alheio à sua origem: também reflete, questiona e se organiza a partir de uma relação de trabalho coletiva, onde o crescimento vai se fazendo ao avaliar caminhos percorridos, refletindo processos e alterando rotas se necessário, e de quebra, intervindo em seu meio, ao refletir questões também sociais.

Mas ao optar por trabalhar temas que nos cercam diariamente, principalmente aqueles voltados às questões da exclusão social e da violência com suas imagens chocantes e impactantes, como não se tornar um puro ilustrador de uma realidade, ou reforçar o que os meios de comunicação já fazem, produzindo shows diários para aumentar os índices de audiência?

No caso do texto *Cantos Periféricos*, ele foi elaborado a partir de uma desconstrução lógica do enredo, já que não se pretendia que o tema da violência urbana, entre outros, fosse tratado de formada crua, seca.

Essa descontinuidade narrativa obriga-nos a ter um olhar diferenciado da realidade, causando um certo estranhamento. É pelo grotesco das situações apresentadas, que podemos enxergar pelo seu contraponto, pelo seu reverso, o sublime, aquilo que precisa ser visto e percebido.

Além disso, meus conhecimentos de encenação também serviram como base para a formalização do texto: a síntese da cena, a limpeza dos diálogos, a agilidade na passagem de uma cena à outra, a utilização de ações essenciais e intensas.

Do processo de encenação surgiram as perguntas: até que ponto a atuação do dramaturgo-encenador pode servir como estimulador de processos criativos dos atores, e se

essa atuação, não poderá limitá-los, já que ao escrever um texto o dramaturgo também traz uma visão inicial, particular? De como um curto-circuito criativo entre o dramaturgo que também encena seu texto junto aos atores, pode deflagrar questões para a construção cênica de um espetáculo? Até que ponto o próprio dramaturgo não procura alternativas como encenador para re-elaborar passagens de seu texto que não ficaram bem apropriados no momento da escrita, ou que foram deliberadamente deixadas como espaço criativo para os atores?

Todas essas questões estão relacionadas a uma experimentação onde os procedimentos, tanto da escrita, quanto da montagem, tiveram como base tendências contemporâneas do teatro como a fragmentação, a descontinuidade narrativa, a repetição, a justaposição de imagens, além da busca de uma nova relação entre o texto e a performance do ator.

Em seu artigo, “Narração e sujeito no teatro contemporâneo” Costa (2000, p. 8-9) aponta as novas tendências de linguagem no teatro contemporâneo:

Parece, de fato, haver na desdefinição contemporânea do gênero dramático (fenômeno que se verifica não só na utilização de obras não produzidas para a cena, mas no interior mesmo dos textos originalmente escritos para o teatro), uma série de desafios de reconfiguração dos critérios e dos parâmetros para a compreensão da atividade teatral, não apenas no que diz respeito ao texto dramático, mas no que tange também à organização espacial da cena, à relação entre atores e espectadores e ao conjunto dos elementos significantes dentro do espetáculo.

Todo o processo foi registrado, deglutido, reafirmado, refinado. As contribuições dos atores foram essenciais para o preenchimento dos “vazios” que foram deliberadamente deixados no texto. É onde acredito que a parceria entre o dramaturgo-encenador e atores tenha sido vital em um processo que implica nas várias etapas conflituosas de uma criação.

É nesse mergulho para a concepção de um espetáculo, que, juntos, colocamos todas as nossas angústias criativas, os lugares comuns, nossas descobertas, nossos caminhos trilhados, que logo darão espaço a caminhos mais interessantes, nossos acertos e erros,

nossos acidentes de percurso.

E foi no contato entre artistas de diferentes formações em uma sala de ensaio, que pude redimensionar qual é a função de um dramaturgo-encenador, pois me vi em muitos momentos reescrevendo o texto como encenadora, ou encenando o espetáculo como uma dramaturga. Não saberia dizer onde uma terminava e onde começava a outra.

É que vivíamos em um coletivo criativo, onde a urgência era levantar possibilidades imagéticas e procurar concretizá-las da melhor maneira possível, tentando ser coerentes com o que queríamos muito falar e revelar. O movimento era constante. Paralisar significava não ser.

Ao final, acredito que *Cantos Periféricos* foi a nossa contribuição de artistas para revelar o quanto podemos resgatar de poético e sublime dos acontecimentos terríveis contidos na dureza da vida.

Opções escolhidas, caminhos trilhados, outros perdidos. O que fica, espero, seja algo que possa contribuir para novas pesquisas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS*

ABREU, Kil. *Geração 80*. São José dos Campos: Festival de Teatro, 2002. Crítica do espetáculo no 17º. Festival de Teatro de São José dos Campos.

ABREU, Luís Alberto de. A personagem contemporânea. *Sala Preta*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 61-67, jun. 2001.

_____. Mostra traz experimentalismo sem limite [mar. 2001]. Entrevistador: Valmir Santos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1 mar. 2001, Caderno Acontece, p. 1.

ALBUQUERQUE, Kleber. Manjedoura. Intérprete; Kléber Albuquerque. In: *CD CD*. Santo André: Comissão de Música, s/d. 1 CD. Faixa 7.

ALMEIDA, Márcio Aurélio Pires de Almeida. *O Encenador como dramaturgo: a escrita poética do espetáculo*. 1995. 380 f. Tese (Doutorado em Artes)–Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Unicamp, 1995.

BERTAZZO, Ivaldo; MEYER, Regina Proserpi; MONTES, Maria Lúcia. *Tenso equilíbrio na dança da sociedade*. São Paulo: SESC, 2005.

BONADIO, Renata. *Renata Bonadio: Depoimento* [jun. 2007]. Entrevistadora: Solange Dias. Santo André, 2007. Entrevista concedida por ocasião da Defesa de Mestrado.

BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

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

* Baseados na Norma NBR 6023 de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

CAPELLINI, Zeca. *Cantos Periféricos* Texto de apresentação do programa do espetáculo , Teatro da Conspiração, Santo André. 2003

CASTELAN, Cássio. *Cássio Castelan*: Depoimento [jun. 2007]. Entrevistadora: Solange Dias. Santo André, 2007. Entrevista concedida por ocasião da Defesa de Mestrado.

CORRÊA NETO, Antônio. *Antônio Correa Neto*: Depoimento [jun. 2007]. Entrevistadora: Solange Dias. Santo André, 2007. Entrevista concedida por ocasião da Defesa de Mestrado.

COSTA, José da. Narração e representação do sujeito no teatro contemporâneo. *O percevejo*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 9, p. 3-24, 2000.

DELGADO, Maria M.; HERITAGE, Paul. *Diálogos no palco: 26 diretores falam sobre teatro*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999.

DIAS, Solange. *Espectáculo partida: em busca de um teatro narrativo breve e intenso*. 2002. 28 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização)–Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

DIAS, Solange. *Texto de abertura do site*: on line. São Paulo. 2003. Disponível em <<http://www.teatrodaconspiracao.sites.uol.com.br>>. Acesso em: 28 jul. 2005.

DUARTE, Neide. *Tá ligado*: on line. São Paulo: TV Cultura, 1999. Disponível em <<http://www.tvcultura.com.br/caminhos/40taligado/terra-taligado.htm>>. Acesso em:

FERNANDES, Silvia. Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. *Sala Preta*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 69-79, jun. 2001.

_____. Notas sobre dramaturgia contemporânea. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 9, p. 25-38, 2000.

_____. A violência do novo. *Bravo*, São Paulo, v. 5, n. 51, p. 134-139, dez. 2001.

FERNANDO, Mauro. Em busca da formação total. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 20 ago. 2003. Cultura & Lazer, p. 2.

_____. A periferia se mostra no palco. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 31 ago. 2003. Cultura & Lazer, p. 3.

FIORAVANTE, Everaldo. Vida real no palco. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 03 set. 2003. Cultura & Lazer, p. 3.

FRATESCHI, Celso. Não esquecer o rosto e nem a partida: cultura e ação cultural em Santo André. *Polis*, Santo André, n. 12, p. 61-75, 1993.

GUZIK, Alberto. Os donos do palco. *Bravo*, São Paulo, v. 6, n. 64, p.100-105, jan 2000.

HIRSCH, Linei. Transcrição teatral da narrativa literária ao palco. *O percevejo*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 9, p. 150-154, 2000.

HOGHE, Raimund; WEISS, Ulli. *Bandoneon*: em que o tango pode ser bom para tudo? São Paulo: Attar, 1989.

LEHMANN, Hans-Thyes. Teatro pós-dramático e teatro político. *Sala Preta*, São Paulo, n. 3, p. 9-19, 2003.

LEITE, Luís Carlos; NICOLETE, Adélia. *Partida*: Geração 80. Santo André: Fundo de Cultura de Santo André, 2002.

LOPES, Sara Pereira. *Anotações I*: sobre a voz e a palavra em sua função poética (vai dar o que falar). Campinas: Instituto de Arte; Universidade Estadual de Campinas. 2004. (Livre Docência).

MAIA, Reinaldo. Teatro e sociedade. *Revista Camarim*, São Paulo, v. 9, n. 37, p. 22-25, 2006.

NICOLETE, Adélia. *Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo*. 2005. 2 v. Dissertação (Mestrado em Artes)–Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

NUNES, Luiz Arthur. Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral. *O percevejo*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 9, p. 39-51, 2000.

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

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. Questão do contemporâneo: teatro, artes plásticas, música e cinema. *Cadernos da ELT*, Santo André, v. 3, n. 2, p. 9-11, ago. 2005

REWALD, Rubens A. *Caos/Dramaturgia*. 1998. 2 v. Dissertação (Mestrado em Comunicação)–Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

ROCHA, Verônica F. M. de Almeida. *O amor é um animal de duas costas: um estudo sobre a encenação de Otelo*. 1996. 261 f. Dissertação(Mestrado em Artes)–Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SALOMÃO, Marici. Escola de Santo André festeja dez anos de sucesso. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1 mar. 2001. Caderno 2, p. 3.

SANTO ANDRÉ. Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer. Departamento de Cultura. *Os caminhos da criação: Escola Livre de Teatro: 10 anos*. Santo André, 2000.

SEVERINO, Antônio Joaquim Severino. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2000.

SILVA, Ana Maria Rebouças Rocha. *Poética cênica na dramaturgia brasileira contemporânea*. 2001. 153 f. Dissertação (Mestrado em Artes)–Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2001.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo, A cena da criação: voltam os grupos e surge uma nova dramaturgia. *Bravo*, São Paulo, v. 5, n. 49, p. 20-22, out. 2001.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo, *A gênese da vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido*. 2003. 192 f. Dissertação (Mestrado em Artes)–Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

APÊNDICES

APÊNDICES

APÊNDICE -1

TEXTO TEATRAL

CANTOS PERIFÉRICOS

de Solange Dias

Personagens Centrais:

Geísa

Pai

Mãe

Jovem

Avó

Assaltante

Outros personagens que compõem a cidade

Jan. a Mar. de 2003

TRAJETÓRIA – MÃE

Cena 1

Madrugada. Mãe liga o rádio AM – Programa sertanejo que fala a hora: 4 e meia da manhã. Mãe faz café. Cansaço.

Cena 2

Vemos Pai e Mãe bebendo café. Olha inerte dos dois. Ela grávida de 9 meses sente uma pontada. Eles se olham...

Cena 3

Ele saindo de casa.

MÃE – Já passou.

PAI – Mesmo? Se não, a gente corre prô hospital de novo.

MÃE – Cê já perdeu um montão de dias de trabalho por causa dos meus piripagues. Uma hora eles te mandam embora.

PAI – Deixa mandá.

MÃE – Deixa nada. Ainda mais agora.

PAI – Já passou a dor?

MÃE – Já não disse que já? Agora vai, que o cê tá atrasado pro trabalho.

PAI – Trabalho ou castigo.

MÃE – Vai, homem!! *Ele sai. Ela geme de dor.*

Cena 4

Tenta deitar. As dores aumentam. Ela troca de roupa com dificuldade.

Cena 5

Sai de casa. Vai até a vizinha. Chama por ela. Aparece o moleque.

MOLEQUE – Minha mãe saiu.

MÃE – Ela vai demorar?

MOLEQUE – Sei não!

MÃE – Logo agora que eu tô precisando dela.

MOLEQUE – Qué que eu dô recado?

MÃE – Diz pra ela que eu passei aqui, e que tô indo prô hospital, que é hoje!

MOLEQUE – Será que hoje vai?

MÃE – Vai sim!

MOLEQUE – Pode deixá que eu dô o recado.

MÃE – Não esquece!

MOLEQUE – Esqueço não!

Cena 6

Pega o ônibus lotado. Geísa cede o lugar. Sobe o assaltante. Na surpresa, pega Geísa pelo pescoço e aponta uma arma para a cabeça dela.

ASSALTANTE – Aí motorista, seu merda, é assalto! Não pára o ônibus até eu mandá! Se não, dou um pitoco nesta mina, ni você e ni todo mundo que me enchê o saco! Aí cobrador, vamo trabalhá. Faz a rapa do dinheiro logo. E num sacaneia não que eu te estóro. Todo mundo quietinho, se não vai sobrá. Tô avisando.

GEÍSA – Fica calmo, pelo amor de Deus!

ASSALTANTE – Cala a tua boca, sua vaca!

MÃE – Não faz nada não, moço!

MÃE – (PENSAMENTO – OFF) – Meu filho, meu deus!!! Protege o meu filho! Que nada aconteça comigo nem com ninguém. Deus ilumine este home pra que ele não faça nada não, meu deus!!!

ASSALTANTE – (*Grita*) – Cala todo mundo esta boca, se não vô matá todo mundo. E aí cobrador, tá esperando o que? Tu tá muito mole! Dá isso logo, otário! (*Pega o dinheiro, joga Geísa no chão e aponta a arma na direção da cabeça dela*) – Aí seu motorista pode pará o Mercedes, que já cheguei no meu ponto.

MOTORISTA- Aqui não dá pra parar, é perigoso!

ASSALTANTE – Ah, não? (*Atira próximo a Geísa, propositadamente para não acertar*) E aí motorista, qué vê se a segunda eu acerto? (*motorista pára o ônibus, assaltante vai descendo*) Aí sua vaca, hoje cê nasceu de novo!

Desce. Pânico no ônibus. Mãe abraça Geísa.

Cena 7

No hospital.

MÃE – Moça, moça! Tô precisando interná. Já tô sentindo contração.

ATENDENTE – A bolsa já estourou?

MÃE- Não, senhora!

ATENDENTE – Então eu acho melhor procurar outro hospital que interne a senhora, porque esse tá lotado e só estamos atendendo emergência.

MÃE – A senhora que não tá me entendendo, eu vim sozinha de ônibus, teve até assalto e eu fiquei mais nervosa ainda...eu não tô mais agüentando...eu não tenho pra onde í.

ATENDENTE – Infelizmente é só emergência.

MÃE – Mas o que eu sô?

Atendente – Se não estourou a bolsa é porque tem tempo. Dá pra senhora chegar em outro hospital. Olha, eu vou anotar aqui o endereço e a senhora corre pra lá porque aqui a senhora não vai conseguir nada.

MÃE – Cêis não pensa na gente mesmo! Povo sem coração!

Cena 8

Na lotação Mãe e passageiros. TIAZINHA DA LOTAÇÃO da lotação entra trazendo as cadeiras e montando o cenário.

TIAZINHA DA LOTAÇÃO – Porque o dízimo é um pedacinho de terra que a gente compra no céu, é o pastor que disse, um pedaço de terra no céu...

Voz OFF fala o trajeto da lotação

TIAZINHA DA LOTAÇÃO - Porque na nossa igreja homem e mulher têm o lugar certo de entrá, os home pela direita e as mulhé pela esquerda. Home e mulhé também têm o lugar certo de sentá, os home na fileira da direita e as mulher na fileira da esquerda. Também tem que usar roupa descente, saia pra baixo do joelho e o cabelo cumprido que é véu que Jesus deu pra gente. Os homens também, camisa abotoada até o último botão, com as manga bem fechada que é pra Jesus não saí de dentro deles. As criança também não podem se misturá,

os menino fica com o pai na direita e as menina com as mãe na esquerda, também têm que usar roupa decente, saia pra baixo do joelho e camisa abotoada até o último... (percebe a MÃE aflita, passando mal) A senhora tá passando mal, moça? Mas que barrigão é esse, parece até que a senhora ta grávida?

MÃE – Já tô pra ganhar...

TIAZINHA DA LOTAÇÃO – Nossa, mas pra nove mês essa barriga tá muito mirradinha. E não tem ninguém pra te ajudar não , moça?

MÃE – Não.

TIAZINHA DA LOTAÇÃO – Pobre nesse mundo não tem jeito não, eles qué que a gente morre e tanto faiz pra eles... Mai nem o marido da senhora acompanha a senhora?

MÃE- Ele tá trabaiano.

TIAZINHA DA LOTAÇÃO – O cuitada... Mai não se preocupa não porque JESUS TE AMA, E EU TAMBÉM!!!! (Dá um beijo na testa da MÃE, a deita em seu colo e começa a incentivar a respiração cachorrinho, abanando a mãe) Vamo seu motorista, acelera aí que tem uma moça aqui em trabaio de parto.

MOTORISTA – Num dá pra correr não, olha o trânsito como é que tá...

TIAZINHA DA LOTAÇÃO –Tá vendo moça, só porque a gente é pobre, não tão nem aí pra gente, jogam a gente de um lado pra outro e não querem nem sabê (levantando subitamente a Mãe, quase que a jogando sentada novamente). Se a gente morrê, tanto faiz pra eles. Mas cê sabe que essa história me lembra a da minha finada cunhada Luzia. Ela também tava assim, preste pra parí. Pegô um ônibus pra ir pro hospital, acabô parindo dentro do ônibus, parindo não né...? Purque a criança ficô incruada e morrero as duas ali memo, roxinhas! O médico disse que foi esclâmpis, mais eu não acredito não. Eu acho que é porque ela não tinha Jesus no coração, usava cada roupa escandalosa...

A MÃE horrorizada começa a pedir ajuda a outras pessoas, levanta-se e sai do lotação.

TIAZINHA DA LOTAÇÃO – Ô moça, onde cê vai? Não quer ajuda, não? Tô falando, esse povo pede ajuda e depois não quer ajuda, não.

Sai, levando as cadeiras.

Cena 9

ENFERMEIRA – A senhora aguarda aqui no corredor.

MÃE – A bolsa estorô, tá vendo minhas pernas...

ENFERMEIRA – Eu já vou levar a senhora para a enfermaria. Tá faltado acertar a papelada.

MÃE – Que papelada... eu já entreguei minha carteirinha do SUS. Eu preciso de um dotô, meu filho vai nascer.

ENFERMEIRA – A senhora tenha calma que eu já volto. *(sai)*

MÃE – Ai meu deus, quanto sofrimento é este? Alguém me ajuda...

No corredor do hospital outras pessoas aguardam silenciosas o atendimento. Outras vêm e vão.

Cena 10

MÃE – Ave Maria cheia de graça o senhor é convosco, bendita sois vós entre as mulheres... ó senhor o que faço... me dá forças. Alguém me acuda pelo amor de Deus.... bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus... Santa Maria mãe de Deus rogai por nós pecadores... moça, moça , uma outra enfermeira disse que vinha. ... que ia ver uma enfermaria... meu filho tá quase nascendo, eu acho que tô com dilatação grande,... procura ela pra mim, por favor... ela disse que não ia demorar..... santa Maria mãe de Deus rogai por nós pecadores agora e na hora de nossa morte... Amém.... Ai..... Não dá mais.... não dá mais. Acode alguém,

alguém, tá nascendo meu filho..... acode gente.... chama o dotô, por favor.... chama logo.... ai ai ai...

PACIENTES - Corre aqui que a senhora ta parindo... chama a enfermeira... ninguém aparece, meu Deus.... corre com alguém aqui, por favor.....

MÃE – Ai meu Deus, me acode gente, me acode aqui, meu filho tá nascendo.

O Povo do corredor acode. E o filho da Mãe nasce. Correria. Chegam as enfermeiras.

ENFERMEIRA – Vamos levar os dois daqui.

MÃE – Cadê meu filho, cadê meu filho?

ENFERMEIRA – Estamos levando ele e a senhora para uma enfermaria.

MÃE – Cê demorô demais...

ENFERMEIRA – Imagina...

MÃE – Ele tá bem? Por que a senhora demorô tanto, meu Deus? Por que tanto sofrimento, minha nossa senhora?

Cena 11

Mãe na enfermaria.

ENFERMEIRA – Já ligamos para seu telefone de recado.

MÃE – É da minha vizinha.

ENFERMEIRA- Já demos o recado para o seu marido pra ele trazer suas roupas e que vocês estão bem.

MÃE- Bem, daquele jeito. Eu tô com muita dor bem aqui em baixo.

ENFERMEIRA – É dos pontos.

MÃE – Tô toda inchada!

ENFERMEIRA – Depois desincha!

MÃE – Porque cêis num olha direito pra gente, parece até que a gente é bicho!

ENFERMEIRA – E a senhora fala demais, procure descansar.

MÃE – E meu filho?

ENFERMEIRA- Já ele chega pra primeira mamada. (sai)

MÃE – Pra eles, a gente e nada é a mesma coisa.

Cena 12

Mãe com criança no colo.

MÃE – Cê é muito danado! Já tá mamando que nem um esganado, meu deus! Cê é feinho que dói, mas é lindo pra gente, viu? Cê quase nasceu num ônibus, numa lotação e escolheu o corredor do hospital. A gente é assim mesmo viu, meu filho? A gente nasce de qualquer jeito, o problema é depois. Mas não te preocupa. Não te preocupa não que eu mais teu pai, vamo cuidá de você bem direitinho, prô cê sê um homem de bem, honesto e trabalhador, que nem seu pai. E por que seu pai ainda não chegô, meu Deus?

TRAJETÓRIA - JOVEM

Cena 1

Amanhecendo. A Avó toma seus comprimidos, ouvindo noticiário da manhã da televisão. São 7 horas. Olha pela janela. Espera ansiosa a chegada de alguém. Vê alguém chegando, sente um alívio. Jovem (neto) entra. Está com roupas amassadas, olhar perdido de alguém que passou a noite fora.

AVÓ – Te esperei a noite toda. Não consegui dormir.

JOVEM – Problema seu.

Cena 2

Jovem remexendo nas coisas da avó. Ela sentada faz que não percebe o que ele está fazendo.

AVÓ – *(canta)* – Mãezinha do céu, eu não sei rezar. Só quero te dizer que eu quero te amar, azul é seu manto, branco é seu véu, Mãezinha eu quero te ver lá no céu, mãezinha eu quero te ver lá no céu.

Cena 3

Jovem continua a remexer nas coisas da avó, bagunçando e quebrando coisas. Ela continua cantando.

JOVEM – Vó, cadê a grana? *(Avó continua cantando)* Vó, eu não tô brincando... onde a senhora escondeu o dinheiro?

AVÔ – O dinheiro é meu, é da minha aposentadoria.

JOVEM – Eu não quero sabê da onde veio a porra do dinheiro, eu só quero o dinheiro, sacô?

AVÔ – Eu sei porque você qué o dinheiro...

JOVEM – Não te interessa!

AVÓ – Você acabou de chegar da rua...

JOVEM – Cala essa boca...

AVÓ – Não trabalha, não estuda, só fica com gente que não presta...

JOVEM – Eu vô cala essa boca da senhora... se a senhora não ficá quieta.

AVÓ – Bendita a hora que a sua mãe deu o fora e me deixô você como herança!

JOVEM – *(Pegando a Avó pelo pescoço)* – Se a senhora abri o bico mais uma vez eu esgano a senhora. *(Dá um safanão na avó que cai longe)*

Cena 4

A Avó reza baixinho caída num canto enquanto o Jovem enlouquecido continua procurando o dinheiro. Ele acha. Pega tudo e coloca no bolso.

AVÔ – Não faz isto meu filho, pelo amor de Deus.

Ele avança pra cima e começa a bater na avó, a chutá-la e a espancá-la. Ela implora para que ele pare. Até que ela fica desmaiada ou morta.

JOVEM – Da próxima vez, vê se a senhora me obedece... (sai)

Cena 5

Boca de fumo. Jovem entrega o dinheiro para um Traficante armado dos pés a cabeça;

TRAFICANTE – Vê se não vacila, não, moleque. A grana que tu trouxe, num paga nem metade da dívida que tu tem.

JOVEM – Eu vô traze mais.

TRAFICANTE – *(entregando um papelote)* – E só tá levando mais um, porque é pra tu vê que eu sô como um pai pra tu. Mas olha, se tu na próxima vié com essa merreca de grana, eu te enfio ela bem no buraco do teu cu, firmeza? Ou tá precisando entende mais alguma coisa?

JOVEM- Já entendi.

TRAFICANTE – Agora some daqui, antes que eu te dê um esfrega de verdade.

Cena 6

Na estação de Trem, Jovem “viaja”. Fica olhando as pessoas subindo e descendo do vagão, andando pra lá e pra cá. Geísa na plataforma. Mulher do lado.

MULHER – Todo dia é assim. É o trem que atrasa e a patroa que desconta do salário. E aí você fala que foi o trem e ela dá risada na sua cara e diz que todo dia é o trem que atrasa, vê se muda a desculpa minha filha, e a gente passa por mentirosa. Eu odeio gente que faz injustiça. Quem ela pensa que é? E você tá atrasada?

GEÍSA – Um pouco sim!

MULHER – Vai trabalhar?

GEÍSA – Hoje não.

MULHER – Sorte tua!

Cena 7

Jovem no mesmo lugar. Uma mulher senta-se do lado dele.

VOZ MULHER (Off) – Por que eu fui fazer aquilo... e agora? O que é que eu faço agora?

Jovem começa a olhar para a mulher sem entender o que está acontecendo.

VOZ MULHER (OFF) - Eu sabia que ia dar nisto. Eu tinha certeza. E agora fica aqui, sem saber pra onde ir e o que fazer...

JOVEM -(Para a mulher) – O quê?

MULHER – Como?

JOVEM – Você não falou comigo?

MULHER - Eu não disse nada, cê tá louco, cara. *(Sai do lado dele)*

Ele se levanta e se encosta em uma viga.

VOZ HOMEM (OFF) – Quem ela pensa que é? Não, hoje eu falo tudo que tá aqui, engasgado na minha garganta, ela vai vê só.

Jovem começa a procurar perto dele e vê um homem próximo.

VOZ HOME (OFF) – Como você é bundão. Hoje, aquela filha da puta vai ver só. (*Percebe o jovem encarando*) Que foi moleque? Ta me estranhando? Sai fora...

O Jovem sai esbarrando nas pessoas. Começa a ouvir mais vozes que vão aumentando cada vez mais.

VOZES – Se eu sair às 6 da tarde, ainda dá tempo de pegar a primeira aula... Eu vou fazer aquele esquema que ele falou e resolve o problema... Se eu não tiver o dinheiro a tempo.... Sabia que eu tinha esquecido alguma coisa.... Minha filha tá tão grande... nem percebi o tempo passar... aquilo foi o fim.... A conta do telefone tá atrasada, se eles me cortarem eu tô fudido... Não vejo a hora de ver minha mãe e minha irmã... agora se aquela vaca da professora me der falta eu mato ela... Também o que eu queria... só eu achei que ia ser moleza... nunca na minha vida... eita, menino louco... não enxerga não... era só o que me faltava... que é isso? ... ei?...

Jovem alucina. Se debate nas pessoas. Entre eles, Geísa. Se sente perseguido. Tenta fugir. Se joga nos trilhos. É atropelado pelo trem.

Cena 8

Tumulto em volta da retirada do corpo do jovem. Geísa observa estática.

VOZ OFF – Devido a problemas de obstrução na linha, os trens não terão prosseguimento. Favor utilizarem os ônibus disponíveis na saída da estação para dar continuidade ao trajeto.

Cena 9

Avó cuidando de seus machucados. Toma remédio.

Cena 10

Avó olhando pela janela aguardando a chegada do neto.

TRAJETÓRIA – ASSALTANTE

Cena 1

Assaltante na Padaria

ASSALTANTE – Aí Mané , me vê uma pinga.

BALCONISTA – São 7 horas da manhã! Num ta muito cedo não, ô meu?

ASSALTANTE – Problema meu, ô meu! *(Balconista serve, anota o preço na comanda e passa para o Assaltante que bebe a pinga de um só gole)* Agora to bem! *(Pega a comanda)* Aí Mane! *(Amassa a comanda e a joga por sobre o balcão)* Põe na conta! *(Sai)*

BALCONISTA – Filho da puta !!!

Cena 2

Em um ponto de ônibus, olha disfarçadamente quantas balas tem na arma. Observa as pessoas paradas no ponto.

Cena 3

Assaltante sobe no ônibus. Observa.

ASSALTANTE (off) Caraio! Todo dia nesse horário essa bumba tá vazia. Logo hoje deu pra tá cheia? Assaltá ônibus vazio é bum, agora cheio, ó! Se os homem me pega e vou pará na 59 é treta na certa. Cai fora, meu irmão. Isso não é pra você. Ah! Foda-se!

Na surpresa pega Geísa pelo pescoço e aponta uma arma para a cabeça dela

ASSALTANTE – Aí motorista, seu merda, é assalto!

Cena 4

Assaltante perambula pela rua. Passa por camelôs, trânsito, correria. Conta o dinheiro.

Cena 5

Assaltante num bar desses próximos a estação de trem. Música alta, pagode ou sertanejo romântico. Homens jogam cartas, sinuca... Algumas prostitutas.

Assaltante – Aí, tô pagando uma rodada de cerveja pra todo mundo... *(é aplaudido. Logo uma prostituta vem abraçá-lo)* Pra mim uma garrafa de pinga e pra essa... senhora...

PROSTITUTA – Senhorita...

Assaltante – Senhorita...

Prostituta- Uma espanhola...

Se agarram.

Cena 6

Assaltante e Prostituta em quarto de hotel barato. Ele dormindo bêbado. Ela se levanta e

se arruma. Mexe nos bolsos dele e pega todo o dinheiro.

Prostituta – Otário!!! (*sai*)

Cena 7

Assaltante acorda vomitando.

Assaltante – Merda! Que merda!

Procura se limpar.

Assaltante – Que porra de vida! Tá tarde pra cacete. Ainda bem que aquela vadia já caiu fora.

Se veste e percebe que foi roubado.

Assaltante – Filha da puta!!! (*sai*)

Cena 8

Assaltante na mesma padaria de manhã.

ASSALTANTE – Quero Uma pinga!

BALCONISTA – Tá me achando com cara de besta. Paga a outra que tu tá devendo e mais essa, que eu te dô a sua pinga.

ASSALTANTE – Quero uma pinga!

BALCONISTA – Cai fora, meu! Se manda, vagabundo!

VIZINHO – Aí pessoal, aqui é lugar de família, não precisa bater boca!

ASSALTANTE – Te mete com a tua vida, otário. Cadê minha pinga?!

BALCONISTA – Mostra o dinheiro antes.

ASSALTANTE– Ah, qué que eu te mostre a grana antes?

Avança para o balconista.

PAI – Ei, nós tamo comemorando o nascimento do meu fio. Se o problema é pagá a pinga, eu pago.

ASSALTANTE – *(apertando a mão do Pai)* - Guarda o dinheiro pro teu fio, certo? (Para o Balconista) – É dinheiro que tu qué, é? Então toma!

Começa a quebrar toda a padaria. O Balconista avança com uma faca. Assaltante tira a arma, tumulto, correria. Ele atira e foge.

TRAJETÓRIA – PAI

Cena 1

Casa do Pai. 2 cômodos pequenos – quarto/cozinha. É madrugada. Pelo rádio ouvimos programa sertanejo e a hora: 5 horas da manhã. Vemos o Pai e Mãe bebendo café. Olhar inerte dos dois. Ela grávida de 9 meses sente uma pontada. Eles se olham.

Cena 2

Ele saindo de casa.

MÃE – Já passou!

PAI – Mesmo? Se não a gente corre prô hospital de novo.

MÃE – Cê já perdeu um montão de dias de trabalho por causa dos meus piripagues. Uma hora eles te mandam embora.

PAI – Deixa mandá.

MÃE – Deixa nada. Ainda mais agora.

PAI – Já passou a dor? MÃE – Já não disse que já? Agora vai que o cê tá atrasado prô trabalho.

PAI – Trabalho ou castigo?

MÃE – Vai, homem !!!

Ele sai. Ela geme de dor.

Cena 3

Pai esperando o ônibus preocupado. Ponto cheio. Ele pergunta as horas. Tá atrasado. O ônibus passa cheio. Todo mundo tenta entrar. Ele não consegue. Ônibus vai.

Cena 4

Pai esperando ônibus. Ponto mais cheio de gente. Ônibus chega cheio. Aglomeração. Palavrão. Fuzuê. Ele sobe.

Cena 5

Todos no ônibus com olhar acabrunhado. Não cruzam seus olhares. Só seguem juntos os movimentos do ônibus.

Cena 6

Na fábrica, levando bronca pelo Atraso. Bate cartão.

PAI – Foda-se!!!

Cena 7

O trabalho – mecânico. Vazio.

Cena 8

Almoço – marmita – bandejão.

Enquanto os amigos conversam sobre futebol, ele fuma pensativo e preocupado. Assobia?

Cena 9

Novamente o trabalho – mecânico. Vazio. Tenta assobiar uma música popular (sertaneja – pagode) . Deixa cair uma peça ou ferramenta. Fica pensativo.

Cena 10

Bate apressado o cartão de saída. Dá uma banana para o relógio de ponto.

Cena 11

Chegando em frente de casa. Aparece filho da vizinha.

MOLEQUE – Ela não tá em casa não!

PAI – Como não tá?

MOLEQUE – Lá no hospital. Mandaram o senhor ir pra lá.

PAI – Mas o que aconteceu?

VIZINHA – *(chegando)* – Vai homem, teu filho já nasceu!

PAI – Mas tá tudo bem?

VIZINHA – Disseram que sim. É pra você levá roupa pra ela e prô nenê.

PAI – Vô correndo!

Cena 12

O Pai dentro do quarto arrumando numa sacola, algumas roupas da Mãe. E arruma assobiando a roupinha do filho. Depois chora. Lá fora, batem palmas.

Cena 13

Em frente de casa. Pai e vizinho.

VIZINHO – Minha mulher me disse que nasceu seu filhão.

PAI – Demorô, mas nasceu.

VIZINHO – Parabéns e muita saúde pra ele e pra sua esposa.

PAI – Brigado.

VIZINHO – Cê tá indo prô hospital?

PAI – Já tô indo agora.

VIZINHO - Vô te acompanhar até o ponto de ônibus.

PAI – Tá certo!

VIZINHO – Mas no caminho vô te pagá uma cervejinha pra gente comemorar o nascimento do moleque.

PAI – O pessoal do hospital tá esperando eu levá as roupas pra eles.

VIZINHO – Homem, teu filho já nasceu. Tá tudo bem! A gente só vai tomá uma pra comemorar a chegada de mais uma boca. No meio de tanta coisa besta nesta vida, pelo menos essa é uma coisa boa, né?

PAI – Tá certo, vamo lá!

Cena 14

Na padaria. Pai e vizinho brindam.

ASSALTANTE – Quero uma pinga!

BALCONISTA – Tá me achando com cara de besta. Paga a outra que tu tá devendo e mais essa, que eu te dô a sua pinga.

ASSALTANTE – Quero uma pinga!

BALCONISTA – Cai fora, meu! Se manda, vagabundo!

VIZINHO – Aí pessoal, aqui é lugar de família, não precisa bater boca!

ASSALTANTE – Te mete com a tua vida, otário. Cadê minha pinga?!

BALCONISTA – Mostra o dinheiro antes.

ASSALTANTE – Ah, qué que eu te mostre a grana antes?

Avança para o balconista.

PAI – Ei, nós tamo comemorando o nascimento do meu fio. Se o problema é pagá a pinga, eu pago.

ASSALTANTE – *(apertando a mão do Pai)* - Guarda o dinheiro pro teu fio, certo? *(Para o Balconista)* – É dinheiro que tu qué, é? Então toma!

Começa a quebrar toda a padaria. O Balconista avança com uma faca. Assaltante tira a arma, tumulto, correria. Ele atira e foge. O tiro pega no pai que cai. Vizinho fica desesperado tentando acudir o amigo.

TRAJETÓRIA - GEÍSA

Cena 1

Geísa de pijama/camisola tomando café com leite e comendo um pedaço de pão que pega de um saquinho de padaria. Está ansiosa. Liga o rádio, notícias e músicas da AM. Lê uma carta.

OFF – Fiiinha! A gente tá morrendo de medo de ir praí. Cidade grande, que a gente não conhece... Falam tanta coisa daí. Mas aqui também falta tanta coisa. Ás veis acho que até a gente se faz falta. Fico até desacorsuada... Mas olha, oi, ó: vamos chegar às 8 da manhã lá na rodoviária. A gente te espera lá. Não esquece? Não esquece da gente, não?

Cena 2

Geísa se arrumando em frente a um pequeno espelho. Vaidosa coloca uma blusa-casaquinho vermelha. Passa um batom barato e o coloca na bolsa. Alegre começa a cantar e dançar música da rádio. Na rádio o locutor anuncia: 7 horas da manhã. Geísa está atrasada, sai.

Cena 3

Geísa na plataforma de Trem. Mulher do lado.

MULHER – Vai trabalhar?

GEÍSA – Hoje não.

MULHER – Sorte tua!

Cena 4

Na plataforma Jovem alucina, esbarra nas coisas e nas pessoas, gritando palavras sem sentido. Se joga nos trilhos quando da chegada do trem. É atropelado. Pânico geral. Geísa fica chocada.

Cena 5

Tumulto em volta da retirada do corpo do rapaz. Geísa continua estática.

VOZ OFF – Devido a problemas de obstrução na linha, os trens não terão prosseguimento. Favor utilizarem os ônibus disponíveis na saída da estação para dar continuidade ao trajeto.

Cena 6

Geísa no ônibus lotado. Na surpresa Assaltante pega Geísa pelo pescoço e aponta uma arma para a cabeça dela

ASSALTANTE – Todo mundo quietinho, se não vai sobrá. Tô avisando.

GEÍSA – Fica calmo, pelo amor de Deus!

ASSALTANTE – Cala a tua boca, sua vaca!

GEÍSA – (*PENSAMENTO – off*)- Eu vou morrer, meu deus!!! O que ele vai fazer comigo, o que ele vai fazer... Ele vai me matar... ele vai me matar... Meu Deus me ajude....me ajude... e agora.... não to conseguindo... respirar....

MÃE – Não faz nada não, moço!

ASSALTANTE – (*Grita*) – Cala todo mundo esta boca, se não vô matá todo mundo. E aí cobrador, tá esperando o que? Tu tá muito mole! Dá isso logo, otário! (*Pega o dinheiro, joga Geísa no chão e aponta a arma na direção da cabeça dela*) – Aí seu motorista pode para o Mercedes, que já cheguei no meu ponto.

MOTORISTA- Aqui não dá pra parar, é perigoso!

GEÍSA – (PENSAMENTO – OFF) – Meu Deus.... Meu Deus... me perdoe... me perdoe...
Eu não quero morrer... eu não quero....

ASSALTANTE – Ah, não? *(Atira próximo a Geísa, propositadamente para não acertar)* E aí motorista , qué vê se a segunda eu acerto? *(motorista pára o ônibus, assaltante vai descendo)* Aí sua vaca, hoje cê nasceu de novo!

Desce. Pânico no ônibus. Mãe abraça Geísa.

Cena 8

Depois que o Assaltante desce, Geísa escreve com batom no vidro do ônibus: “sobrevivi” e depois de uma pausa, escreve “?”. Desorientada, desce do ônibus.

Cena 9

Geísa andando pela cidade. Gente vem e vai. Camelôs, barulho das lojas, dos carros, trânsito. Ela, atordoada, não sabe muito bem que rumo tomar.

Cena 10

Geísa observa uma catadora de papel com seu carrinho. Um centauro moderno. Geísa sem saber bem porque, começa a segui-la. A Catadora percebe. Pára. Senta-se numa calçada, abre uma sacola de plástico velha, dessas de mercado. Tira de dentro dela uma laranja e começa a descascá-la. Geísa de pé observa. A Catadora termina e oferece a laranja a Geísa que aceita sentando-se ao lado dela. A Catadora tira outra laranja e começa a descascar. Geísa começa a chupar a laranja depois chora compulsivamente. Catadora tira

do bolso da calça um lenço puído e oferece a Geísa que aceita. Ela se acalma e continua a chupar laranja enquanto a Catadora descasca a sua.

Um longo silêncio entre as duas. O barulho ensurdecedor da rua vai dando espaço a este silêncio até sumir.

CATADORA – A laranja tá um pouco azeda, mas tá boa. A senhora sabe que quando eu era moleque de tudo, eu mais minha mãe e meus irmãos pegava da cozinha um saco deste tamanho de laranja que a gente panhava. Sabe que até hoje eu lembro que ficava eu mais minha mãe e meus irmãos no varandão, final da tarde depois da janta, porque eu não sei se a senhora sabe, mas no interior a gente janta cedo, porque acorda cedo pra ir pra roça... pois então, senta nois tudo em volta do saco de laranja e começa a descascar e a chupar laranja, fazendo muita festa rindo um da cara do outro... até minha mãe, veja a senhora, era a pior, mais moleque que a gente. Eu era a mais velha e descascava sozinha as minhas laranjas mais a de meus irmãos menor, ajudando minha mãe. A gente era em 7 irmão, 6 meninas e um menino, o caçula. A senhora sabe que hoje eu não tenho eles mais por perto, porque o destino levou cada qual pro um canto, e com destino a gente não tem lida, nem tem como lidá. Mas até hoje eu me lembro desses dias de ficá todo mundo assim em volta um do outro chupando laranja, cantando e brincando ... e me dá uma saudade dessas boas. A gente tava feliz e não precisava muito não. E eu tinha minha mãe, meus irmãos...porque meu pai... esse foi um perdido no mundo. Então... nem sei porque eu to contando tudo isso pra senhora... deu vontade... sei lá... mas a senhora veja... hoje eu catadora de papel que nem tem onde cair morta, tô aqui falando pra senhora lembranças minhas, e a senhora... com seus problemas... fazê o que... minha mãe sempre dizia que vive é buscar sentido nas coisas... minha mãe não era mulher letrada, mas entendia das coisas... Olha leva isso aqui pra senhora (*tira do bolso outro paninho e o abre*), é uma medalhinha de São Jorge, vai lhe dá proteção. A senhora tá precisando mais do que eu.

Geísa pega o paninho com a medalhinha. A Catadora se levanta e sai.

VOZ OFF – Não esquece? Não esquece da gente, não?

Geísa sai resoluta.

Cena 11

Geísa numa estação rodoviária lotada. Pessoas vêm e vão apressadas. Geísa procura por alguém, está agitada e ansiosa.

OFF- Atenção senhores usuários, cuidado com seus pertences, tragam sempre suas bolsas próximo ao corpo. E atenção para os horários de saída e chegada dos ônibus.

Cena 12

Geísa encontra sua Mãe e Irmã.

MÃE – Minha filha, que saudade...

IRMÃ – Pensei que você não vinha mais...

GEÍSA – Tive problemas no caminho...

MÃE – A gente não conhece ninguém aqui...

IRMÃ – A gente tava com muito medo de se perder aqui...

GEÍSA _ Já passou. Agora vamos para nossa casa.

IRMÃ – Não vejo a hora...

MÃE – Agora a gente não se separa mais viu meninas... agora a gente fica junto pra sempre.

Cena 13

Geísa, Mãe e Irmã estão se aproximando de casa quando percebem tumulto.

GEÍSA – Acho que aconteceu alguma coisa lá na padaria, tem até carro de polícia.

MÃE – Filha, vamo pra casa direto.

GEISA – Não, eu preciso ir até lá.

IRMÃ – Mãe, eu quero ir embora...

GEISA – A gente já vai. Espera aqui que eu já volto.

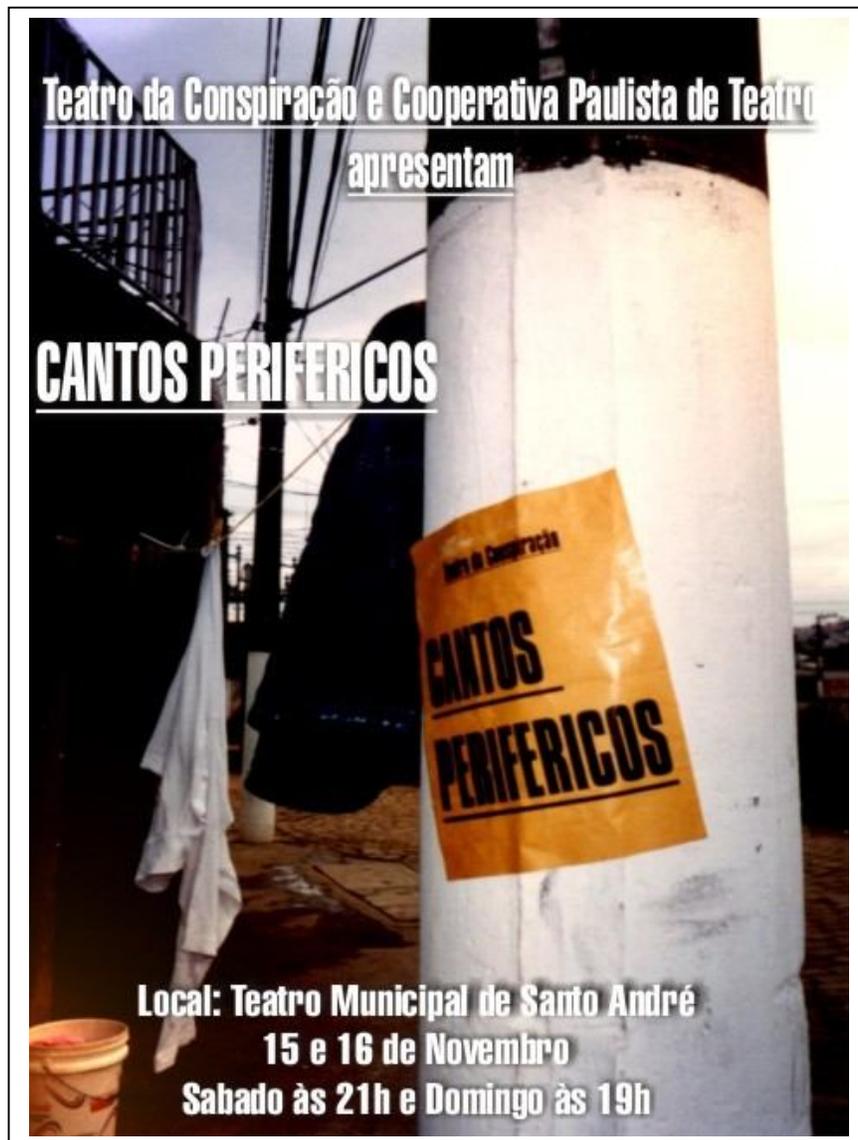
Cena 14

O corpo do Pai está estendido no chão. Curiosos em volta. Geísa surge do meio do povo e se agacha ao lado do corpo, tira sua blusa vermelha e cobre o rosto do pai. Pega a medalha que a Catadora lhe deu e a coloca na mão do Pai fechando-a com sua mão e reza.

FIM

APÊNDICE - 2

CARTAZ DO ESPETÁCULO: *CANTOS PERIFÉRICOS*



APÊNDICE - 3

PROGRAMA DO ESPETÁCULO

Texto de Abertura

CONSPIRAÇÃO - ato ou efeito de conspirar, maquinação, trama, conluio secreto.

TEATRO - espaço onde se pode ver o drama (em grego, ação)

O "TEATRO DA CONSPIRAÇÃO", em seu novo trabalho, organiza de uma forma criativa e incisiva esses dois termos, possibilitando ao público perceber na cena, as formas como a sociedade vai marcando as pessoas, confrontando suas vidas, levando-as a desfechos inesperados trazendo à tona a vida, a morte e a luta pela sobrevivência.

"CANTOS PERIFÉRICOS", texto e encenação de Solange Dias, não possui um protagonista ou um antagonista. Todos são heróis ou anti-heróis de uma batalha que ocorre todos os dias na periferia dos centros urbanos: indo ao hospital, esperando o trem, dentro do ônibus, no trabalho, tomando uma pinga, ou simplesmente, andando. A ação das personagens transcorre em tempos simultâneos, mostrando a cisão de cada um na situação de uma forma prismática, onde a luz incide e uma nova cor aparece. Essas ações se cruzam, revelando outras facetas, fazendo-nos perceber um todo que se reconstrói à nossa frente, perfazendo no palco, a totalidade da vida.

Significativo, também, é a estréia ocorrer no Teatro Municipal de Santo André, espaço que há mais de 30 anos traz para o ABC importantes trabalhos de teatro e dança nacionais e internacionais, e que surgiu da mobilização dos artistas locais, cuja produção nos anos 60 e 70 em Santo André revelou tantos talentos e propostas inovadoras (vide o trabalho de Heleni Guariba junto ao GTC). A periferia e o centro como dois vetores que se cruzam, possibilitando um teatro mais atuante e um homem melhor.

ZECA CAPELLINI 2003

Ficha Técnica

Texto e Direção:

Solange Dias

Ass. de Direção :

Cristiano Redicopa

Elenco:

Neusa Dessordi

Avó/Atendente/Enfermeira/Irmã de Geísa

Alessandra Moreira

Geísa

Ana Claudia Lima

Mãe/Mãe de Geísa

Antonio Correa Neto

Pai

Cássio Castelan

Assaltante

Emerson Santana

Moleque/Motorista/Traficante/ Vizinho

Pitty Santana

Jovem/Balconista

Renata Bonadio

Mulher da Lotação/Mulher da Estação/

Prostituta/Catadora/Vizinha

Preparação Corporal:

Renata Faria e Marluci Lima

Coordenador da Preparação Corporal:

Carlos Martins

Cenário:

Mauro Martorelli

Figurino:

Renata Soarez

Projeto de Luz:

Cássio Castelan

Operação de Luz:

Mauro Martorelli e Fábio Farias

Trilha Sonora:

Solange Dias

Operação de Som:

Cristiano Redicopa

Fotos :

Sérgio Solér e Mônica Cardela

Projeto Gráfico:

Mauro Martorelli

Produção:

Luis Wanderlei/Addia Furtado

Alessandra Moreira/Mauro Martorelli

Renata Bonadio