

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Lucas de Lima Vitorino

TERRITÓRIOS DO REAL E OS PERCURSOS DO IMAGINÁRIO: PROCESSOS
CRIATIVOS DO GRUPO PANDORA DE TEATRO

SÃO PAULO
2021

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Lucas de Lima Vitorino

TERRITÓRIOS DO REAL E OS PERCURSOS DO IMAGINÁRIO: PROCESSOS
CRIATIVOS DO GRUPO PANDORA DE TEATRO

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista: “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes Cênicas. Linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Lúcia Regina Vieira Romano.

SÃO PAULO
2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

V845t	Vitorino, Lucas de Lima, 1985- Territórios do real e os percursos do imaginário : processos criativos do Grupo Pandora de Teatro / Lucas de Lima Vitorino. - São Paulo, 2021. 257 f. : il. color. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lucia Regina Vieira Romano Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Teatro e sociedade. 2. Criação (Literária, artística, etc.). 3. Arte e sociedade. 4. Representação teatral. I. Romano, Lucia Regina Vieira. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 792.0981
-------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

LUCAS DE LIMA VITORINO

TERRITÓRIOS DO REAL E OS PERCURSOS DO IMAGINÁRIO: PROCESSOS
CRIATIVOS DO GRUPO PANDORA DE TEATRO

Dissertação aprovada como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas no Curso de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – Unesp, com área de concentração em Estética e Poéticas Cênicas, pela seguinte banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Lúcia Regina Vieira Romano(orientadora)
UNESP – Instituto de Artes

Prof. Dr. Paulo Vinicius Bio Toledo
UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Vinicius Torres Machado
UNESP – Instituto de Artes

São Paulo, 11 de agosto de 2021.

Dedico este trabalho à Thalita, Gregório e Isis.

AGRADECIMENTOS

A orientação significativa de Lúcia Romano, por cada momento que me guiou durante este percurso de descobertas, imersão e aprofundamentos na escrita desta dissertação.

Pelo percurso que traçamos juntos fazendo o teatro acontecer, agradeço a Rodolfo Vetore, Filipe Dias, Thalita Duarte, Caroline Alves, Wellington Candido e Filipe Pereira, integrantes do Grupo Pandora de Teatro, fundamentais. Obrigado!

À minha família, pelo constante apoio em todos os meus projetos, em especial a Zilá, minha mãe, e ao Doni, meu pai (em memória), por tudo que me ensinaram e por seguirem comigo a cada escolha.

Agradeço a todas as minhas Professoras e Professores de Licenciatura e de Mestrado que contribuíram para a minha formação acadêmica, contribuíram para eu chegar até aqui.

Meu agradecimento pelas orientações artísticas que tive no Programa Vocacional, que contribuíram com o início dessas duas trajetórias, a minha e a do grupo, Ingrid Kiefer, Virgínia Buckowski, Paula Klein, Robson Alfieri e Teth Maiello. E também ao imenso apoio de Expedito Araújo.

A Cida Falabella que me inspirou com sua dissertação sobre a ZAP 18 e por uma conversa sobre o fazer teatral, numa tarde de sol em Belo Horizonte.

Ao professor Alexandre Luiz Mate que um dia me falou sobre a importância de escrevermos nossas trajetórias no teatro de grupo e pelas conversas em seu grupo Amorada.

José Manuel Lázaro de Ortecho Ramírez e a Mariana Soutto Mayor pelas palavras incentivadoras e instigantes sobre o meu TCC em 2017.

Diego Marques, Bárbara Kanashiro, Denise Pereira Rachel e Tais Alves, por partilharem suas experiências de pesquisa e me incentivarem logo que a ideia surgiu.

Agradeço a professora Marianna Francisca Martins Monteiro que ministrou de forma generosa a disciplina Seminários de Pesquisa.

Vinicius Torres Machado e Paulo Bio Toledo por toda a dedicação e retornos a este processo de escrita como integrantes da banca desta dissertação.

Ao Manoel João de Sousa Almeida pelo olhar atento e dedicado à revisão desta dissertação.

Meu agradecimento às contribuições dos encontros do Grupo de Pesquisa Poéticas Atorais do IA Unesp.

Às e aos colegas de pós-graduação: Mariana Sapienza, Vanessa Biffon, Victor Nóvoa, José Roberto, Paola Ribeiro, Fábio Resende e Gisele Lavallo, pela colaboração, incentivos e diálogos.

Aos funcionários e funcionárias que compõem o Instituto de Artes da Unesp, por toda a dedicação e amparo.

E a vocês que fazem o teatro de grupo acontecer.

Só não existe o que não pode ser imaginado.

(Murilo Mendes)

Toda alegoria é uma ruína da realidade.

(Walter Benjamin)

RESUMO

Essa pesquisa pretende analisar o trabalho desenvolvido pelo Grupo Pandora de Teatro, coletivo artístico que iniciou suas atividades no ano de 2004 a partir do Projeto Teatro Vocacional, com sede no bairro de Perus, na Cidade de São Paulo. Suas práticas serão examinadas sob o ponto de vista de um integrante-fundador, tendo como eixo central a relação entre Teatro e Periferia, e abordando os percursos criativos de seus espetáculos, suas referências, linhas estéticas, proposições formativas e a trajetória do grupo. Inserido no território da periferia noroeste da cidade, o grupo vivencia nessa relação sua potencialidade criativa e o fortalecimento de suas ações, afetos que se entrelaçam em dinâmicas de trabalho, nas escolhas estéticas, temáticas e políticas. Assim, pretendo apresentar os percursos criativos do Grupo Pandora de Teatro, visando evidenciar aspectos do seu trabalho e refletir sobre o fazer teatral nas bordas da cidade de São Paulo.

Palavras-chave: Grupo Pandora de Teatro. Processo de Criação. Teatro de Grupo. Crítica Genética. Sociologia da Arte.

ABSTRACT

This research aims to analyze the work developed by Grupo Pandora de Teatro (Pandora Theater Group), an artistic collective that started its activities in the year of 2004 from the Vocational Theater Project, based in the neighborhood of Perus, in the city of São Paulo. Its practices will be examined from a founding member's point of view, having as axis the relationship between theater and the city outlying districts, and referring to the creative processes of its performances, its references, aesthetics, formative propositions and the group's trajectory. Located in the northwestern periphery of the city, the group experiences in this relationship its creative potential and the consolidation of its actions, affections that intertwine into working dynamics, in artistic, thematic and political choices. Thus, I intend to present Grupo Pandora de Teatro's creative pathways, aiming to highlight aspects of its work and think about the theatrical practices on the outskirts of São Paulo City.

Keywords: Grupo Pandora de Teatro. Creative Process. Group Theater. Genetic Criticism. Sociology of Art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Município de São Paulo, em destaque a localização do bairro de Perus.....	20
Figura 2 – Foto antiga do bairro de Perus.	22
Figura 3 – Foto antiga da Fábrica de Cimento.	23
Figura 4 – Índice de Desenvolvimento Humano dimensão Educação - Município de São Paulo, 2010.....	24
Figura 5 – Mapa da Desigualdade - Município de São Paulo, 2018.	25
Figura 6 – Apresentação Espetáculo “Tropical Ordinário” agosto/2019, Ocupação Artística Canhoba.....	74
Figura 7 – Apresentação Espetáculo “Tropical Ordinário” agosto/2019, Ocupação Artística Canhoba.....	75
Figura 8 – Mapa Digital da Cidade de São Paulo - Espaços culturais públicos da cidade de São Paulo.....	76
Figura 9 – Espaço da Ocupação Artística Canhoba - Cine Teatro Pandora.....	79
Figura 10 – Espaço da ocupação Artística Canhoba - ANTES (janeiro/2016).	81
Figura 11 – Espaço da ocupação Artística Canhoba - DEPOIS (março/2018).	81
Figura 12 – Casa do Hip Hop de Perus.....	83
Figura 13 – Cartaz do espetáculo “Relicário de Concreto”.	98
Figura 14 – Relicário de Concreto, Rodolfo Vetore (Queixada).....	103
Figura 15 – Manequim/homem-placa.....	105
Figura 16 – Relicário de Concreto - Filipe Dias e Thalita Duarte.....	107
Figura 17 – Passeata do Movimento Queixada.	114
Figura 18 – Os Queixadinhas – TUOV – na Ocupação Artística Canhoba.	115
Figura 19 – Cartaz do espetáculo COMUM.....	118
Figura 20 – Monumento erguido no local onde foi descoberta a vala comum no cemitério Dom Bosco, em Perus.....	120
Figura 21 – Órbitas do texto dramaturgico de COMUM.....	136
Figura 22 – Visão do corpo de Carlos - COMUM	139
Figura 23 – Jovem no Setor de arquivos, em COMUM	140
Figura 24 – Espetáculo Canibais Vegetarianos Devoram Planta Carnívora, do Grupo Pandora de Teatro.....	147
Figura 25 – Folder do espetáculo Canibais Vegetarianos Devoram Planta Carnívora, impresso, 2012.....	148

Figura 26 – Espetáculo Ricardo III não terá lugar ou cenas da vida de Meierhold, do Grupo Pandora de Teatro.	169
Figura 27 – Ator Márcio Gonçalves, no espetáculo Ricardo III não terá Lugar, do Grupo Pandora de Teatro.	173
Figura 28 – Atriz Lucia Machado e o ator Rodolfo Vetore, no espetáculo Ricardo III não terá Lugar, do Grupo Pandora de Teatro.	174
Figura 29 – Ator Rodolfo Vetore, no espetáculo Ricardo III não terá Lugar, do Grupo Pandora de Teatro.....	175
Figura 30 – Desenho da imagem final da peça Ricardo III não terá Lugar, Rodolfo Vetore.	176
Figura 31 – Imagem final da peça Ricardo III não terá Lugar.	177
Figura 32 – Cartaz do espetáculo Nomes para Furacões.	206
Figura 33 – Espetáculo Nomes para Furacões.....	212

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Ficha de Emprego.....	104
Quadro 2 – Título e Sinopse - COMUM.....	126

LISTA DE SIGLAS

ALN	Aliança Libertadora Nacional
CAAF	Centro de Antropologia e Arqueologia Forense
CEU	Centro Educacional Unificado
CPI	Comissão Parlamentar de Inquérito
DOI-Codi	Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna
DRT	Delegacia Regional do Trabalho
ELT	Escola Livre de Teatro de Santo André
FAU-USP	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IDH	Índice de Desenvolvimento Humano
IDHM	Índice de Desenvolvimento Humano Municipal
PSL	Partido Social Liberal
PSOL	Partido Socialismo e Liberdade
ProAC	Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo
PSDB	Partido da Social Democracia Brasileira
PT	Partido dos Trabalhadores
PUC-SP	Pontifícia Universidade de São Paulo
SADIP	Sociedade Amigos do Distrito de Perus
TICP	Território de Interesse da Cultura da Paisagem
TUOV	Teatro Popular União e Olho Vivo
TUSP	Teatro da Universidade de São Paulo
UnB	Universidade de Brasília
UNESP	Universidade Estadual Paulista
Unifesp	Universidade Federal de São Paulo
VAI	Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. CIRCUNSTÂNCIA E POSSIBILIDADES: O BAIRRO DE PERUS E A FORMAÇÃO DO GRUPO PANDORA DE TEATRO.....	21
1.1 Centralidades periféricas	21
1.2 Coletivos artísticos e a reinvenção da palavra periferia	31
1.3 O Projeto Vocacional e suas contribuições à práxis do teatro de grupo	36
1.4 O primeiro espetáculo do Grupo Pandora e a atitude épica/dialética.....	42
1.5 Teatro de Grupo: origens e reverberações na periferia.....	47
1.6 O fazer teatral nas bordas da cidade: relatos de nossas vivências.....	57
1.6.1 O VAI e o estímulo à ação cultural e à circulação	58
1.6.2 O CEU e a semente de uma sede	62
1.6.3 O trabalho em rede como construção do possível	66
1.7 Pedagogias de resistência: proposições formativas para convocar aliados	68
1.8 Ocupe! - Proposição e manutenção de espaços culturais no bairro de Perus	75
1.8.1 A Ocupação Artística Canhoba - Cine Teatro Pandora	79
1.8.2 A Ocupação da Casa Hip Hop Perus.....	82
2. SOBRE A MEMÓRIA E SEUS APAGAMENTOS: UMA PERSPECTIVA DOCUMENTAL DOS ESPETÁCULOS DO GRUPO	85
2.1 A memória e as tentativas de revisionismo histórico no Brasil de hoje.....	88
2.2 Os teatros da memória	91
2.3 Relicário de Concreto: a greve dos Queixadas da Fábrica de Cimento Portland Perus e a memória compartilhada	93
2.3.1 Etapas do processo: primeiras explorações temáticas e a estrutura dramatúrgica ...	99
2.3.2 Outras estratégias para o levantamento de materiais	111
2.3.3 A luta dos Queixadas: inspiração e representações no teatro	114
2.4 COMUM e a descoberta da vala clandestina de Perus: a ocultação da verdade e a retomada do passado no presente histórico	118

2.4.1	<i>Ficcionalizar a ausência: escrever nas lacunas do real.....</i>	121
2.4.2	<i>Linha de ação, personagem e estrutura: um retorno analítico a COMUM</i>	130
3.	O TEATRO DE IRREALIDADES: UM OLHAR SOBRE O ABSURDO E O ONÍRICO NO TRABALHO DO GRUPO	141
3.1	Conceituando o Teatro de Irrealidades do Pandora	142
3.2	O teatro de irrealidades em nossa práxis – primeiro passo: canibais vegetarianos devoram planta carnívora (2011/2012)	147
3.3	Encontro com a obra de Matéi Visniec.....	162
3.4	Ricardo III não terá lugar ou cenas da vida de Meierhold	169
3.5	Das características originais do Teatro do Absurdo à sua reinvenção na américa latina.....	179
3.5.1	<i>Considerações sobre a convenção absurdista</i>	183
3.5.2	<i>O contexto Latino americano e o Absurdo diante dos traumas sociais do totalitarismo</i>	194
3.6	<i>Nomes para Furacões: uma alegoria da violência.....</i>	203
	CONCLUSÃO	217
	REFERÊNCIAS	222
	ANEXOS.....	233
	Espetáculos do Grupo Pandora de Teatro, da estreia em 2004 até o ano desta dissertação, em 2021.....	233

INTRODUÇÃO

Que caminho é este, de um grupo de teatro? Inúmeros quilômetros percorridos por uma estrada desconhecida, até mesmo depois de atravessá-la. Pego alguns atalhos na memória e pondero: qual o melhor começo para se contar uma história? Essa história de um coletivo de teatro, que se enraíza e evapora. Que é efêmero e concreto. Procuro medir os ventos, mesmo estando no olho do furacão. Quem sabe as histórias não começam pelos nomes? E por ele, início.

Pandora.

Pandora grega. Mito que permanece vivo, por fazer sentido à nossa trajetória. Mitologia reinventada; espelho da nossa condição, que retrata experiências significativas para os conflitos e problemas do nosso tempo. Hesíodo revisitado em narrativas históricas. Caixa que se abre a cada apresentação, para a criação de cada espetáculo, como quem abre um presente pela primeira vez, sem saber o que dali sairá. Pandora que se reinventa. Nessa arte do presente que é o teatro, o compromisso com o futuro. Na caixa de onde Hesíodo narra saírem as mazelas da humanidade, encerrada nela, ao ser fechada, ficou a esperança. Por ela, lutamos: uma luta pela construção de um mundo melhor.

Pandora paulistana, de Perus.

Grupo Pandora de Teatro.

Esta dissertação pretende analisar o trabalho desenvolvido pelo Grupo Pandora de Teatro, coletivo artístico que em 2021 comemorou dezessete anos de atuação, com sede no bairro de Perus, na cidade de São Paulo. Suas práticas serão examinadas sob o ponto de vista de um integrante-fundador, tendo como eixo central a relação entre teatro e periferia, e abordando os percursos criativos de seus espetáculos, suas referências, as proposições formativas e a trajetória do grupo.

Ao escrever, busquei os traços das minhas vivências ao longo desses anos com o grupo, como também, trazer as vozes dos que compõe esse coletivo. Realizei entrevistas com os e as integrantes, garimpei arquivos pessoais, cadernos de processos, nossas publicações e revivi a lembrança que ficou de cada momento. Vestígios desses percursos inventados. Pegadas que ficam de cada tentativa. Em cada processo, em cada recomeço, um novo caminho.

“Vocês atuarão como artistas multiplicadores”. Foi essa a frase que nossa primeira artista orientadora do Projeto Teatro Vocacional, Ingrid Kiefer, nos disse quando finalizamos os encontros da primeira turma de teatro do Centro Educacional Unificado (CEU) Perus, em 2004. Naquele ano, o Grupo Pandora de Teatro começou a existir, com a montagem “O Senhor Puntilla e seu Criado Matti” de Bertolt Brecht, participando dos encontros com outras turmas, para compartilhar processos de criação. Seus integrantes estavam, em sua maioria, fazendo suas primeiras aulas de teatro. Entre esses, estava eu. Morador do bairro de Perus, que resolveu participar de um curso de teatro gratuito realizado naquele novo equipamento, bem perto de casa. Conhecendo outras pessoas que se interessavam por teatro, e descobrindo um novo modo de pensar e reconhecer o mundo.

O Grupo Pandora de Teatro reconhece o início de sua trajetória em julho de 2004, a partir do Programa Teatro Vocacional da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, realizado no CEU Perus. Inserido no território da periferia noroeste da cidade, desenvolve trabalho contínuo de pesquisa e criação teatral, fortalecendo parcerias com polos culturais e artistas da região. Desde fevereiro de 2016, ocupa um espaço público abandonado e que nunca havia cumprido função social, inaugurando um novo espaço cultural no bairro de Perus, a Ocupação Artística Canhoba - Cine Teatro Pandora, e integra o Território de Interesse da Cultura da Paisagem (TICP) Perus – Jaraguá¹.

O Grupo Pandora de Teatro desenvolve hoje pesquisa que relaciona o fazer teatral à memória, ao território e à criação dramatúrgica, e constrói metodologias colaborativas de criação. Vivencia na relação com sua localidade, a potencialidade de sua criação em teatro, e percebe nos afetos que se entrelaçam em suas dinâmicas de trabalho e escolhas artísticas o fortalecimento de suas ações.

Visando evidenciar aspectos do trabalho desenvolvido pelo Grupo Pandora de Teatro e refletir sobre o fazer teatral nas bordas da cidade, na escrita dessa dissertação parti da relação entre teatro e periferia, e busquei aprofundar estudos sobre nossas vivências criativas e a ação cultural na região. Formulei questões iniciais para refletir sobre o grupo que constituo, em espelhamento com outros coletivos contemporâneos: Como o teatro pode contribuir para o resgate histórico da memória de um território? O que motiva um grupo de teatro? O que o impulsiona? Quais os caminhos e procedimentos vivenciados por ele na sala de ensaio? Fui

¹ Territórios de Interesse da Cultura e da Paisagem, instrumento urbanístico aprovado em 2014 no Plano Diretor de São Paulo.

traçando, assim, dessas indagações bastante amplas, laços entre a pesquisa acadêmica e a criação artística, a partir do olhar de um artista-pesquisador. Atrelando o mundo do cardiologista ao do coração.

Observei também os elos entre os integrantes e as ações que fortalecem a continuidade do trabalho. O Pandora foi fundado por jovens que, conforme desenvolvem suas trajetórias artísticas, colaboram com o desenvolvimento do coletivo. É também o meu caso: comecei atuando nos espetáculos; depois, ao me interessar por direção teatral, pude vivenciar processos criativos como diretor para, em seguida, dentro das pesquisas do grupo, ministrar oficinas e cursos, contribuindo com atividades artístico-pedagógicas. Recentemente, ao me sentir instigado a experimentar a arte da escrita, passei a atuar nos processos como dramaturgo, assumindo as funções de direção e de dramaturgia em nossos últimos processos.

Isso tudo vem ocorrendo em uma parceria de um núcleo artístico, formado por Rodolfo Vetore (ator, preparador corporal e professor), Thalita Duarte (atriz e gestora cultural), Caroline Alves (atriz e produtora cultural), Wellington Candido (ator) e Filipe Pereira, (ator e dramaturgo). Assim como eu, Rodolfo Vetore e Thalita Duarte iniciaram suas trajetórias no Projeto Teatro Vocacional. Caroline Alves e Wellington Candido, ambos moradores do bairro, aproximaram-se do grupo a partir de nossas atividades formativas. Enquanto Filipe Pereira, que reside na cidade vizinha de Caieiras e já tinha uma trajetória teatral, se juntou ao grupo para substituir um ator, e por aqui ficou.

O conceito de grupo para o Pandora traduz uma prática, uma forma de trabalho e organização baseada em um corpo coletivo que cria, trabalha e reflete sobre o ato criativo, pressupondo uma harmonia negociada entre individualidades e pontos de vista que se divergem, buscam um entendimento. Compreendemos nosso processo de criação como um “gesto inacabado” (SALLES, 2000), porque é feito de relações: cada gesto completa-se no gesto do outro, e assim, tecem-se mutuamente em diálogo.

Pensamos também que cada processo aqui apresentado é uma rede de criação, do qual nos aproximamos sem o intuito de consolidar um entendimento sobre a totalidade do que foi vivenciado, mas sim de explorar elementos constitutivos desses processos. Esses são, então, relacionados e esmiuçados com vistas a examinar o decurso e não apenas a obra final, vislumbrando a genética de cada processo criativo (SALLES, 2000). Para tratar deles, fazemos das pegadas deixadas pelos e pelas artistas um modo de conhecer os mecanismos de construção

inventados e, assim, compreender as buscas estéticas que o coletivo percorreu, na singularidade de seus objetivos.

No Pandora, a acumulação dos processos, na continuidade do tempo, tem determinado a intensidade das transformações do grupo e de seus componentes. Sendo o coletivo nosso espaço de experimentação e de aprendizado artístico, ele abriga processos que significam sempre uma via de renovação e descoberta. Um novo percurso inicia-se a cada espetáculo e mostra-se um passo na trajetória artística de seus integrantes; natureza que mantém o grupo vivo e em movimento: organizar-se como uma oficina de projetos, que materializam intersecções entre o coletivo e os anseios dos e das integrantes.

Desde 2004, o Grupo realizou treze montagens: *O Senhor Puntila e seu Criado Matti* (2004), criação coletiva a partir do texto de Bertolt Brecht; *A Igreja do Diabo* (2005), adaptação do texto homônimo de Machado de Assis; *Tietê, Tietê* (2006), criação coletiva a partir do texto de Alcides Nogueira e estudo sobre o Movimento Modernista Brasileiro; *Jesus-Homem* (2006), de Plínio Marcos; *A Revolta dos Perus* (2007), espetáculo itinerante, criação coletiva sobre a história do bairro de Perus; *Canibais Vegetarianos Devoram Planta Carnívora* (2012), criação colaborativa a partir de estudos em realismo fantástico; *Relicário de Concreto* (2013), criação colaborativa a partir das memórias dos trabalhadores da Fábrica de Cimento Portland Perus e da Greve dos Queixadas; *Jesus-Homem* (2015), em segunda versão, criação colaborativa inspirada no original de Plínio Marcos; *Ricardo III não terá lugar ou cenas da vida de Meierhold* (2015), montagem do texto de Matêi Visniec a partir de pesquisa sobre o Teatro Russo; *Nomes para furacões* (2017), a partir de estudos sobre crise migratória e narrativas oníricas; *COMUM* (2018), a partir dos estudos das reminiscências da ditadura civil militar brasileira e da descoberta da vala de Perus. Em 2020, durante o período de isolamento social, por conta da pandemia de COVID -19, o grupo propôs dois espetáculos que exploram o campo virtual, em diálogo com a linguagem do audiovisual, realizados de forma digital, *Onde os Neandertais vão para morrer* e *Autoestrada para Damasco* (os quais assino o texto e a direção).

Em uma visão ampla, nossa trajetória contempla três fases, sendo elas: 1) os anos iniciais, período em que o grupo fez parte do Projeto Teatro Vocacional, de 2004 a 2010; 2) a profissionalização, momento em que as funções dentro do coletivo são desenhadas; seus integrantes buscam profissionalizar-se e o grupo mergulha em novas referências, nos anos de 2011 a 2015; e 3) as criações autorais, quando o grupo se consolida como um laboratório de

investigação para seus integrantes e torna-se gestor de uma ocupação artística, dos anos de 2016 em diante.

Ao longo desta dissertação, evidencio duas linhas de pesquisa que o grupo investiga. A primeira, relaciona o Teatro, a Memória e o Território do bairro de Perus; ao passo que a segunda, que denominamos de “Teatro de Irrealidades”, corresponde à investigação e à criação estética a partir de estudos que envolvem os vestígios do Teatro do Absurdo na dramaturgia contemporânea e aspectos do Realismo Fantástico e da experimentação de narrativas oníricas, em contraste com problemas sociais concretos.

São três os capítulos que contemplam essas fases e ênfases. O **Capítulo 1 – Circunstância e possibilidades – o bairro de Perus e a formação do Grupo Pandora de Teatro** trata dos alicerces da origem do Grupo Pandora de Teatro, os anos de aprendizado no Programa Teatro Vocacional, apresenta aspectos do bairro de Perus e das estratégias de atuação nessa região periférica da cidade. Este primeiro trecho pauta-se em entrevistas com integrantes do coletivo, em diálogo com pesquisadores que pensam a periferia, tais como: Tiarajú Pablo D'Andrea (em suas contribuições para a definição dos conceitos de sujeitas e sujeitos periféricos), Juçara Pires (com apontamentos sobre culturas de borda); José Queiroz (Mestre Soró), Milton Santos e Marcos Saquet (os três, para a constituição de uma noção de território).

No **Capítulo 2 – Territórios do real - sobre a memória e seus apagamentos**, abordo a relação entre teatro, memória e território, ao analisar o percurso criativo de dois espetáculos autorais do grupo. São comentados *Relicário de Concreto*, criado a partir das memórias dos trabalhadores da Fábrica de Cimento Portland Perus e da Greve dos Queixadas, e o texto dramaturgico *COMUM*, que aborda a ditadura civil-militar brasileira a partir da descoberta da vala comum, clandestina, no cemitério Dom Bosco em Perus, partindo do ponto de vista das disputas pela memória no contexto atual. O trecho tem como bases teóricas os pensamentos de Beatriz Sarlo, Edson Telles, Walter Benjamin e Ileana Diéguez (nas relações entre história, memória e cultura), e Cecília Salles (para uma crítica dos processos criativos).

No **Capítulo 3 – O teatro de irrealidades - um olhar sobre o absurdo e o onírico no trabalho do grupo**, apresento a última linha de experimentação do Pandora e percorro três espetáculos: constam ali duas peças autorais vivenciadas em processos colaborativos, *Canibais Vegetarianos Devoram Planta Carnívora* e *Nomes para Furacões*, e uma montagem a partir da dramaturgia de Matéi Visniec, *Ricardo III não terá lugar ou cenas da vida de Meierhold*. Em um último momento, aprofundo a discussão sobre os vestígios do Teatro do Absurdo na

dramaturgia contemporânea, em especial na vertente latino-americana, em sua relação com o pensamento político. Fundamentam a análise, Martin Esslin, em diálogo com pensadores contemporâneos e latino-americanos, tais como: Gil Vicente Tavares e Juan Villegas.

Joseph Campbell aponta que mitos “São modelos nos quais podemos reconhecer nossa própria experiência” (CAMPBELL, 2008, p. 48). A mim, o que fascina nos mitos é que, do reconhecimento da experiência que viabilizam, podem dar abertura à transformação e à reinvenção, no aqui-agora. Assim como pode o Teatro. O coração desta pesquisa alinha-se a essa caminhada artística, anunciando mais um rastro do Pandora, que posso reconhecer pelas linhas destas páginas. Aqui, reinventamos nossas histórias, de novo.

Para onde vim? De onde vou?

Hora do mergulho nos TERRITÓRIOS DO REAL E OS PERCURSOS DO IMAGINÁRIO: PROCESSOS CRIATIVOS DO GRUPO PANDORA DE TEATRO.

Figura 1 – Município de São Paulo, em destaque a localização do bairro de Perus.



Fonte: Acervo do Grupo Pandora de Teatro. Imagem utilizada no espetáculo *COMUM*.

1. CIRCUNSTÂNCIA E POSSIBILIDADES: O BAIRRO DE PERUS E A FORMAÇÃO DO GRUPO PANDORA DE TEATRO

1.1 Centralidades periféricas

Uma outra cidade é necessária e possível.

E a estamos fazendo!

José Queiroz (Mestre Soró)

O Grupo Pandora de Teatro nasceu no bairro de Perus, em 2004, formado por jovens iniciantes na prática teatral que se decidiram pelo teatro em algum momento de suas vidas, como “algo a mais”. Nos encontramos, inicialmente, no curso do Projeto Teatro Vocacional, no CEU Perus; o que já oferece elementos interessantes para observarmos os fundamentos que consolidaram o Grupo: sua localidade (o bairro de Perus); o Projeto Teatro Vocacional e suas reverberações em nossa práxis; e a decisão de seguir nesse fazer contínuo, derivando para uma busca por aprofundamento, formação e reinvenção na e pela prática teatral.

Quais as circunstâncias propícias para a fundação do Grupo Pandora? Alguns são marcos notáveis, entre eles, as ações culturais públicas realizadas no bairro de Perus, nos últimos vinte anos. Uma delas, o Projeto Teatro Vocacional inaugurou um espaço formativo no bairro, visando não o mercado profissional, mas a prática de criação em conjunto, condizente com a realidade social do contexto onde o programa se insere. Outra ação, a inauguração do CEU Perus, viabilizou um espaço físico, que foi adotado como sede pelo Pandora, e encontros artísticos qualificados: um centro educacional unificado que ofereceu oficinas e excelente estrutura para ensaios e apresentações artísticas, localizando-se estrategicamente nas bordas da cidade.

O Pandora inicia-se composto por jovens moradores da região que, praticamente, começaram no teatro norteados por um pensamento que aponta para um modo de criação e produção caracterizado pela horizontalidade das relações, pela coletivização dos meios e fins e pelas práticas artísticas relacionadas ao lugar onde atuamos. Em Perus, localizado no extremo noroeste da cidade de São Paulo, crescemos e vimos o bairro crescer. Local de uma efervescência cultural gigante, onde a população local aprendeu a “fazer acontecer”, talvez, por não ter outra opção. Bairro periférico, marcado por injustiça e resistência, e que tem como alicerce as memórias das lutas operárias, que são a própria história desse lugar. Do alto dos

seus morros, vê-se um bairro cimentado pelo cotidiano do trabalho. Cortado pelos trilhos de um trem, que ganha o nome de uma pedra preciosa, a Linha 7 Rubi.

O Sr. Elias Aoun, antigo morador do bairro, é autor de *Lembranças de Perus o bairro dos Minérios* (2010), livro em que compartilha de forma afetuosa suas pesquisas sobre a história do bairro. Ele nos presenteou com a edição, quando iniciamos nossas pesquisas sobre a história de Perus. Segundo ele, são achados e recordações “[...] que vêm de um tempo em que morava em uma vilazinha humilde e despretensiosa onde as ruas não tinham nome e as casas não tinham número e os moradores não só se conheciam, mas partilhavam sincera amizade entre si.” (AOUN, 2010, p. 9).

Em *Lembranças de Perus...* podemos encontrar várias narrativas que marcaram essa história, entre elas, a origem do nome do bairro. Conta Aoun que “Toda a região Oeste do distrito da Freguesia Nossa Senhora do Ó; até as margens do Rio Juqueri já era há muito tempo chamada de Os Perus” (AOUN, 2010, p. 23); havendo duas versões para a criação do nome. Na primeira, uma mulher que criava perus, a Dona Maria dos Perus, ficou conhecida por residir no local, uma parada de tropeiros. Em outra, a nomenclatura deriva de uma palavra indígena: Aoun descobriu no *Dicionário do Município de São Paulo* que Perus deriva de *Peri*, de origem tupi-guarani “[...] que seria água passar por montes ou rochas de locais estreitos e apertados e depois sair em cascatas.” (AOUN, 2010, p. 25), sendo o nome do lugar advindo da formação geográfica.

Figura 2 – Foto antiga do bairro de Perus.



Fonte: Acervo Nelson Camargo.

Figura 3 – Foto antiga da Fábrica de Cimento.



Fonte: Acervo Nelson Camargo.

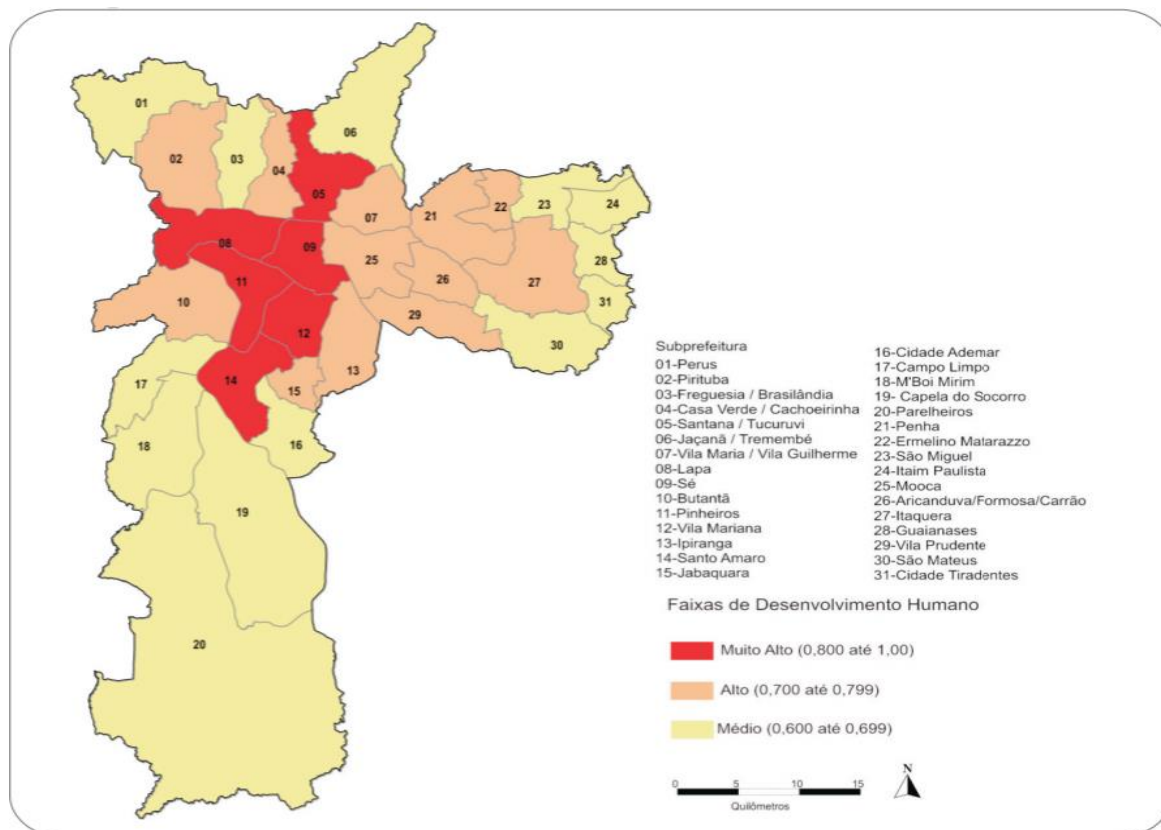
Outra pesquisadora, também comentando a matriz tupi-guarani do termo Perus, relaciona o nome da região à palavra *Pi-Ru*, que significa “Pôr-se apertado”. Segundo Ana Cristina Valcárcel Vellardi (2017), a geografia da região permite estabelecer tal associação, posto que o bairro Perus estaria “[...] encravado entre dois maciços tão conhecidos [...] A Serra da Cantareira e o Pico do Jaraguá.” (VELLARDI, 2017, p.150). Vellardi ressalta ainda outra configuração geomorfológica, dada pela localização de Perus, em suas palavras:

[...] podemos fazer uma maior aproximação e situar Perus ‘apertado’ também entre as vertentes de cada um de seus lados do vale do Ribeirão Perus, dada a sua característica de vale em profundo entalhe. Temos assim, Perus *apertado* sob duas dimensões, local e regional (VELLARDI, 2017, p. 150).

Assim, o nome Perus como significação de apertado entre maciços, no mapa de São Paulo, e entre rios, na geografia local.

Considerado em 1934 como um distrito do município de São Paulo, o bairro de Perus possui 80.187 habitantes, segundo o último censo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2010). Ao observar o mapa de Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM), realizado com informações dos três últimos Censos Demográficos do mesmo IBGE (feitos em 1991, 2000 e 2010), podemos notar dados significativos sobre a realidade da antiga Vila Perus, espelhando outras as regiões periféricas da cidade de São Paulo.

Figura 4 – Índice de Desenvolvimento Humano dimensão Educação - Município de São Paulo, 2010.



Fonte: Prefeitura de São Paulo (2018).

Ao analisar dados referentes à educação, longevidade e renda da população de Perus, constata-se os índices de vulnerabilidade social da região, sendo o distrito aferido com o índice médio no fluxo escolar, ou seja, merecendo as menores taxas desse item no mapa proposto por Gonçalves e Maeda (PREFEITURA DE SÃO PAULO, 2018).

A relação entre o IDHM e as taxas de mortes violentas torna possível avaliar se o crescimento econômico se traduz em melhoria do bem-estar e em qualidade de vida para a população de Perus. Além disso, propicia a comparação com outras regiões, a partir da conclusão que “[...] países com os melhores índices de desenvolvimento humano apresentam simultaneamente menores taxas de violência [...]” (WINZER, 2016, p. 1). Em resumo, o baixo IDH nessa região da cidade de São Paulo traduz-se em números consideráveis de violência. Estudos apontam que vinte e três anos é a diferença entre a média de vida do morador da periferia, comparado com a média de quem vive nas regiões centrais da cidade de São Paulo; conforme podemos constatar com a publicação realizada em 2018 do Mapa da Desigualdade, formulado pela Rede Nossa São Paulo.

Figura 5 – Mapa da Desigualdade - Município de São Paulo, 2018.



Fonte: Rede Nossa São Paulo. Disponível em: <https://www.nossasaopaulo.org.br>.

Como afirma Jorge Abrahão, coordenador da Rede Nossa São Paulo: “O dado é tão grave que a diferença de 23 anos entre Moema e Cidade Tiradentes é como se a gente andasse um quilômetro em direção à periferia e perdesse um ano de vida. Isso dentro da mesma cidade.” (ABRAHÃO, 2019, s.n.). Estudos como este confirmam que a expectativa de vida dos moradores dos extremos norte, sul e leste da cidade é significativamente menor, revelando amplas desigualdades na cidade de São Paulo. Além do mais, constata-se nessas regiões um alto índice de violência contra a mulher, casos de injúria e violência racial e taxas altas de mortes violentas.

Podemos relacionar esses dados às formas de apropriação da morte como um objeto de gestão da cidade por parte do poder político, que administra o direito à vida. O filósofo camaronês Achille Mbembe (2018), no conceito de necropolítica, define as práticas onde o Estado toma medidas a respeito de quem deve morrer e como, em seus termos: “[...] a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer.” (MBEMBE, 2018, p. 5). As periferias exemplificam espaços onde se exerce a gestão necropolítica, ao marcar esses territórios com a precariedade e a violência, produzindo condições que desfavorecem a vida e ampliam a distância entre a população e inúmeros direitos.

Em *Necropolítica* (2018), Mbembe relê Frantz Fanon e traz um olhar para a “cidade do colonizado”, que se relaciona com a realidade das inúmeras quebradas brasileiras. Ele escreve:

A cidade do colonizado [...] é um lugar de má fama, povoado por homens de má reputação. Lá eles nascem, pouco importa onde ou como; morrem lá, não importa onde ou como. É um mundo sem espaço; os homens vivem uns sobre os outros. A cidade do colonizado é uma cidade com fome, fome de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma vila agachada, uma cidade ajoelhada (FANON *apud* MBEMBE, 2018, p. 41).

A vida das periferias de São Paulo espelha-se na cidade do colonizado, descrita por Fanon; uma constituição com potencial de dividir e estigmatizar populações, com o papel de produzir cisões e diferenças dentro do corpo social, tornando-as passíveis de eliminação. Nesse mesmo sentido, Isabela Simões Bueno aponta em *Necropolítica made in Brazil: exercício do poder de morte nas periferias do capitalismo através do racismo* (2013) que “[...] mais do que uma gestão da vida, pensar o uso deliberado da violência e do poder de morte parece ser a mola propulsora da atuação de nosso Estado.” (BUENO, 2020, p. 213). Sendo já o Brasil um país localizado na periferia do capitalismo, onde práticas de aniquilação e extermínio de populações estigmatizadas e segregadas têm sido testadas e aprimoradas desde o período colonial (BUENO, 2020), temos nas periferias das grandes cidades brasileiras uma continuidade das relações fundantes do Brasil, tornadas estruturais.

Na esteira dessa análise, que contribui para a compreensão das tensões políticas em curso em Perus, Isabela Simões Bueno aponta uma significativa alteração, com traços de crise sistêmica, que “[...] não é mais uma época expansionista do sistema econômico, mas sim, um período marcado pelo declínio e pelo iminente colapso da economia [...]” (BUENO, 2020, p. 205). Bueno completa que, para além da função em manter corpos vivos, dóceis e produtivos (no que elucidou Foucault, no conceito de biopolítica), é típico da lógica do capitalismo determinar seu descarte, assim como o sistema do capital expande-se e, a seguir, ingressa “[...] em um cenário de contenção.” (BUENO, 2020, p. 205).

Como resultado dessa alteração de retraimento atual, temos a periferia não mais como o local de controle e domesticação da mão de obra explorada pelo capital, mas o local de corpos excedentes, não mais úteis e produtivos (e, por isso, passíveis de descarte e, assim, alvos de ações necropolíticas). De “bairros dormitórios”, as periferias urbanas brasileiras passam a ser regiões da implementação de tecnologias voltadas ao extermínio. Nas palavras de Peter Pál Pelbart (*apud* BUENO, 2020):

Se, ontem, o drama do sujeito era ser explorado pelo capital, a tragédia da multidão hoje é já não poder ser explorada de modo nenhum, é ser relegado a uma ‘humanidade supérflua’, entregue ao abandono, sem qualquer utilidade para o funcionamento do capital.” (PELBART *apud* BUENO, 2020, p. 211).

A cidade submetida à ação necropolítica contrasta com a construção em curso de uma nova cidade, como anuncia a frase de José Soró, importante agente cultural do bairro de Perus, que abre em epígrafe este capítulo. Soró nos conclama a reverter essa imposição, essa condição, e em consequência, reage à imagem negativa que marca um bairro periférico, realmente depauperado, investindo na potência de vida dessas regiões. A resposta política da periferia, para ele, está relacionada a inventar possibilidades de existência e de políticas de vida nesses territórios.

No texto intitulado “Ocupar, revitalizar, ressignificar e reapropriar: uma outra cidade é possível”, publicado no livro *Efêmero Concreto* (2016), editado em comemoração aos dez anos do Grupo Pandora de Teatro, José Soró afirma que “Para entender o fenômeno que hoje é a periferia, temos que voltar no tempo, aos idos de 1950 quando havia em São Paulo apenas 2 milhões de habitantes que viviam na área central” (SORÓ, 2016, p. 72). Soró apresenta a complexa relação entre o crescimento de São Paulo e a exploração da mão de obra migrante, que vinha para a cidade, determinada pela carência de oportunidades e de meios de vida em seus locais de origem. Ele comenta: “As pessoas não escolhiam vir para São Paulo, tinham tanta liberdade de escolha como bois na fila do abatedouro, davam um último e desesperado salto em busca da sobrevivência.” (SORÓ, 2016, p. 72).

A migração assume um padrão de ocupação que responde ao fluxo de capital regional, entre os distintos estados brasileiros (TOLEDO, 2014). Na capital paulista, o fluxo migratório molda o tecido social e implica no surgimento e na expansão das regiões periféricas. Nas palavras de Soró:

Milhares que chegavam e não traziam nada, exceto o impulso e força gerada pelo instinto de sobrevivência e os valores e a cultura de sua terra na memória. Aqui podiam contar apenas com a solidariedade dos outros migrantes. Famílias e comunidades inteiras foram ocupando e rasgando no braço os morros, os despenhadeiros e as beiras de rio, criando e preenchendo um enorme arco nas bordas da cidade (SORÓ, 2016, p. 72).

Caberia ao poder público a estruturação de políticas aptas a atender às novas populações, em sua diversidade, e à expansão gerada na cidade, que se beneficia desse afluxo.

Colocando em questão a necessidade de descentralização dos bens públicos e serviços essenciais, Soró aponta: “Mas a cidade continua a mesma, pertencendo apenas aos 2 milhões da área central” (SORÓ, 2016, p. 74). Mais uma vez, a gestão necropolítica é o que comenta Soró, quando afirma: “A vida na periferia, a despeito das conquistas, continua difícil. Os mecanismos ideológicos e institucionais usados para manter e justificar este estado de coisas continua forte” (SORÓ, 2016, p. 74). São esses mesmos mecanismos ideológicos que determinam a vontade política e o direcionamento dos investimentos em áreas já privilegiadas; o que define a manutenção das carências estruturais em bairros periféricos, como o de Perus.

As necessidades materiais estão refletidas na expressão da sociabilidade, assim como na produção do imaginário das periferias. É o que sintetiza Soró:

De fato, uma pessoa que gasta 3,4 horas por dia de seu tempo em trens e ônibus precários e lotados, sem qualquer outro meio de acesso à arte e lazer, exceto os disponibilizados pela televisão, vivendo em territórios degradados, tensos e violentos, não lhe sobra muita possibilidade de sonhar e criar. É assim que se mata a alma, a humanidade, as esperanças, cotidianamente (SORÓ, 2016, p. 74).

Embora essa constatação torne mais complexo o problema social e político enfrentado pela população das periferias, vemos nela também um caminho de transformação, em prol da consolidação de um bairro que se movimenta contra a maré da depauperação institucionalizada. Diante das condicionantes materiais, que implicam em parcas condições de circulação, lazer, moradia e assim por diante, diversas propostas “autônomas” têm se constituído em Perus, onde coletivos culturais e artísticos representam um impulso de ressignificação do bairro em que vivemos, ao possibilitarem novas práticas aos moradores, buscando formas de inserir-se no cotidiano e modificá-lo.

Sebastião de Souza, morador de Perus conhecido como “Seu Tião”, resume esse espírito de resistência que permeia o bairro, ao dizer que “[...] Perus é um bairro em que a luta existe a todo instante. A gente não descansa, tem sempre que estar pensando em se defender de alguma maneira.” (MOREIRA, 2013, s.n.). Gente antiga no bairro, Seu Tião foi operário da Fábrica de Cimento Portland Perus e participou como parte do movimento grevista que ficou conhecido como “Queixadas”. Tanto a instalação da Fábrica de Cimento, em 1926, quanto a Greve dos Queixadas, de 1962 e 1969, são marcos históricos do bairro e símbolos do trabalho e da luta, porque transformaram significativamente o contexto de Perus. A fábrica da família Abdalla trouxe contribuições para o desenvolvimento econômico e social da região, ao passo que a greve

dos Queixadas inspira embates sociais e culturais até os dias de hoje, por meio do lema “Firmeza Permanente”, ou da luta não violenta.

Aprofundaremos aspectos da luta dos trabalhadores da Fábrica de Cimento Portland Perus no capítulo dois desta dissertação. Mas, por enquanto, é importante salientar o significado dessa memória para o bairro, e como ela reverbera no que se consolida como parte do território. Dessa experiência de choque entre interesses de classe, nutrem-se dinâmicas de preservação do patrimônio material e imaterial, permanentemente em disputa na região, e que têm como um dos seus expoentes o Movimento pela Reapropriação da Fábrica de Cimento de Perus. Coletivo formado por lideranças do bairro, estudantes, professores, universitários, agentes culturais e outros ativistas. Esse movimento encampa a luta em defesa da utilização do espaço da fábrica, que atualmente está degradado pelo abandono.

Outra mobilização da sociedade civil dá-se em torno do TICP Jaraguá/Perus, Territórios de Interesse da Cultura e da Paisagem, instrumento urbanístico aprovado em 2014, no Plano Diretor de São Paulo. Os TICPs reconhecem regiões da cidade como significativas para a memória e cultura, olhando para a multiplicidade de saberes que compõem seu território e propondo ações de desenvolvimento, educação e proteção desses patrimônios e espaços. Como aponta Euler Sandeville (*apud* GARCIA, 2020), arquiteto e urbanista, professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e um dos responsáveis pela criação conceitual e desenvolvimento dos TICPs: “É necessário entender a paisagem como cultura e como toda cultura urbana se dá na construção da paisagem. É o que lugar em que se vive, onde somos o que somos, é o que deixamos para quem vem depois” (SANDEVILLE *apud* GARCIA, 2020, s.n.).

Esses dois protagonistas travam uma disputa essencial contra a especulação imobiliária, e são exemplos de ações organizadas, atuantes nos dias de hoje, que buscam enfrentar a lógica da precariedade na periferia por meios colaborativos e de legitimidade popular, elaborados pelos moradores da região. As mudanças possíveis, ao alcance das iniciativas populares, estão justamente em ressaltar potencialidades do território, seja do patrimônio histórico material, seja dos bens imateriais, das memórias e das manifestações culturais.

Para Thalita Duarte, atriz e integrante do Grupo Pandora de Teatro, ações dessa natureza baseiam-se na importância da “[...] identidade e da identificação na construção de um imaginário comum [...]” (DUARTE, 2020, s.n.), que permitam ver de outro modo a história de Perus, ponderando a marca da violência e do crime, “[...] e mostrar as coisas boas que o bairro

teve, das lutas e como isso reverbera nos jovens.” (DUARTE, 2020, s.n.). Segundo Duarte, o bairro de Perus tem singularidades, ausentes em outras regiões, e afirma que “O grupo, como os moradores, são empenhados em *resgatar* a história do bairro.” (DUARTE, 2020, s.n.).

Duarte utiliza o termo “resgatar”, enfatizando a ação de ir contra o apagamento das memórias dos bairros periféricos. No enfrentamento de soterramentos históricos, essas memórias sobrevivem nas histórias não oficiais, histórias não contadas por ninguém, que o esquecimento leva embora. O tempo faz seu trabalho e constrói ruínas. Esse é o caso da antiga Fábrica de Cimento Portland Perus, que abrigou a maior greve registrada no país, mantida por cerca de sete anos. E que o descaso e o interesse econômico querem deixar ruir, impedindo propostas de se realizarem: desde o início dos anos 1990, os ex-trabalhadores da empresa começaram a fomentar a criação de um Museu do Trabalhador no que resta das antigas edificações; iniciativa que ainda não saiu do papel, mas continua sendo reivindicada pelas novas gerações.

Essas são algumas questões significativas nos modos de vida de Perus, bairro que é a fonte do Grupo Pandora de Teatro, com suas precariedades, potencialidades e estratégias de reinvenção. Nas ações em comunhão, que conjugam espontaneidade e organização, como faz o nosso grupo de teatro, Perus passa a ser entendido como um “lugar”. Conforme Milton Santos:

[...] um cotidiano compartilhado entre as mais diversas pessoas, firmas e instituições – cooperação e conflito são a base da vida em comum. Porque cada qual exerce uma ação própria, a vida social se individualiza; e porque a contiguidade é criadora de comunhão, a política se territorializa, com o confronto entre organização e espontaneidade. O lugar é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade. (SANTOS, 2008, p. 322).

É desse “lugar” que as perspectivas individuais podem confluir em manifestações de potencialidade política, expressando-se em ações comunicativas coletivas. Perus é o “lugar” que nos alimenta; nos impõe seus obstáculos e faz com que nos reinventemos nesse teatro insubstituível das paixões humanas, fabricando sonhos contra as limitações.

1.2 Coletivos artísticos e a reinvenção da palavra periferia

Território e territorialidade são palavras que abarcam inúmeras camadas de significação. Podem envolver um lugar de afetos; o espaço pessoal; o raio de ação de uma pessoa; o lugar de familiaridade; as nossas redes. Podem representar uma territorialidade muito localizada, ou uma territorialidade em escala imensa. Sobretudo, vão além de demarcações geográficas e limites físicos, sendo capazes de incluir as dinâmicas, as vivências e a memória.

A aproximação ao conceito de território oferece uma maneira de enxergarmos a prática de atuação dos coletivos artísticos na periferia e o posicionamento diante das circunstâncias que as regiões periféricas da cidade de São Paulo apresentam.

Como sugerem os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, “Todo conceito remete a um problema, a problemas sem os quais não teria sentido, e que só podem ser isolados ou compreendidos na medida de sua solução.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 27), entendemos que a formulação de um conceito é resposta à necessidade de compreensão. Assim, o conceito de território segue na contramão da ideia da periferia como um deserto cultural; confronta a lógica que trata determinadas regiões como bairros dormitórios onde se opera a impossibilidade de pertencimento. Principalmente, conceito que se contrapõe à noção de um espaço urbano previamente delimitado, imóvel e fixado: território, de outro modo, é uma forma viva e dinâmica, que proporciona pertencimento e movimento; que estabelece elos e torna possível consolidar transformações no tecido social.

Milton Santos, importante geógrafo brasileiro, reescreve a noção de território para além da visão habitual da geografia, antes restrita à descrição de formações naturais e a uma leitura rígida do objeto. Aponta, assim, para uma percepção de reciprocidade entre seus componentes; segundo Lima e Yasui (2014), “[...] um objeto dinâmico, vivo, repleto de inter-relações, e propõe o detalhamento das influências recíprocas do território com a sociedade, seu papel essencial sobre a vida do indivíduo e do corpo social.” (LIMA; YASUI, 2014, p. 594). Ao juntar as características físicas de determinada área com as marcas produzidas por quem ali habita, Santos (2002) propõe um conjunto indissociável entre a fisicalidade do espaço e as práticas sociais e culturais. Ele define:

Consideramos o território como o conjunto de sistemas naturais mais os acréscimos históricos materiais impostos pelo homem. Ele seria formado pelo conjunto indissociável do substrato físico, natural ou artificial, e mais o seu

uso, ou em outras palavras, a base técnica e mais as práticas sociais. Isto é, uma combinação de técnica e política (SANTOS, 2002, p. 87).

Nesse prisma, o território é resultado de um processo de caráter imaterial; seu caráter, fluido e variante, é pertencente às temporalidades e descontinuidades. Segundo Marcos Aurelio Saquet (2007), traz a noção de um espaço de vida, objetiva e subjetivamente; significa chão, formas espaciais, relações sociais, natureza exterior ao homem; obras e conteúdos. É produto e condição de ações históricas e multiescalares, portando desigualdades, diferenças, ritmos e identidades (SAQUET, 2007, p. 73). Inclusive, configura-se em perspectiva plural, transborda a noção de um conceito que explica os processos de apropriação, produção e uso do espaço definido pelo Estado.

O Grupo Pandora de Teatro também constrói sua relação com a periferia como seu território, em vivências e ações na comunidade de Perus. Dialogando com o pensamento de Tiarajú D'Andrea (2020), a partir do conceito de sujeito periférico, e com Jerusa Pires Ferreira (2010), na noção de cultura das bordas, buscaremos elucidar como se dá a interseção do trabalho do grupo com o substrato físico, a partir das práticas de intervenção no campo social que vem realizando.

Em *Cultura de Borda* (2010), Jerusa Pires Ferreira afirma: “Bordas é também um desafio, solução para alguns impasses e nomenclatura, como o de margem e marginalidade ou cultura periférica.” (FERREIRA, 2010, p. 11). Observando o desenvolvimento do termo periferia ao longo de décadas, nutrindo novos significados, Ferreira aponta para as leituras e interpretações que possibilita o termo, que continua amplo e condutor de inúmeras complexidades. Ela questiona: “Será que não cabe aí várias interpretações? Que cada um vai deslocando essas bordas a sua maneira?” (FERREIRA, 2010, p. 16); concluindo ser um termo que sai do plano conceitual, porque convoca uma “cosmopolítica” (FERREIRA, 2010, p. 18). Fala-se em periferia, portanto, abarcando um espaço e as constantes disputas e transformações ali abrigadas².

As periferias de São Paulo são, além de mutáveis, plurais. Regiões de contrastes, englobam desde a crescente fundação de igrejas neopentecostais, até as manifestações do movimento punk rock: a heterogeneidade, que é uma característica fundante do território periférico, amplifica-se em suas manifestações culturais. As culturas das bordas abarcam

² Para Isabelle Stengers (2018), o termo periferia, adotada em áreas como a antropologia e a filosofia da ciência, traz profundo teor político, denotando que o pensar o mundo é também fazê-lo.

princípios, estilos e linguagens artísticas das mais diversas, em um conjunto às vezes díspar, que caracteriza uma cultura que absorve e é absolvida. Juçara Pires Ferreira continua sua análise, atenta a essa diversidade: “[...] a partir da observação de relações e circulação que acontece entre camadas de produção imaginária, consumos, especificidades de viver e de poder expressar, fora dos sistemas centrais.” (FERREIRA, 2010, p. 12).

No entanto, observando a multiplicidade dessas manifestações e formas de expressão - de pensar e agir - das periferias, a autora resiste a incluí-las em uma mesma identidade. Torna-se, assim, evidente a dificuldade de nomear tamanha pluralidade a respeito do que conclui: “Pode ser até um contra cânone e mais, a liberdade de assumir heterodoxias e o equilíbrio precário daquilo que pode estar nas beiras do sistema.” (FERREIRA, 2010, p. 11).

Se abordada apenas por sua localização e situação relativas ao centro, a periferia mostra-se carregada de valor negativo, tendo extraídos de sua potência os sujeitos que a constituem, seus moradores. Contrariamente, se levarmos em consideração sua mutabilidade, passível pela ação dos sujeitos, os bairros periféricos são mais do que bairros dormitórios, pautados pela precariedade, pobreza e pela distância territorial. Atento a isso, Tiarajú D’Andrea (2020) propõe o conceito de sujeitas e sujeitos periféricos, que observam a conscientização da condição objetiva desses territórios e das possibilidades de mudança por meio de proposições que as favoreçam.

Sujeitos e sujeitas periféricas são propositores(as) de ações práticas para mudar as condições de vida na periferia. D’Andrea aponta cinco precondições que caracterizam suas práticas: *o assujeitamento às condições* inerentes a sua realidade, e que estão para além de sua vontade, *a formação de subjetividades* entrelaçadas com as experiências racial, de gênero e de classe, *a constituição de códigos culturais compartilhados*, experiências e modos de vida comuns, que produzem uma linguagem compartilhada específica de determinados territórios, *a consciência de pertencimento*, elaboração intelectual que permite a compreensão de uma posição urbana compartilhada, e o *agir político*, ato de apoderar-se da própria história, mirando a realização de ações em prol do território.

Dentre as características principais que constituem sujeitos e sujeitas periféricas, conforme delineado por D’Andrea, está a utilização da noção de periferia como classe. Daí a valorização que faz da organização em coletivos, das práticas de arte e da cultura política, agenciamentos que alteram a sistematização da própria história dessa população. Passando do estigma ao orgulho, da fragilidade à potência, o termo periferia tem seu significado revisto: do

interior do estigma e do preconceito que a palavra carrega, é gestada uma nova significação, uma dentro da outra. Ferreira concorda com a operação:

Foi sendo construído o conceito de cultura das bordas, a partir da consideração de espaços não canônicos, trazendo para o centro da observação os chamados periféricos, privilegiando segmentos não institucionalizados (FERREIRA, 2010, p. 11).

Na reflexão de D'Andrea, cabe destacar, foi a própria população que se apropriou do termo, dando a ele sentidos fora do campo acadêmico e das teorizações da sociologia e da antropologia urbanas (disciplinas que se consolidaram na década de 1970 no Brasil, tendo as franjas urbanas como um dos seus objetos). Essa transformação da relação de “objeto de estudo” para sujeito do conhecimento eclodiu pelas mãos dos e das fazedoras de cultura, que iniciaram a reversão do termo periferia, com o fim da necessidade de mediadores. Nas palavras de Tiarajú D'Andrea:

O momento da mudança na preponderância ocorreu nos primeiros anos da década de 1990, quando fundamentalmente o movimento hip-hop passou a publicizar o termo. Naquele momento, a periferia reivindicou a palavra periferia, começando um processo histórico de modificação de seus significados. Os principais artífices desse processo foram expressões culturais (D'ANDREA, 2020, p. 21).

D'Andrea ressalta o papel fundamental do movimento Hip Hop nessa transformação histórica, tendo como expoente os Racionais Mcs. Segundo o autor, a partir dos anos 1990, a significação do termo segue três frentes distintas, no mesmo momento em que se passa a relativizar sua acepção: na academia, onde perde a preponderância, na indústria do entretenimento, que se apropria de uma estética da pobreza para, depois, abandoná-la, e na ação autônoma dos moradores da periferia, que seguiram em sua ressignificação.

Para o autor, falar de uma produção artística periférica diante desse campo plural de manifestações e linguagens pressupõe elos e fricções entre formas populares, experimentais, da cultura de massa e das vanguardas artísticas, ampliando e até mesmo implodindo estéticas uniformes. Trata-se de uma cultura produzida pelas classes populares, que ora se posiciona em oposição àquelas impostas pelo mercado, e ora se apropria antropofagicamente do que está ao seu redor. Desse modo, a heterogeneidade que caracteriza a cultura periférica (como também suas estéticas e formas de expressão) inclui ainda a ideia de um público plural.

D'Andrea também está atento para o fato de a delimitação das regiões periféricas não se estabelecer apenas pela localidade de seus territórios, ou mesmo pela capilaridade na cidade e vulnerabilidade social. Não seria tarefa fácil mensurar e delimitar, espacialmente na cidade de São Paulo, o que se estabelece como periferia, visto que a mancha urbana tem a região central, no marco da Praça da Sé, e diversas outras regiões que estabelecem suas centralidades em seus quadrantes, constituindo subdivisões das áreas da cidade. Nota-se também regiões híbridas, que se relacionam com múltiplos centros. Na mesma malha urbana, temos ainda regiões intermediárias, entre centralidades e periferias, especificidade que é chamada de subúrbio; região formada por bairros antigos, com padrão de ocupação menos adensado, ruas mais largas e lotes maiores, como exemplificam os distritos da Penha, Vila Matilde e Freguesia do Ó, entre outros (D'ANDREA, 2020).

A dicotomia centro-periferia, entretanto, continua a sustentar-se nas diferenças materiais contrastantes, não sendo uma divisão totalmente inadequada para os estudos de padrões urbanos, ainda que se perceba variações intermediárias e subdivisões do espaço heterogêneo. O que não foi superado, de fato, é a desigualdade social. Conforme afirma Tiarajú D'Andrea, no momento em que acabarem as diferenças sociais e as disputas de classe, sobrarão idealmente apenas o sentido geográfico, esvaziando-se a necessidade de afirmação política, social e subjetiva por meio do conceito de periferia. Ele alerta: “Enquanto isso não ocorrer, o conceito *periferia* segue vigente.” (D'ANDREA, 2020, p. 35).

O termo *periferia* reconfigura-se, então, num processo complexo de afirmação e negação, em relação à violência e à pobreza. Nos termos de D'Andrea (2020): “Continha [violência e pobreza] porque, como denúncia, afirmava o conceito nesses dois fenômenos. Negava, pois queria superar tais fenômenos” (D'ANDREA, 2020, p. 24). Nesse jogo de contradições, é que se inicia a ação social de ampliação do termo; o que envolve a tentativa de transformar a realidade. Para D'Andrea: “Aos poucos, o significado de *periferia* passava a englobar também *cultura* e *potência*. Os sentidos do conceito se alargavam, incluindo ainda atributos positivados.” (D'ANDREA, 2020, p. 25). É a consciência das desigualdades, que apartam e hierarquizam as distintas regiões da cidade, que ajuda os habitantes da periferia a constituírem uma consciência periférica, a partir de suas vivências urbanas localizadas, e que irá forjar as categorias de representação periferia, periférica e periférico.

O pesquisador enfatiza o papel dos coletivos artísticos nessa conscientização. No campo do Teatro, pode-se considerar o trabalho de coletivos que desenvolveram seus trabalhos em

regiões periféricas na década de 1980 como contribuições fundamentais no percurso de ressignificação do termo periferia. Dois exemplos marcantes, pela longevidade e histórico de atuação, são o Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), dirigido por César Vieira e Graciela Rodrigues e atuante desde 1973, e o Engenho Teatral, liderado por Luiz Carlos Moreira, em cena na Vila Carrão desde 1979.

Outros coletivos que viriam somar nesse movimento e desenvolver trabalhos em comunidades periféricas nas décadas posteriores, como uma segunda onda, são o Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, fundado em 2000 e sediado na Zona Leste, o Grupo Clariô, desde 2002 em Taboão da Serra, o Pombas Urbanas, que em 2004 faz sua base em Cidade Tiradentes, e a Cia Teatral Enchendo Laje & Soltando Pipa, no Jardim Mirna (Zona Sul), também desde 2004, para citar alguns nomes. Novos grupos têm nascimento quase a seguir, valendo destacar a Cia Humalada, ocupando espaços no Grajaú desde 2004, o Capulanas Cia de Arte Negra, cujo núcleo se reúne em 2007, com sede no Jardim Ibirapuera, na Zona Sul, e a Brava Cia, assim batizada em 2007 e sediada na Zona Sul. Esses e essas artistas propuseram possibilidades criativas nas bordas da cidade.

1.3 O Projeto Vocacional e suas contribuições à práxis do teatro de grupo

Foi no CEU Perus, no ano de 2004, que uma turma de jovens do bairro de Perus se estabeleceu como grupo, continuando a pesquisar em parceria com o Projeto Teatro Vocacional até o ano de 2010. Assim, falar da origem do Grupo Pandora é insistir no valor dessa ação de governo, o Teatro Vocacional.

Também chamado informalmente de Vocacional, o Projeto começa em 2001 como iniciativa da Prefeitura de São Paulo por meio da Secretaria Municipal de Cultura e da Secretaria Municipal de Educação. Sua proposta é realizar o encontro entre profissionais da área artística (Artistas Orientadores) e jovens e adultos (Artistas Vocacionados), de forma gratuita, em turmas anuais de vivência artístico-pedagógica. O projeto tem como locais de atuação equipamentos públicos, tais como: bibliotecas municipais, centros culturais e os CEUs, com alcance em todas as regiões da cidade.

Em seu início, o Vocacional proporcionava cursos de iniciação teatral e orientação de coletivos de teatro, tendo a linguagem teatral como eixo do programa. Atualmente, chama-se Programa Vocacional, e abarca diversas linguagens artísticas, como dança, literatura, artes

visuais, música e teatro. Apesar das mudanças, ainda mantém os princípios da descentralização do fazer artístico pelas regiões da cidade e da instauração de processos criativos emancipatórios.

A pedagogia do Programa Vocacional baseia-se em seis princípios, ou pontos de partida que definem a perspectiva artístico-pedagógica (MANTOVANINNI, 2015, s.n.). No primeiro item, considera o artista-orientador e o articulador como mestres ignorantes, o que significa atuar em parceria, na qual os envolvidos em um processo se abrem para a construção de um conhecimento comum. Em um segundo aspecto, adota o nomadismo no espaço público, o que se traduz em produzir e conhecer novos territórios, espaços físicos culturais e espaços imaginários na cidade, criando possibilidades inusitadas de ocupação em relação ao espaço público. Em um terceiro, observa a centralidade da ação cultural, que são ações capazes de interromper, de criar novos hábitos e valores culturais, possibilitando novas maneiras do fazer artístico. Seu quarto princípio trata das relações entre forma e conteúdo; que se desdobra em investigar a própria construção artística, experimentando e refletindo sobre a tensão entre o que se é e o que se observa por meio do mundo. O quinto pressuposto dispõe sobre o registro e a memória dos processos, determinando que se construa a memória de um processo, via registros constantes em suportes e de modos diversos. Por fim, o sexto disparador relaciona apreciação, contemplação e reflexão, tripé que condiz ao exercício ativo de imaginação e reflexão sobre a obra que se cria.

Expedito Araújo, coordenador geral do Projeto Vocacional de 2006 a 2010, define os propósitos do Vocacional da seguinte maneira:

Com o propósito de promover as práticas artísticas imbuídas de reflexão, o cidadão é chamado a agir e pensar sobre o seu papel como artista e como participante de sua comunidade. Abrem-se, assim, as perspectivas de ocupação de espaços públicos por novos grupos e entidades da comunidade, [...] e de criar novos ‘lugares’ que cada comunidade das diversas regiões da cidade podem ter, revitalizando culturalmente não só o bairro como também a região (ARAÚJO, 2008, p. 15).

Araújo aponta os propósitos que regem o Vocacional na participação cidadã e na ocupação de “espaços” públicos para torná-los “lugares”, promovendo a revitalização cultural. São objetivos que estão relacionados às formas de ação do Grupo Pandora, que toma a reflexão como motor da prática artística e a prática artística como propositora de novos lugares potencializadores de cultura no território.

Na esteira da metodologia emancipatória que organiza as propostas pedagógicas do Vocacional, o projeto tornou-se terreno fértil para o surgimento de coletivos que atuam e/ou atuaram em suas regiões de origem, predominantemente, zonas periféricas da cidade de São Paulo. São exemplos desses desdobramentos: o Grupo Teatral Identidade Oculta, o Núcleo Pele, a Cia. Bastarda, a Cia. Jovens Amadores, o Grupo Improvis'Art, a Cia Teatral Palco Pra Toda Obra, o Coletivo Parabelo, a Cia. Humbalada (já citada), o Grupo Bolinho, o Off Off Broadway Coletivo de Teatro, entre outros.

A trajetória do Grupo Pandora pelo Teatro Vocacional inicia-se em 2004, justamente quando o Vocacional amplia sua atuação para os CEUs (antes, estava restrito às Casas de Cultura, Bibliotecas e Teatros Distritais). Tivemos como artistas orientadoras Ingrid Kiefer (2004), Robson Alfieri (2005), Virginia Buckowisk (2006 e 2007), Paula Klein (2007, 2008 e 2009) e Teth Maiello (2010). Também por meio dessas orientações, pudemos nos aproximar do movimento de teatro de grupo da cidade de São Paulo, em especial, da Velha Companhia, onde Virginia Buckowski atuava, da Cia. São Jorge de Variedades, integrada por Paula Klein, e da Cia Teatro de Narradores, grupo de Teth Maiello. O trabalho dessas três companhias, que conhecemos por intermédio das nossas artistas orientadoras, foram referências fundamentais para pensarmos o fazer teatral e os modos de trabalho no nosso início.

Para o ator Rodolfo Vetore, integrante-fundador do Grupo Pandora de Teatro, “[...] sem o Vocacional não existiria o Grupo Pandora.” (VETORE, 2020, s.n.), referindo-se à importância que o Vocacional estabelece para nossa formação, ressalta esses pilares e referências, confirmando que “[...] foi de extrema importância para a formação do Grupo, pelos orientadores e orientadoras que tivemos, que eram profissionais de grupos de teatro e nos deram um embasamento” (VETORE, 2020, s.n.).

Dentre as características que herdamos do Programa e da convivência ali promovida, destaco a relação com o território, a experimentação da linguagem cênica, a valorização do processo criativo e da pesquisa, a ideia de Teatro de Grupo como modelo de coletividade e forma de produção, e a aproximação à atitude épica/dialética.

Por sermos um coletivo formado por moradores do bairro, criamos de início uma forte relação com nosso território, relação que reverbera em nossas temáticas, mas acima disso, na afinidade para com a comunidade do entorno. Essa é uma característica intencionalmente trabalhada pelo Programa, que oferece turmas de teatro em localidades periféricas e propõe a partilha das experiências de aprendizado com o público local. Tal inserção na realidade do

bairro acaba agregando pessoas que vivem naquela mesma região e, com isso, formam-se laços entre artistas e público, ambos pertencentes à mesma comunidade, o que define uma espécie de DNA do coletivo.

A valorização do processo criativo e da pesquisa tornou-se outra característica marcante em nosso trabalho, também herança do Vocacional. Esse valor está relacionado à ênfase no vivenciar o processo criativo, e não somente na objetivação de um produto final, o espetáculo teatral. Portanto, fomos nos habituando a destacar os caminhos que o coletivo percorre. Os percursos consolidam-se na processualidade, e a montagem é consequência dessa vivência acumulada. A experimentação, o erro, a possibilidade de testar caminhos; o não saber objetivamente como será o espetáculo e o tatear por soluções práticas enriquecem a experiência de criação teatral. Também, abre espaço para descobertas e modifica os modos de produção. Como afirma Celso Frateschi: “O teatro Vocacional não entendia o teatro como uma atividade comercial. [...] O foco deveria ser o desenvolvimento do cidadão.” (FRATESCHI, 2014, p. 60).

Celso Frateschi fez parte da idealização e da implementação do Vocacional, quando, no ano de 2001, foi diretor do hoje extinto Departamento de Teatro da Secretaria Municipal de Cultura, órgão responsável pela implementação do Projeto. O Vocacional nasce. Portanto, compondo um conjunto de políticas públicas para as artes idealizada e construídas para democratizar o acesso ao teatro na Cidade de São Paulo. Segundo ele:

A ideia que a gente tinha não era formar núcleos teatrais pela cidade que montassem as peças já consagradas. Nem formar grupos de teatro amadores pura e simplesmente. Também não era a obrigatoriedade de realizar uma produção para mostrar depois. Tínhamos a necessidade de que, a partir do teatro, fosse desenvolvido um processo de conhecimento criativo com a população de São Paulo (FRATESCHI, 2014, p. 60).

A não obrigatoriedade de realização de uma montagem para apresentações no final do curso, como aponta Celso Frateschi, indica que o objetivo do Programa não era produtivista, e que evitava estratégias conhecidas de autopromoção dos seus gestores. Embora levar um processo para a cena pudesse, naturalmente, ser consequência de um aprendizado vivido entre artistas orientadores e vocacionados, esse ponto indica a abertura para a valorização do processo de conhecimento em si, e não da obra final, o que distancia essa ação institucional de outras, cuja mentalidade está focada em uma política de “eventos”. Centrar-se, de fato, na experimentação criativa-formativa mostra-se completamente coerente com a localização do projeto nas bordas da cidade.

Maria Tendlau, integrante da equipe de implementação do Projeto Vocacional e coordenadora entre os anos de 2001 a 2004, ressalta que o plano também necessitava extrapolar o modelo tradicional da aula de teatro. Ela define esse plano original do Vocacional da seguinte forma: “Criar uma ação, na cidade, de incentivo, qualificação e fortalecimento do teatro amador.” (TENDLAU, 2014, p. 62). Segundo Maria Tendlau, o princípio régio do Projeto nutre-se da compreensão do teatro como prática criativa e estética centrada na crítica social. Por isso, sua prática artístico-pedagógica plural e investigativa é coletiva e coletivizante, e não tecnicizante. Ela resume:

[sua prática] consiste num processo muito coletivo de investigação – em que cada orientador tentava transpor sua experiência de criação, conforme ocorria nos seus respectivos grupos teatrais profissionais e compartilhava suas descobertas, conquistas e malogros, com uma equipe de orientadores bastante interessada na descoberta de procedimentos que garantissem um aprendizado a partir da experiência da criação. (TENDLAU, 2014, p. 62).

Na elaboração do Projeto, Tendlau destaca duas grandes influências, no que diz respeito à perspectiva de uma pedagogia livre, de cunho não profissionalizante: são elas a formulação de fundação da Escola Livre de Teatro de Santo André-ELT (tendo como foco o desenvolvimento artístico e de instrumentalização do aluno, sem prender-se às obrigações curriculares prefixadas e aos diplomas), e as reflexões organizadas por Manfred Wekwerth em *Diálogos sobre a encenação teatral - um manual de direção teatral* (1997), que estende a noção de pedagogia e aprendizado de Bertolt Brecht e onde são discutidas as relações entre os teatros não profissional e profissional, destacando a necessidade do primeiro não imitar o segundo, embora sejam análogos.

É fundamental mencionar que o Projeto Vocacional surge em momento ímpar da implementação de políticas públicas para a cultura, que a cidade viveu no início dos anos 2000, com as conquistas do Movimento Arte contra a Barbárie, a criação da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo e o fortalecimento da Cooperativa Paulista de Teatro. Tendlau pontua: “[...] existia uma ideia de teatro de grupo tomando a cidade e isso fortalecia a ideia que o Vocacional propunha.” (TENDLAU, 2014, p. 63).

O Grupo Pandora forma-se no último ano dessa gestão que implementou avanços marcantes no âmbito das políticas democráticas por uma arte pública na cidade, e vivenciou tal período de efervescência. Lamentavelmente, esse quadro favorável logo sofreria alterações de seus programas, quando não interrupções e fechamentos, demarcados pela mudança de gestão

da Prefeitura de São Paulo em 2005, com a eleição de José Serra (Partido da Social Democracia Brasileira - PSDB), que assumiu o cargo antes ocupado por Marta Suplicy (Partido dos Trabalhadores - PT), de 2001 a 2004. Essa alteração abalou os pilares em que se estruturavam os avanços no âmbito cultural, dissolvendo equipes e paralisando ou extinguindo ações.

Exatamente nesse período, em 2005, o Pandora assume maior autonomia, como lembra o ator Filipe Dias, integrante-fundador do Grupo Pandora, “[...] quando o Vocacional ficou alguns meses parado, a gente continuou ensaiando por conta própria, e montamos o espetáculo ‘A igreja do Diabo’ inteiro” (DIAS, 2020, s.n.). Período de transição e mudanças, não tínhamos a certeza de que o Projeto Vocacional voltaria: seu início fora adiado por meses, e nós enfrentávamos um momento decisivo, onde precisaríamos nos resolver sem a figura da Artista Orientadora. Ali, o grupo consolida-se e exerce na prática sua independência. Quando o Vocacional retorna, já somos um grupo, e com a presença do novo orientador Robson Alfieri, a posição de composição passa a ser de um coletivo, e não mais de uma turma de teatro. Criamos nesse novo desenho de coletividade “A Igreja do Diabo”, nossa segunda montagem, a partir do conto homônimo de Machado de Assis.

No artigo “A Trajetória do Programa Vocacional: uma iniciativa singular de arte-educação na Cidade de São Paulo” (2015), Durval Mantovaninni, professor e diretor teatral, aponta sobre esse momento: “O Vocacional sobreviveu a sucessivas trocas de governo desde o ingresso do prefeito José Serra, em 2005, e hoje ocupa um papel fundamental no campo da Pedagogia do Teatro e da Ação Cultural na metrópole paulistana.” (MANTOVANINNI, 2015, p. 3). Ainda sobre essa transição, Kil Abreu (*apud* MANTOVANINNI, 2015), crítico e gestor de teatro que atuou no Vocacional, destaca: “[...] foi o projeto que deu sinal de muita vitalidade, porque sobreviveu às mudanças de gestão, não por causa das pessoas que estavam à frente das gestões, o Serra e depois o Kassab, mas por conta da pressão da comunidade.” (ABREU *apud* MANTOVANINNI, 2015, p. 8).

Sabe-se que a continuidade dos programas culturais e mecanismos de fomento por meio das diferentes gestões que assumem o governo da cidade de São Paulo é fato singular, por conta de uma “cultura” política de partidos e representantes que concorrem entre si e descartam quaisquer projetos de governos anteriores. Motivados pela sede de novidade, por estratégias de marketing, puro revanchismo ou desmonte ideológico, interrompe-se progressos anteriores nas mais diversas áreas, o que se torna uma imensa dificuldade para o estabelecimento no tempo de

boas políticas públicas. Abreu recorda como foi vencida essa tendência, na transição para a gestão Serra:

Eu lembro que, quando o Serra assumiu, primeiro ele dizia que não queria a Lei de Fomento, então foi preciso uma mobilização extraordinária para poder mantê-la, inclusive com o apelo da mídia, de pessoas que estão na televisão etc. Sobre o Vocacional, dizem que, aonde o Serra ia, os meninos que eram vocacionados enchiam o saco dele, sempre lembrando ‘olha, não vai acabar com o Vocacional!’ ”. (ABREU *apud* MANTOVANINNI, 2015, p. 8).

O Projeto Vocacional mostrou-se como uma ação cultural de grande pertinência comunitária, para além da própria gestão que o iniciou. A cidade abraçou o Programa que, por mais ataques que viria a sofrer nas gestões que se seguiram³, permanece atuante na cidade de São Paulo nos dias de hoje.

1.4 O primeiro espetáculo do Grupo Pandora e a atitude épica/dialética

“Respeitável público, nossa época é triste. Sábio é quem se atormenta, tolo é quem vive em paz. Mas como não adianta deixar de rir. Escrevemos esta comédia para vos divertir.” (BRECHT, 1966, p. 25). Esse trecho, que abre o texto *O Sr. Puntila e seu criado Matti*, de Bertolt Brecht, foi também o prólogo da nossa primeira montagem teatral, que estreia a formação do coletivo já sob o nome Grupo Pandora de Teatro.

A peça, que apresentamos nos dias 12 e 18 de dezembro de 2004, no palco do CEU Perus, foi nosso encerramento do primeiro ano no Teatro Vocacional. O texto mostra a relação entre o Sr. Puntila, um patrão com personalidade dissociada, e seu motorista Matti. Quando sóbrio, Puntila é arrogante e explorador, mas sob o efeito da bebida, torna-se empático e respeitoso, deixando de lado o comportamento típico de sua classe. Matti vive o dilema de conviver com essa situação, pois não pode abandonar o emprego.

Conforme descrito em nosso programa de abertura de processo, que aconteceu em novembro de 2004, na mostra de grupos de teatro vocacional da região noroeste, temos a descrição do interesse do grupo pela obra. Como se segue:

³ O desmonte de um projeto institucional inclui diferentes modalidades, desde redução de verbas, alteração de seus objetivos em editais e desqualificação dos profissionais envolvidos. Contudo, o problema, que mereceria mais atenção, foge do escopo de nossa análise no presente momento.

O grupo, durante este ano, trabalhou na releitura da peça de Bertolt Brecht, opção que resultou de uma reflexão sobre uma questão comum ao grupo: o ingresso de adolescentes e jovens ao mercado de trabalho e a necessidade de se transformar em produto, coisa, desprovidos de personalidade para mostrar uma suposta ‘competência’. A cena que o grupo apresenta nesta mostra, ‘Conversa sobre caranguejos’, brinca com a sensualidade, a sexualidade exacerbada das personagens durante o verão finlandês, sublinhando nesse contexto a relação socialmente estabelecida entre o empregado Matti e a filha do seu patrão, Eva, inalterada ainda que em um contexto esdrúxulo (PROGRAMA DA MOSTRA DE GRUPOS DE TEATRO VOCACIONAL DA REGIÃO NOROESTE, 2004, s.n.).

Ingrid Kiefer, nossa primeira artista orientadora e que trabalhou conosco no processo de *O Sr. Puntila e seu criado Matti*, relata os interesses pedagógicos no estudo em que conduzia o grupo. Ela recorda:

Houve uma aula muito importante, eu estava inquieta com algumas improvisações que traziam muito fortemente um discurso televisivo, sem a percepção de que aquele era um discurso pronto e que estava ali apenas sendo imitado. Era uma tarefa dialética acolher esses discursos muitas vezes mediados por outras linguagens às vezes simplificadoras e conduzir isso no sentido de promover uma percepção coletiva e, quem sabe, uma possível transformação. Por isso, compartilhei com o grupo um texto acadêmico que refletia sobre a identificação aristotélica e o distanciamento brechtiano. Lemos juntos frase por frase e destrinchamos cada conceito do texto, foi uma experiência muito bonita, meu papel de provocadora de uma reflexão crítica começava a ganhar corpo ali. (KIEFER *apud* VITORINO; DUARTE, 2016, p. 24).

Foi para romper com a inconsciência do grupo na reprodução de formas gastas da produção cultural de massas que chegamos em Brecht, o que nos levou à experimentação da linguagem épica em nossas cenas. No processo, deixamos de lado um único formato a ser repetido, questionando todas as escolhas que fazíamos, desde a relação entre atores e público, até o espaço cênico, o texto em si e, por fim, o efeito discursivo que cada escolha produzia. Isso tornou a todos e todas narradores das cenas, pois havia um posicionamento, um ponto de vista escolhido e assumido. Kiefer resume: “O discurso épico era predominante, pois desconstruía o lugar comum e construía os códigos teatrais a olho nu, como se fossem eles mesmos explicando à plateia a razão de suas escolhas.” (KIEFER *apud* VITORINO; DUARTE, 2016, p. 24).

Vivenciamos naquele primeiro ano um processo, cuja referência pautava-se na epicização da linguagem teatral, muito fascinante para nós, jovens iniciantes no fazer teatral. Conforme aponta Rodolfo Vetore: “O que eu pensava de teatro quando eu comecei era o classicismo, o palco italiano, roupas pomposas, isso ao longo do vocacional foi se

desconstruindo.” (VETORE, 2020, s.n.). A desconstrução comentada por Vetore pode ser lida como uma descoberta de novas possibilidades do fazer teatral pautadas pelo épico dialético, e que acompanham o grupo desde então.

Em *O Sr. Puntila e seu Criado Matti*, o grupo explorou o Sistema Coringa, desenvolvido por Augusto Boal desde o Teatro de Arena. A mesma personagem era atuada em revezamento por diversos atores, tendo como signo um acessório ou um elemento do figurino. Por exemplo, a personagem do motorista, tinha como elemento identificador o seu *Cap*, chapéu de chofer. Um narrador, inserido pelo grupo, pontuava o prólogo e algumas informações entre as cenas, tal e qual o Coringa de Boal. Objetos eram ressignificados ao longo do espetáculo, ganhando diversas funções, e o palco era destituído de qualquer elemento cenográfico que indicasse literalmente onde se passava a cena, de modo que o espaço cênico permanecia vazio ao longo de toda a peça. Os figurinos eram neutros, sem caracterização prévia das personagens, ressaltando o jogo dos atores e atrizes e abrindo possibilidades para a descrição sintética e crítica do caráter da personagem que seria representada em determinadas cenas. Acompanhamos, assim, o que Brecht sugere no prólogo da peça: “No meio de matas magníficas / Belos rios, lagos lindos. / Mas, no cenário, nada disso pintamos. / Prestai mais atenção no que falamos.” (BRECHT, 1966, p. 25).

O Projeto Teatro Vocacional, no entanto, não tinha como objetivo estruturante a aplicação dos procedimentos para a criação de montagens assinaladas como “Teatro Épico”; o que seria, conforme afirma Tendlau, “[...] um contrassenso em relação à busca de uma cena autoral e livre, à busca de uma identidade não cristalizada e unitária enunciada no Projeto” (TENDLAU, 2010, p. 156). Por outro lado, os pressupostos do Projeto residiam na formulação de um sujeito-narrador que produz seu discurso em relação ao mundo, nas palavras da autora: “[...] um sujeito crítico que pudesse operar conscientemente uma montagem na fábula; ou seja, um sujeito apropriado dos meios de produção da linguagem a ponto de poder dispor deles.” (TENDLAU, 2010, p. 156). Esse sujeito é também àquele solicitado (e formado) nos limites do teatro brechtiano, daí este ter se tornado um catalisador estético do projeto político-educacional do Programa.

É essa potência de organização em termos práticos de um discurso comprometido com a emancipação política que podemos considerar um dos eixos organizadores da proposição de Brecht, desdobrado da dimensão do gênero épico. Para Anatol Rosenfeld, um fundamento do gênero épico consiste na prática de elaborar uma narrativa sobre o mundo. Ele descreve:

O mundo objeto (naturalmente imaginário), com suas paisagens, cidades e personagens (envolvidas em certas situações) emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador. Este geralmente não exprime os próprios estados de alma, mas narra os de outros seres. Participa, contudo, em maior ou menor grau, dos seus destinos e está sempre presente através do ato de narrar. (ROSENFELD, 1997, p. 24).

Nesse aspecto, a aproximação com a linguagem de enunciados épicos na criação teatral mostra-se apropriada ao escopo das práticas do Projeto Vocacional. A posição do ator/atriz-narrador(a) é ativa e determina seu engajamento crítico com a representação, e ao encarar o mundo enunciado como um mundo-objeto, criticável e passível de transformação, este(a) sujeito-narrador(a) já delimita seu ponto de vista, quando precisa torná-lo declarado e compreensível por outrem.

Walter Benjamin, em *Ensaio sobre Brecht*, resume que “O teatro épico é gestual. O gesto, em sentido estrito, é o material; o teatro épico, seu aproveitamento adequado.” (BENJAMIN, 2017, p. 28). O autor coloca ainda que a fonte dos gestos no teatro brechtiano é a realidade, em suas palavras “[...] uma afirmação importante, intimamente ligada à natureza do teatro –, na realidade atual” (BENJAMIN, 2017, p. 28). Ele reitera, um pouco adiante, essa relação do *gestus* no teatro épico com a realidade do presente, com o seguinte exemplo:

Supondo que alguém escreva um drama histórico, eu afirmo: o autor só dominará sua tarefa na medida em que tiver a possibilidade de combinar, de maneira lógica e patente, acontecimentos históricos com um gesto atual, executável por pessoas contemporâneas (BENJAMIN, 2017, p. 28).

Segundo Benjamin, a matéria-prima do teatro épico é o gesto encontrado hoje. Representação, atitude e fábula têm materialidade (sua fonte e seu destino) nos tempos atuais. Para nós do Grupo Pandora, a aproximação com a linguagem teatral épica foi também a mais “contemporânea”, porque estava coerente com os processos que vivenciávamos no Projeto Vocacional naquele momento. E assim continuou a ser, durante os primeiros cinco anos de formação do coletivo, reverberando ao longo dos nossos percursos criativos posteriores⁴.

⁴ Essa relação do gesto do teatro épico, apontada por Benjamin, e a estreita relação com o momento atual será trabalhada na análise dos espetáculos “Relicário de Concreto” (2012) e “COMUM” (2018), a partir do aprofundamento na história do bairro de Perus, no próximo capítulo.

A epicização da cena também altera fundamentalmente a relação com o espectador, que no teatro épico é convocado a ser um participante essencial do evento teatral. A esse respeito, Flávio Desgranges pontua:

[o teatro épico brechtiano] estruturava-se como uma pedagogia do espectador, tendo em vista que este poderia fruir mais prontamente o espetáculo à medida que conhecesse melhor o aparato constituinte de uma encenação. [...] O palco rasga as cortinas porque quer revelar e questionar a si mesmo, quer pensar sua própria função (DESGRANGES, 2006, p. 41-42).

O Projeto Vocacional buscava proporcionar aprendizados não apenas no campo das linguagens cênicas, mas também em seus modos de produção e intervenção social, gerando uma ação consciente em relação aos territórios em que os Artistas Vocacionados desenvolveriam suas práticas. Assim, os e as Artistas Orientadores (as) projetavam esses princípios na vida prática das comunidades das periferias da cidade, com foco em compreender e ficcionalizar essa realidade, incentivando a formulação de discursos críticos de caráter estético por meio do fazer teatral. Essa atitude precisa ser conduzida com uma compreensão dos sujeitos envolvidos no aprendizado e de seus contextos; por isso, os e as orientadores que entravam no Projeto eram agentes fundamentais para a construção dessas práticas, em diálogo com os coletivos e jovens das regiões que os recebiam.

Nessa perspectiva dialógica que deveria se estabelecer com os grupos, o posicionamento dos Artistas Orientadores diante do coletivo e as etapas de trabalho deveriam alterar-se, conforme o desenvolvimento de suas respectivas turmas. No início, a tendência era que atuassem como um (a) “professor (a)” usual, tendo a função de formar a turma e introduzir alguns fundamentos da linguagem teatral, propunham também instaurar certo rigor metodológico, necessário para a aprendizagem e, por vezes, assumiam um papel hierárquico diante do coletivo. Em seguida, conforme o desenvolver do grupo, a função de “professor(a)” mesclava-se com a de “diretor(a)” do coletivo; sendo responsável por orientar a encenação numa relação de maior horizontalidade para com os e as artistas vocacionados, e estimular suas contribuições para o trabalho. Por fim, paralelamente a esse processo, um terceiro momento consistiria em detectar e fortalecer lideranças internas do grupo, para que seguissem adiante com maior autonomia (TENDLAU, 2010). Atuava-se, assim, sempre no viés de orientar o grupo e na proposição de que o grupo trabalhasse sem a presença de um superior externo, ganhando um modo próprio de produzir artisticamente.

Desse modo, o Vocacional incentivou tantos grupos a tornarem-se independentes da figura do (a) Artista Orientador, com o passar do tempo e com o desenvolvimento de seus integrantes. A atuação artística consciente e crítica desdobrava-se do conhecimento da estruturação narrativa e das convenções da cena, em paralelo à apropriação das formas de produção do discurso e dos elementos críticos da matéria fabular. Para a atriz e integrante do Grupo Pandora, Thalita Duarte:

[O Projeto Vocacional] forma o nosso caráter enquanto grupo e o tipo de teatro que a gente vai fazer. É um pontapé inicial bem direcionado, para uma criação colaborativa, para o teatro de grupo, para as relações mais horizontais, menos comercial, voltado para questões sociais. Eu acho que a filosofia do Vocacional tem a ver com isso e isso foi passado pra gente. (DUARTE, 2020, s.n.).

Pode-se afirmar que o cerne do Projeto Vocacional, para além de “compartilhar” uma visão perante a linguagem cênica, de predominância dos traços épicos, residia no entendimento de uma atitude épico-dialética perante o processo de criação como um todo. Isso se estabelece na linguagem e para além dela: consolida-se na totalidade das estratégias de coletivização que o processo de trabalho envolve, bem como nas formas de interação, em que devem predominar a horizontalidade (entre Artista Orientador e Vocacionados e entre os próprios vocacionados). Da mesma maneira, espraia-se para a apropriação dos modos de produção teatral, para a reflexão crítica e postura “narrativa” diante da sociedade, como queria Brecht, formando um artista-historiador (a).

Herdamos do Projeto Teatro Vocacional pressupostos que vislumbram uma pedagogia emancipatória, bem como a coletivização do processo de trabalho e o olhar crítico sobre a relação entre arte e mercadoria. O Grupo Pandora inclinou-se à atitude épico-dialética que, como consequência, instaura um impulso rapsodo na criação. São elementos basilares na constituição da nossa práxis, inerentes a um grupo que se formou imerso nesse pensamento coletivo durante seus primeiros anos.

1.5 Teatro de Grupo: origens e reverberações na periferia

Apresentei até aqui aspectos do bairro de Perus e princípios do Projeto Teatro Vocacional que nos inspiraram, busquei evidenciar as circunstâncias e as aspirações na criação de um coletivo na região periférica da cidade, e as reverberações e variações suscitadas em sua forma de produção e no desenvolvimento de sua linguagem artística. Organizar-se em um grupo

de teatro mostrou-se, para nós, a melhor possibilidade de realização do fazer teatral. A experiência em processos artísticos emancipatórios e na prática de criação cênica autônoma, em conjunto com as Artistas Orientadoras do Programa Teatro Vocacional, nos serviu como base para a consolidação de um grupo inserido no contexto do lugar em que atuamos. Também, nos possibilitou entrar em contato com uma forma de trabalho vinculada aos grupos de teatro atuantes na cidade de São Paulo. Porém, de que matéria é feita um coletivo teatral?

Fazer parte de um grupo foi como praticamente todos os integrantes do Grupo Pandora iniciaram suas trajetórias no teatro. Juntar-se em grupo foi o primeiro passo para mim, assim como para os demais, fato que nos possibilitou inúmeros aprendizados, mas também, a lida com contradições. Os e as integrantes do Grupo Pandora tinham em média dezessete anos. Eram estudantes ou recém-formados do ensino médio, ingressos ou prestes a ingressar em uma carreira profissional distinta da artística. Ainda tínhamos caminhos a definir, o que é típico da idade.

Passamos, então, por um longo período de definições sobre o que seria a prática teatral para cada um e cada uma de nós. Um exemplo foi o impasse sobre a carga horária destinada aos nossos ensaios durante a semana. As turmas do Vocacional se encontravam aos domingos, e as manhãs de domingo eram de extrema importância para esses encontros do grupo. Contudo, ensaiar um único dia por semana já não dava conta dos processos que vislumbrávamos, o que foi sendo mais e mais perceptível para nós desde as primeiras montagens. Os e as integrantes viviam uma mistura entre fazer teatro como um *lazer* em conjunto, e o impulso de “profissionalização”, relacionado a um maior tempo disponível para as atividades do coletivo e uma formação de cada um no campo teatral. Dessa forma, integrantes foram se distanciando, permanecendo no coletivo, ou mesmo, chegando e agregando-se ao grupo.

Um breve comentário sobre essa relação entre o amadorismo e o profissionalismo no teatro dos anos 2000⁵ faz-se significativo. Entendemos o teatro amador, aqui mencionado, não de modo pejorativo, ou uma prática menor, assim como a palavra profissionalismo deve soar para muito além da formalização de um número de DRT (o registro profissional no Ministério do Trabalho). O teatro amador é fundamental nos percursos formativos dos profissionais de teatro e na criação de grupos independentes, como aponta Taís Ferreira (2014), ao destacar que “[...] o caminho percorrido do teatro amador ao teatro profissional, na maioria das vezes, é

⁵ Delimitamos aqui o século XXI, uma vez que o amadorismo no teatro brasileiro tem outras implicações em momentos históricos distintos, tais como: o movimento dos amadores, nos anos 1930-50, e o teatro amador operário e universitário dos anos 1960-70.

imbuído de uma importante dimensão pedagógica [...]” (FERREIRA, 2014, p. 93). Nesse tipo de aprendizado não formal, são as vivências teatrais e a história de vida que constituem a base do conhecimento da linguagem cênica e suas possibilidades estéticas, sociais e políticas.

Para nós, que iniciamos no Projeto Teatro Vocacional, o amadorismo foi a porta de entrada, aprendemos a nos organizar como um coletivo teatral por meio das vivências teatrais e da nossa história de vida, localizada no nosso bairro. O amadorismo pode, portanto, ser entendido como um importante espaço formativo na linguagem teatral em suas múltiplas funções, como Ferreira, “[...] operante e eficaz na constituição de processos formativos de sujeitos atores, diretores, produtores, agentes culturais, técnicos cênicos, entre outros.” (FERREIRA, 2014, p. 92). Esse pensamento reflete a formação dos integrantes do Grupo Pandora e sua estruturação como um coletivo independente, assim como nosso entendimento de processo formativo, que iríamos gerir anos mais tarde.

Todavia, retornando ao questionamento sobre a constituição dos grupos, nota-se que um coletivo teatral não se une por imposição, e que nossos pares não são definidos por decreto. São escolhas individuais que podem nos aproximar ou distanciar do trabalho coletivo. Inicialmente, dois pontos foram essenciais e conduziram as composições dos que integravam o Grupo Pandora: aqueles e aquelas que escolhiam o teatro para si, e os níveis de comprometimento que podiam assumir com o trabalho do grupo. Em nosso caso, escolher o teatro para si consistia em, dentre os que participavam do Teatro Vocacional, àqueles e àquelas que optavam em aprofundar-se nas atividades para além dos encontros semanais, por meio de estudos, cursos, oficinas e idas a espetáculos constantes. Quanto ao nível de comprometimento com o trabalho do grupo, estava relacionado à disponibilidade para os encontros, assim como ao compromisso com os horários e a presença nos ensaios e demais atividades.

O compromisso, nesse caso, não era institucionalizado, nem regido de maneira hierárquica, ou mesmo chancelado por um “certificado” final. Como aponta Thalita Duarte: “Ninguém tinha formação, íamos aprendendo juntos” (DUARTE, 2020, s.n.). A atriz do Pandora destaca também que essa experiência de conviver por meio de um curso teatral foi geradora de uma ligação. Ela diz: “[o curso] cria unidade, que é uma coisa que é[...] antes de criar estética, criar grupo, convivência; o fato de você crescer a sua adolescência junto e confiar, a ponto de você fazer uma crítica.” (DUARTE, 2020, s.n.).

Da convivência e da confiança nasce o olhar para as necessidades do coletivo e surgem interesses comuns, que alimentam as práticas. O interesse, inclusive, em buscar mais

informação e formação; em estudar teatro e fazer oficinas, assim como lembra o ator Rodolfo Vetore: “Um ajudou o outro na formação, por exemplo, o Lucas começou a fazer Senac (Curso Técnico, em 2007); o que ele aprendeu lá ia passando pra gente, e incentivando os outros integrantes a buscarem formação também.” (VETORE, 2020, s.n.).

As aptidões individuais e as divisões de funções dentro do coletivo foram desenhando-se ao longo dos anos, em relação ao que cada um e cada uma sentia como atração dentro das áreas de criação em teatro, e conforme surgiam as necessidades dentro do trabalho do grupo. Rodolfo Vetore descreve: “Eu (Rodolfo) para as práticas corporais, o Lucas ficou na direção, o Filipe nos recursos técnicos e audiovisuais, um ajudando o outro e cada um buscando seu caminho.” (VETORE, 2020, s.n.). A função de atuação desdobrava-se em conjugado com as outras funções, de acordo com as vontades individuais e com o que o grupo precisava em suas propostas de montagem.

Nas atuais configurações do trabalho do grupo, essa duplicidade de funções ainda se dá: normalmente, assumimos mais de uma função criativa dentro do coletivo. Em especial, ser ator/atriz permanece um trabalho que se conjuga a outra demanda, como a de produção, de cenografia, ou de dramaturgia. É interessante divagar sobre as razões dessa situação: não que vejamos a atuação com menor rigor (e, por isso, pareceria mais “natural” estar em cena), mas as causas estão no histórico do Pandora. Todo o grupo passou, inicialmente, pela área da atuação, de modo que a especialização da atividade do ator/atriz (assim como das demais áreas da criação) foi sendo aprofundada com o tempo. Assim, também se deu com o entendimento da sua necessidade para o desenvolvimento do coletivo, afinal, havíamos sido formados na perspectiva da produção em colaboração, e com uma espécie de condução modelar exterior (o/a Orientador/a). O modelo colaborativo, pudemos observar, tendia a diluir o trabalho atoral em uma série de outras atribuições dentro do processo, e só com o passar dos anos vimos a necessidade coletiva (do que era importante para o grupo) e individual (do que alguém estaria disposto a estudar) de estabilizar funções que contribuíssem para nossa “sustentabilidade” e independência no processo criativo.

No meu caso, quando comecei a exercer a função de direção, passou a ser desconcertante continuar em paralelo com a função de atuar, não conseguia conciliar as duas tarefas e senti necessidade de ficar de fora da cena, para contribuir melhor com a encenação. Mas, com o tempo, fiz nova aliança, dessa vez entre as funções de direção e dramaturgia, na mesma lógica do interesse pessoal, somada à busca por formação e às necessidades do coletivo. Isso, embora

minha relação com a função da direção, a princípio, tenha sido conflituosa. Rodolfo Vetore lembra, referindo-se à montagem do texto de autoria de Plínio Marcos, que realizamos em 2007: “A primeira direção do Lucas no grupo mesmo, foi a primeira versão de Jesus-Homem, só que ele nunca assumiu.” (VETORE, 2020, s.n.). A atriz Thalita Duarte explica de maneira interessante o adiamento na minha definição em assumir o “papel de dirigir”: “[havia] a ideia de que diretor era ruim; então ninguém queria assumir a direção; quem dirigia era autoritário, e tudo tinha que ser horizontal. Em certo momento, a gente ficava até com medo de ter um diretor” (DUARTE, 2020, s.n.).

Nesse período, eu atuava e dirigia, mas não assinava a “obra”. Na primeira versão de Jesus-Homem, optei por um papel pontual no espetáculo e por acompanhar o processo por mais tempo fora da cena, a fim de conciliar a função da direção. Mas, não me sentia apto a assinar a autoria, e demorei mais alguns anos e processos para me colocar como “encenador”. Foi preciso, antes, entender meu lugar como coordenador de um processo dentro de uma metodologia colaborativa, desconstruindo a imagem do diretor autoritário. Além disso, o grupo também passou a ver a direção como uma figura necessária para os processos. Essa transição foi de um grande aprendizado, a respeito de como desenvolver metodologias de criação e direção dentro de um processo colaborativo, que é um tipo de percurso vivenciado em conjunto e implicado na potência da grupalidade.

Além disso, de que se trata essa forma, para o fazer teatral? Por que se mostrou tão significativa nas últimas três décadas? Sem o intuito de encerrar a questão, um debate fundamental para os teatros contemporâneos no Brasil e, em especial, na cidade de São Paulo, trazemos à tona possibilidades de historiar essa prática, em suas especificidades, pluralidades, desafios e alcances.

A palavra grupo no fazer teatral pressupõe não só um substantivo, mas também uma forma de organização ética e política, incluindo aspectos práticos e teóricos e modos de produção. Essa práxis, multifacetada e de antecedentes históricos variados em âmbito nacional e mundial, tem existência marcante na cidade de São Paulo desde o final do século XX. Pode, portanto, ser observada como um sujeito histórico, denominado “teatro de grupo” (MATE, 2018), sem que isso signifique um só modelo de estruturação de grupo teatral, mas uma delimitação contextual e de processos artísticos específicos, emergente de uma conjunção histórica determinada.

Na descrição de Alexandre Mate (2018), podemos delimitar esse modo de produção artística pela concepção de um sujeito histórico denominado teatro de grupo. Ele descreve:

O conceito do sujeito histórico chamado teatro de grupo caracteriza-se em uma espécie de teia, cuja imagem aproxima-se exemplarmente àquela criada e apresentada por João Cabral de Melo Neto, em *Tecendo a Manhã*. Na teia coletiva, todas as funções, em tese, são ou deveriam ser desenvolvidas pelo conjunto artístico (ou pela artistada). Tal conceito, com algumas variáveis, apresenta práxis diferenciadas na cidade de São Paulo, que, em determinado momento de sua história, contou com aproximadamente trezentos coletivos em operação. A ação desse sujeito histórico e coletivo pressupõe que ideias, temas, recortes de assuntos, gestão do coletivo e produção de ações (compreendendo também espetáculos) sejam organicamente partilhados pelo conjunto como um todo. Trata-se de uma figura ou um sujeito estético-histórico-social pertencente a um coro, cujas individualidades são consideradas, mas sempre enfeixadas pelas deliberações coletivas (MATE, 2018, p. 84).

Mate (2018) evidencia que essa conformação se distingue de outras situações históricas do teatro brasileiro em que a criação em grupo já havia adquirido significância, como nos grupos do movimento dos amadores dos anos 1930-40, ou nos grupos paulistanos dos anos 1960-70 e início da década de 1980. No que o pesquisador denomina por Movimento de Teatro de Grupo de São Paulo, transforma-se o contexto e os modos de operação desses grupos, preocupados com uma arte pública e democrática, ainda que com distintas configurações e interesses temáticos, em diversas localidades da grande São Paulo.

No âmbito dos estudos sobre processos de criação, podemos identificar os processos vivenciados no âmbito do teatro de grupo ao conceito de redes de criação, proposto por Cecília de Almeida Salles (2017). A pesquisadora de crítica genética aponta:

O processo de criação pode ser descrito como percurso sensível e intelectual, de construção de objetos artísticos, científicos e midiáticos que, na perspectiva semiótica (PEIRCE, 1931-1935), como movimento falível com tendências e sustentado pela lógica da incerteza, engloba a intervenção do acaso e abre espaço para a introdução de ideias novas. Um processo contínuo, sem ponto inicial nem final; um percurso de construção inserido no espaço e no tempo da criação, que inevitavelmente afeta o artista (SALLES, 2017, p. 37).

A criação, não sendo uma atitude solitária, está aberta às interações e consolida-se no diálogo. Como aponta Salles, é um processo contínuo, uma vez que a obra não é, mas vai se tornando algo, ao longo de um percurso que envolve uma complexa rede de acontecimentos (SALLES, 2008). Sem ponto inicial nem final, trata-se de um percurso de criação errático e

vivenciado em conjunto. Ela completa: “As tendências são rumos vagos que orientam o processo de construção das obras no ambiente de incerteza e imprecisão; elas geram trabalho, em busca de algo que está por ser descoberto.” (SALLES, 2017, p. 37). Nesse sentido, as descobertas se dão em coletivo, que por sua vez é modificado por elas, visto que as tomadas de decisão propiciam a formação de linhas de força e, assim, vão dando consistência aos objetos em construção (a obra e, porque não, o próprio grupo). Nesse percurso de descoberta vivenciado em conjunto, encontra-se também o caráter pedagógico de propor, criar e definir juntos.

O modo de criação em conjunto, em seus diversos modelos, tende a buscar maior horizontalidade nas relações entre as áreas envolvidas. Em um processo colaborativo, além disso, as funções são definidas, embora possam ser compartilhadas. Nas palavras de Luís Alberto de Abreu:

O processo colaborativo tem se revelado altamente eficiente na busca de um espetáculo que represente as vozes, ideias e desejos de todos que o constroem. Sem hierarquias desnecessárias, preservando a individualidade artística dos participantes, aprofundando a experiência de cada um, o processo colaborativo tem sido uma resposta consistente para as questões propostas pela criação coletiva dos anos 1970: uma obra que reflita o pensamento do coletivo criador (ABREU, 2004, p. 10).

Abreu (2004) enuncia uma obra polifônica, contendo as vozes, ideias e desejos dos que vivenciam o processo criativo. Ela nasce da busca em estabelecer a horizontalidade nas relações entre os participantes do processo, de modo que àqueles e àquelas que integram o processo colocam experiências, conhecimentos e talentos a serviço da construção do espetáculo. Isso torna imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada integrante, dependendo da formação de uma rede de criação: um processo criativo partilhado apoia-se nas linhas de tensões e interações entre os e as participantes, o que pressupõe riscos e delicadezas nos modos de agir. Como afirma Abreu: “[...] É um acordo tenso, precário, sujeito, muitas vezes, a constantes reavaliações durante o percurso. Confrontação (de ideias e material criativo) e acordo são pedras angulares no processo colaborativo.” (ABREU, 2004, p. 3).

O colaborativo tornou-se tradução de uma forma de produção do teatro de grupo, mas suas raízes históricas estão mais profundas na cena teatral brasileira. Segundo Sara Rojo, pesquisadora teatral e professora da Universidade Federal de Minas Gerais, formas de trabalho pautadas em processos coletivos são anteriores. Ela lembra: “[...] já estava consolidado na década de 70 em países da Europa, América Latina e nos Estados Unidos. É possível destacar

no campo internacional, por exemplo, o trabalho do Living Theater, e no Brasil, o do Grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone.” (ROJO, 2006, p. 58). Sara Rojo ressalta que tal prática de criação artística se consolida no país como resistência, ou um desvio das forças de repressão da Ditadura Civil Militar brasileira. Rojo resume: “É fundamental pensar que essa produção brasileira se deu em um marco social repressivo e como uma forma de resistência a ele.” (ROJO, 2006, p. 58).

Criar em conjunto apresenta-se, portanto, como uma multiplicidade de pontos insurgentes, não havendo um marco original. Entretanto, pode-se citar seu fortalecimento - em conformidade com o que aponta Sara Rojo -, nas formas cênicas coerentes com o período de redemocratização (aqui e em outros países que viveram sob regimes ditatoriais), em nosso caso, após o “distensionamento” da Ditadura, que segue até 1985. Artistas alimentaram-se desse processo de luta dos anos de chumbo, o que reverberou na transformação do teatro posterior, que se revê em prol do coletivo. Esse impulso democrático, que marcou gerações de artistas, carregou consigo a ideia libertária, nos termos da autora: “[...] fazia parte de uma utopia política na qual a ideia socialista de construção coletiva por um bem comum adquiria forte presença, inclusive na clandestinidade, seja porque era ao qual se aspirava, seja porque era a ideologia reprimida.” (ROJO, 2006, p. 58).

Sobre uma prática de criação que se aproxima de uma forma horizontal de relações de trabalho e criação dentro de um processo, Rojo reforça ser preciso um esforço conjunto e continuado, para promover um “regime de visibilidade” que atenda a todos e todas. Em suas palavras:

Difícilmente essa prática poderia ser produzida por uma companhia que não tenha um trabalho conjunto prévio, pois ela se define por seu caráter democrático e não hierárquico. Dessa forma, geralmente, quem opta por esse tipo de produção é um grupo com uma história conjunta e que já possui um regime de visibilidade comum (ROJO, 2006, p. 57).

É questionável se o modelo colaborativo, de fato, venceu os limites de mercado que são determinantes para os regimes de visibilidade a que se refere a autora, uma vez que permanecem em vigência instâncias de valoração (critério de reconhecimento crítico e hábitos de divulgação nas mídias de massa, entre outras) que são barreiras para uma maior visibilidade de todos e todas que compõem um processo de criação em teatro⁶. Entretanto, podemos olhar essa prática

⁶ Também, sabe-se que a visibilidade é um território de disputas pungentes. Hoje, é discutida em face de mudanças mais amplas no campo social e da organização de grupos sociais ditos minoritários, que lutam contra a

de criação também pelo a que ela se opõe, ou seus contrapontos: a questão da visibilidade da totalidade das e dos criadores(as) estaria melhor resolvida no teatro colaborativo do que em outras formas mais comerciais do fazer teatral.

Sobre a contraposição entre os modelos do teatro colaborativo e do teatro de mercado, Rojo observa tal oposição em outras duas características que são contestadas na práxis do teatro de grupo, a primazia do texto dramático e a lógica mercadológica na criação e difusão da obra teatral. A respeito da primeira, Sara Rojo comenta:

O formato da criação coletivo se opõe, dessa forma, à estrutura tradicional de criação de um texto dramático feito por um dramaturgo na solidão de seu escritório, pois assume os riscos da criação consensual e/ou negociada no presente da cena; portanto, o diálogo contextual e a partilha do sensível que se gera entre emissores e receptores em um determinado momento da experiência teatral em equipe (ROJO, 2006, p. 60).

Sobre a autoria do texto, é comum que um grupo inicie seu processo sem a dramaturgia estar pronta, tendo como impulso criador um tema, uma questão ou um objeto de análise, definidos em comum pelos integrantes do coletivo. A partir disso, modifica-se substancialmente a tensa relação entre texto e cena, que é tão fundante no fenômeno teatral.

A respeito do direcionamento mercadológico do teatro, a produção artística alheia aos interesses de pesquisa e de experimentação, e que traz por compromisso a realização de um “produto” lucrativo, não têm como escapar da ordem da mercadoria. Iná Camargo Costa completa: “Desde que o Brasil adotou a pauta neoliberal, toda a produção cultural passou a ser rigorosamente determinada pelos interesses de mercado e o próprio Estado curvou-se às exigências do Capital.” (COSTA, 2007, p. 17). No momento histórico de capitalismo exacerbado em que vivemos, a obra de arte é concebida para ser vendida, como qualquer outro produto de consumo. Não permanece, assim, muito além dos interesses do capital, como objeto de monetização.

Entretanto, o produto teatral não responde ao pensamento de mercado da mesma maneira que outros objetos, o que o coloca na contramão das formas de circulação e acumulação do capital: desenha-se, então, uma realidade complexa, cujo desfecho pode vir a ser, como diz Tiche Vianna Rosa (2014), a desconfiguração do seu valor de expressão artística, “[...] fadada

invisibilização de suas causas e em busca de maior representatividade. A problematização poderá ser tratada em próximas pesquisas, visto sua importância para o fazer teatral contemporâneo.

ao fracasso absoluto, talvez até ao desaparecimento enquanto manifestação expressiva de um povo.” (ROSA, 2014, p. 12). Consciente dessa contradição, o modo de fazer teatral colaborativo recusa-se a cumprir seu papel de mercadoria, optando por uma outra divisão social do trabalho e uma perspectiva crítica sobre o que a sociedade qualifica como arte.

Apresentando esses pontos a respeito do que fundamenta o fazer teatral em grupo que motiva o Pandora, agora podemos resumir suas principais características, a partir de tríade forma de trabalho (norteada pela horizontalidade das relações e práticas de processos colaborativos ou coletivos); invenções estéticas (visando a reflexão por meio dos símbolos teatrais e aproximações da linguagem épica, com proposições anti-ilusionistas e promovendo, assim, afastamentos ou desvios da ideia encerrada de drama); e temáticas (que tendem à preocupação com questões sociais e à ênfase na crítica social, pautando-se na realidade das comunidades em que os grupos estão inseridos).

Para além das lógicas do individualismo e do mercado, como aponta Iná Camargo Costa, o teatro potencializa-se como um exercício da lógica coletiva, valendo pensar o teatro de grupo na possibilidade de fazer teatro como se faz um mutirão. O teatro de grupo da cidade de São Paulo, feito em mutirão, amplifica-se em suas práticas, formas de organização e conquistas, não restritas apenas ao processo de criação. Por isso, fortalece sua representatividade com a fundação, em maio de 1997, da Cooperativa Paulista de Teatro, referência nas conquistas de políticas públicas para as artes no país.

Dois anos depois, expande sua luta na criação do *Movimento Arte Pela Barbárie*, por diversos grupos de teatro (de início, capitaneado pela Companhia do Latão, o Folias D’Arte, o Parlapatões, o Pia Fraus, o Grupo Tapa, o Teatro União e Olho Vivo e o Monte Azul) e por trabalhadores e trabalhadoras da cultura que atuavam na cidade. Ali, organiza-se o debate em torno do fomento público para um teatro atuante no sentido oposto à produção subordinada às leis do mercado, principalmente, nas formas então existentes de financiamento por isenção fiscal, estabelecidas por meio da Lei Rouanet. Reagindo ao gerenciamento de recursos públicos regido por instituições privadas, o *Movimento Arte Pela Barbárie* publica seu primeiro manifesto em 07 de maio de 1999, e tem como sua conquista mais notória a Lei de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, no ano de 2002.

Todo esse movimento de expansão e fortalecimento do trabalho desenvolvido por grupos teatrais na cidade de São Paulo, sem dúvida, repercutiu em nossa geração, impulsionando nossas formas de pensar e fazer teatro. Esses grupos e seus trabalhos seriam

nossas referências estéticas, ao passo que suas conquistas no âmbito das políticas públicas beneficiaram (e beneficiam) novos coletivos artísticos, como o Grupo Pandora de Teatro. Tendo esse contexto de luta diante de si, inúmeros outros grupos seguiram (e seguem até hoje), acreditando nessa forma de produção teatral.

1.6 O fazer teatral nas bordas da cidade: relatos de nossas vivências

O Grupo Pandora de Teatro tem em suas raízes a consciência de pertencimento diante da realidade social em que está inserido. Seus e suas integrantes vivem no território periférico e as práticas do coletivo são norteadas pelo agir político, ou seja, observam com criticidade a história e são proponentes de ações em prol do território. Dessa forma, os e as integrantes do grupo articulam-se ao conceito de sujeitos e sujeitas periféricos (D'ANDREA, 2020), descrito anteriormente, e por meio da sua prática artística, contribuem no processo social de alteração do estigma negativo que o termo periferia evoca.

Na percepção do ator Filipe Dias, “Hoje em dia as pessoas que moram na periferia e se identificam como periféricos sentem muito orgulho. Eu sou periférico e vou fazer minha arte.” (DIAS, 2020, s.n.). Essa percepção demonstra conformidade com os apontamentos de transformação do termo periferia, desde décadas anteriores. Segundo a atriz e produtora Thalita Duarte, “Nós, como um coletivo artístico, também contribuimos para essa nova visão da periferia. Também somos sujeitos transformadores de uma identidade periférica.” (DUARTE, 2020, s.n.). Assim, a contribuição do grupo está em continuidade à significação mais positiva do termo periferia, na busca por uma atuação autônoma diante das realidades periféricas.

Tal prática é gestada na relação cotidiana com o território, não sendo apenas uma formulação teórica, mas fruto da experiência compartilhada. Nasce, ainda, das relações estabelecidas com agentes locais, como demonstra a atriz e produtora Thalita Duarte:

Eu vou trazer um pensamento, que quem me ensinou foi o Soró, que vê a periferia como um lugar onde você tem tanta vulnerabilidade, tanta privação de conforto, de alimento, de várias coisas. Que essa provação faz com que a gente seja criadores, seja potência, na periferia a gente vê muito disso, de mutirão, de colaboração, de insurgência de uma arte periférica. E eu acho que isso tem a ver com as condições sociais precárias. Importante ver a periferia como potência também (DUARTE, 2020, s.n.).

Parte dessa potência criadora direciona-se à denúncia das desigualdades e injustiças que a região sofre. É o que aponta Valmir Santos (2018), crítico e jornalista teatral, ao aproximar-

se do trabalho do grupo, que insere os espetáculos do Pandora em uma espécie de “[...] teatralidade que o coletivo da zona norte de São Paulo cultiva há anos, sempre com sua bússola apontada para a injustiça social.” (SANTOS, 2018, s.n.). Essa ação consciente alia-se às heranças do grupo, recebidas de coletivos que desenvolveram seu fazer artístico nas bordas da cidade anteriormente: sabemos que transitamos no espaço aberto por diversos artistas e movimentos que atuaram e atuam nas periferias desta cidade.

Frequentemente, o Grupo Pandora, em conjunto com outros coletivos da mesma geração com históricos semelhantes, recebe a alcunha de “filhos” das políticas públicas. O epíteto, relacionado à nossa trajetória junto aos Programa de fomento governamentais, embora possa carregar um duplo sentido - como se não existíssemos, se não pelas mãos de um paternalismo de Estado - significa para nós que damos continuidade às lutas e conquistas dos e das artistas que atuam em coletividade, mobilizados politicamente, e que têm defendido a existência de uma arte pública para todos e todas.

Somos, de fato, frutos do momento histórico em que fomos formados e sabemos das redes que compomos. E é isso que tem constituído nossa trajetória. Temos o Projeto Teatro Vocacional como elemento instituidor do coletivo, no ano de 2004, e o espaço do CEU Perus como espaço-sede das atividades do coletivo durante nossos primeiros dez anos. Também entendemos a centralidade dos editais públicos de fomento ao teatro de grupo e de pesquisa, que democratizaram o acesso aos meios de produção⁷. Nessa somatória, o grupo Pandora constitui uma trajetória em torno de conquistas da sociedade que mudaram as dinâmicas culturais na cidade, em especial, na periferia.

1.6.1 O VAI e o estímulo à ação cultural e à circulação

O grupo foi contemplado com seu primeiro edital cultural, no ano de 2006, pelo Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), da Secretaria Municipal de Cultura. Nova premiação do grupo pelo VAI deu-se em 2009. O Programa VAI tem por finalidade apoiar financeiramente, por meio de subsídio público, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda e de regiões do Município desprovidas de recursos e

⁷ Além do Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), tratado no próximo item, fomos apoiados pela Lei Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, importante conquista do movimento de teatro de grupo da cidade. Sobre as resultantes dessa experiência, de 2012, comentaremos no Capítulo 2 desta dissertação.

equipamentos culturais. Assim, objetiva “[...] estimular a criação, o acesso, a formação e a participação do pequeno produtor e criador no desenvolvimento cultural da cidade; promover a inclusão cultural; estimular dinâmicas culturais locais e a criação artística.” (VAI, 2014, p.1). Com início no ano de 2003, passou a impulsionar jovens artistas de diversas linguagens, cuja atuação teve por destino regiões periféricas da cidade.

Por meio do Programa VAI, o Grupo Pandora realizou dois projetos. O primeiro, em 2006 (segundo ano do coletivo), efetivando a circulação do nosso segundo espetáculo, “A Igreja do Diabo”, adaptação de conto de Machado de Assis, pela região da periferia noroeste e em espaços culturais da região. O segundo projeto contemplado pelo VAI consistia na circulação do nosso primeiro espetáculo autoral, “A Revolta dos Perus”, no ano de 2009, circulando por diversos CEUs da cidade de São Paulo. Para Thalita Duarte, “[...] lidar com a elaboração dos projetos culturais; administrar a verba pública investidas no trabalho artístico, as prestações de contas e relatórios trouxe junto uma carga de responsabilidade e exigiu uma organização” (VITORINO; DUARTE, 2016, p.31). Esse fator contribuiu para que o grupo se organizasse ainda mais, e seus integrantes pudessem investir na sua profissionalização em artes, também para suprir carências na escrita e gestão dos projetos. Rodolfo Vetore descreve com maiores detalhes o desenvolvimento do primeiro projeto do Grupo contemplado pelo Programa VAI, demonstrando a intensificação das experiências em virtude da premiação. Ele recorda:

Pelo projeto circulamos pelos CEUs Pera Marmelo, Vila Atlântica e Paz além de espaços culturais na periferia. Sempre apresentamos com a casa cheia e realizamos bate-papos com a plateia após o espetáculo, respondendo curiosidades, conversando sobre as dificuldades de se fazer teatro e afirmando a importância do CEU e do fazer artístico na Periferia. Apresentamos também na antiga sede da Comunidade Cultural Quilombaque nossos parceiros culturais de longa data no bairro e na sede da Sociedade Amigos do Distrito de Perus (SADIP). Estes espaços eram muito diferentes dos CEUs e tivemos que alterar algumas cenas, além de não ter o recurso da iluminação; percebemos aí que o espetáculo era adaptável para espaços para fins não-teatrais. Para encerrar a circulação, fomos convidados para participar da II Mostra de Teatro do VAI apresentando no antigo Teatro Fábrica na Rua da Consolação (VETORE *apud* VITORINO; DUARTE, 2016, p. 28).

Com o início da circulação dos espetáculos, o grupo Pandora passou a firmar parcerias com polos culturais e agentes da região, as quais continuam presentes até hoje. Embora a disposição anteceda ao fazer, a circulação e a formalização das parcerias foram viabilizadas com o apoio financeiro e a capitalização que o grupo conquistou ao longo dos anos, na realização de seus projetos, via editais públicos. Nasceram, então, diversas práticas que o

Grupo Pandora desenvolveria em sua trajetória, tais como o trabalho em rede; o cultivo de uma arte pública, o foco de nossas ações na periferia noroeste da cidade e a ação cultural, para além da ideia de formação de público. Com esses direcionamentos, o Pandora encontrou formas de existir em contramão à mercantilização das relações de troca e produção simbólica.

O Pandora enxerga a ação cultural como um campo de mobilização que reage à tendência contemporânea do teatro como mercadoria. A ação cultural de que falamos é não dirigista, elemento que consideramos importante no campo da produção de discursos críticos sobre a sociedade e na busca por práticas culturais e formulações estéticas anti consumistas, que visam levar esse debate ao espaço público. José Teixeira Coelho Netto (2001), importante pesquisador da cultura e crítico de arte que na década de 1990 abordou as premissas da noção de ação cultural no contexto brasileiro, acrescenta que sua abrangência não é exclusiva do teatro, posto que o teatro tem objetivos diversos da ação cultural, mas que essa se beneficia da linguagem cênica para seus objetivos. Entretanto, Coelho Netto descreve que o teatro proporciona consciências, a consciência do eu, do coletivo e do entorno, elementos fundamentais para a ação cultural. Ele conclui:

Tudo isso gerando um conjunto capaz de executar tanto o projeto de uma ação cultural individualizante, interessada na conscientização e desenvolvimento da criatividade do indivíduo, quanto o da ação cultural socializante, voltada para seu programa de integração social, suas ideias de reestruturação social, sua utopia de mudanças sociais. E no teatro tanto se pode valorizar os instrumentos em si da ação cultural, como querem uns, quanto a pedagogia pela qual um grupo forma seu repertório de valores e projeta um plano social. E, ainda, permitir às pessoas a aquisição de uma linguagem estética vinculada a esquemas racionais ou de sensibilização capazes de desenvolver cidadãos esclarecidos. Ou, se a posição ideológica for outra, desbloquear as comunidades sociais, restabelecer o calor dos laços humanos, fazer surgir o sentido de comunidade (COELHO NETTO, 2001, p. 91).

Na prática em comunidades periféricas, o trabalho de coletivos culturais e artistas com consciência política tende a aproximar-se dos movimentos sociais e organizações comunitárias. Traçando laços e parcerias em favor do lugar em que se estabelecem, fortalecem-se nos objetivos comuns, atingindo transformações mais significativas no cotidiano da comunidade. Daí sua similitude com a prática da ação cultural que, conforme dimensionada por Coelho Netto, constitui uma “ação” em contraposição à ideia de “fabricação”. O autor afirma que “Na ação, o agente gera um processo, não um objeto.” (COELHO NETTO, 2001, p. 13), caracterizando a ação cultural como a formulação de um campo propício para que pessoas e grupos conduzam e inventem as finalidades de suas produções artístico-culturais.

Por isso, propomos olhar a ideia de formação de público no Pandora (que, de modo geral, visa a ampliação de plateias e a democratização do acesso aos teatros) sobreposta ao termo ação cultural: entrelaçada ao campo da formação pela arte e ultrapassando a primeira noção de trazer espectadores ao teatro, encontramos uma prática artística que diz mais respeito à nossa inserção numa região periférica. A ação cultural, assim entendida, pode contribuir para o entendimento dos processos artísticos e pedagógicos desenvolvidos por coletivos teatrais que, como nós, atuam nas bordas da cidade.

A noção de ação cultural emerge nos diversos graus de participação do público na obra desses grupos, quando propõem espaços de participação em seus processos artísticos, dentro de tessituras colaborativas. Como aponta Lúcia Romano (2020), os coletivos assumem a responsabilidade de disparar propostas de partilha do processo criativo e conduzir sua fruição, “[...] Sua ação cultural, assim, é algo como um ‘ativismo’, que se amplia dos objetivos artísticos para as pessoas envolvidas e para as dimensões social, econômica e política.” (ROMANO, 2020, p. 34). Assim, a obra não é necessariamente pensada para os e as interlocutores, mas também com eles e elas. As questões compartilhadas tornam o processo artístico mais poroso, nas diversas modalidades de participação da comunidade na obra: são exemplares a busca por relatos de pessoas do bairro; as experimentações relacionais e conviviais, que transformam a encenação, e a presença direta de não atores nos espetáculos.

Inspirado pelas inúmeras variáveis que abrangem o campo da criação comunitária, o teatro do Pandora entende a posição do (a) espectador (a) como um (a) “aliado (a)” ao processo criativo, que é por sua vez regido pelo senso de comunidade. O grupo busca valorizar a participação do seu trabalho na esfera pública, além de fortalecer o fato de desenvolvê-lo por e com cidadãos ativos e protagonistas de sua própria história⁸. Nas ações formativas que o Grupo Pandora propõe, vemos também a ampliação dessa noção de formação de público, que se desdobra nas práticas teatrais e nas ações socioculturais nutridas pela relação com o nosso território.

Na nossa práxis, identificamos que essa relação com o território envolve os campos artístico e social. Conforme aponta o ator Rodolfo Vetore:

O Grupo Pandora tem essa questão de querer ficar na periferia, mas também se voltou para a periferia contando a história do bairro, valorizando essa história, que é uma história importante. Nessa relação que o grupo tem com o

⁸ No Capítulo 2, abordaremos os espetáculos criados em conjunto com os moradores do bairro de Perus.

bairro, desde participação nas lutas e manifestações que participamos por aqui, como a que a gente teve com o Lixão no ano de 2006 (Protesto contra a implementação de um segundo aterro sanitário no bairro), [...] com os Queixadas, com a Vala, esse resgate de memória, são pontos que definem o que é o Grupo Pandora (VETORE, 2020, s.n.).

Como demonstramos, essa relação nasce de forma “orgânica”, desde a fundação do grupo, mas precisa ser frequentemente ventilada. Há uma consciência de pertencimento, que é considerada pela atriz e produtora Thalita Duarte quando afirma que: “Nascemos aqui e não sinto necessidade de migrar.” (DUARTE, 2020, s.n.). Por outro lado, segundo Vetore, “[...] nunca passou pela nossa cabeça sair de Perus e fincar bandeira em outro lugar.” (VETORE, 2020, s.n.), a que completa: “O que a gente sempre quis foi expandir os locais de apresentação, apresentar em vários lugares na periferia e no centro também.” (VETORE, 2020, s.n.). O enraizamento que o grupo mantém no bairro de Perus não impede nosso desejo de transbordar o trabalho para outras regiões, e circular. Contudo, não temos em mente que, ao expandir nossos diálogos, estamos levando o trabalho do grupo para a periferia, pois já estamos aqui! Permanecer e expandir o pertencimento, entretanto, são escolhas contínuas.

1.6.2 O CEU e a semente de uma sede

Dentro do bairro de Perus, o espaço público do CEU Perus é muito significativo, e exerceu grande contribuição na formação do coletivo e na continuidade das nossas ações. O CEU Perus abrigou nossos encontros e espetáculos, desde a nossa fundação como turma do Teatro Vocacional até 2012, quando alugamos nossa primeira sede. Foram oito anos de convivência com seus funcionários e diversas gestões, em um espaço onde foi possível realizar ensaios e guardar materiais gratuitamente.

O CEU Perus foi nosso principal ponto de encontro durante nossos primeiros oito anos, e mesmo quando não conseguíamos reservar uma sala apropriada, ensaiávamos “às escondidas”, em outros espaços do CEU. Esporadicamente, em momentos específicos, chegamos a ensaiar em outros pontos do bairro, como nas dependências da Escola de Samba do Valença, em uma sala de aula da Escola Gavião Peixoto; na minha casa; no Parque Anhanguera, na Fábrica de Cimento, na Praça Inácia Dias..., mas, sem dúvida, o CEU Perus foi nossa casa.

Os CEUs são equipamentos públicos voltados à educação, criados pela Secretaria Municipal de Educação de São Paulo nas áreas periféricas da Grande São Paulo. Ao todo,

existem quarenta e seis CEUs no município de São Paulo. O CEU Perus foi inaugurado em 2003, pela então prefeita Marta Suplicy (PT), e nele funciona uma escola de ensino fundamental e médio e uma creche. É equipado com teatro de quatrocentos e cinquenta lugares, que também é utilizado como cinema, quadra poliesportiva, biblioteca, piscina, playground, telecentro e sala multiuso (onde são realizados ensaios, ateliês, oficinas, reuniões e outros).

Thalita Duarte ressalta a importância desse espaço: “Ter um espaço fixo para ensaiar, sabemos que é muito difícil de conseguir, era a nossa referência, foi muito importante” (DUARTE, 2020, s.n.). Filipe Dias acrescenta uma lembrança, sobre uma de nossas Artistas Orientadoras: “Lembro da Virgínia [Buckowski] falar que espaços como esse que utilizamos para ensaiar não existiam no centro de São Paulo, e que os poucos que existiam eram muito caros. ‘Vocês têm esse espaço aqui, gratuito, vocês têm que aproveitar’.” (DIAS, 2020, s.n.).

Para Rodolfo Vetore, a convivência com as normas do espaço também gerou no grupo um aprendizado, e ressalta as diferenças de cada gestão com as quais o grupo conviveu, não sem conflitos. Ele recorda:

A importância do CEU Perus para o grupo até em momentos que não poderíamos entrar, normalmente em mudanças de gestão; tínhamos que nos alinhar com a forma de trabalho deles, participar de reuniões, aprendemos a nos relacionar com os diferentes modos de pensar das gestões e equipes do CEU, algumas mais camaradas, outras que dificultavam o uso do espaço; aprendemos a lidar com as burocracias. Teve momentos que os orientadores do Vocacional tiveram que intervir com a Secretaria de Cultura, para que nós conseguíssemos espaço pra continuar usando o espaço para ensaiar. Chegou até a ter briga. (VETORE, 2020, s.n.).

A parceria com o CEU Perus ainda é presente no trabalho do grupo, conforme Vetore: “E mesmo agora que o grupo tem outra sede, a gente tem um vínculo muito forte com o CEU Perus, continuamos apresentando lá direto, sabemos da importância desses espaços na periferia.” (VETORE, 2020, s.n.). O espaço é um polo cultural no bairro e um equipamento fundamental, no que se refere à educação. Mas, também há inúmeros aspectos dificultadores no diálogo entre artistas locais e administrações dos equipamentos dos CEUs: eles também são vistos como subutilizados; tendo programação escassa e inúmeras precariedades em seus equipamentos; além da burocratização que, muitas vezes, afasta jovens artistas locais. A respeito dessas relações institucionais burocratizadas, Thalita Duarte analisa: “A burocracia é uma questão paradoxal; às vezes nos atrapalhava, e às vezes nos formava [...]. Eu aprendi a escrever um ofício com isso.” (DUARTE, 2020, s.n.).

Formas de gestão distanciadas da comunidade e despreparo de servidores em cargos relacionados à cultura tornam-se verdadeiros obstáculos para o funcionamento do espaço, mitigando sua contribuição na comunidade. Cargos essenciais para seu funcionamento ainda são “indicados” - determinados por agentes políticos -, sem que a trajetória dentro do campo cultural e a área de formação do (a) servidor (a) prepondere sobre outras influências. Como consequência, surgem verdadeiros abismos entre funcionários e coletivos artísticos da região, o que impede suas propostas de se efetivarem.

Mesmo inserido na região, o espaço do CEU Perus precisou abrir-se à comunidade: a realização de espetáculos teatrais é um “edificar-se” no cotidiano da comunidade. Até então, a comunidade não usufruía de um teatro público.... então, como inserir-se no cotidiano dela? A questão apresenta-se constantemente, como um desafio para a gestão de equipamentos públicos dessa natureza (e, principalmente, em seus primeiros anos de fundação). Lembro-me de uma vez, quando estávamos recepcionando o público para um de nossos primeiros espetáculos, na entrada do CEU Perus, um homem se aproximou e perguntou quanto custava para entrar na sala. Então, disse que nunca havia tentado, pois achava chique demais, via as catracas postas na entrada, e achava que teria que comprar um ingresso, que deveria ser caro demais.

Essa percepção de que “não se é bem-vindo” em determinados espaços, mesmo para o morador da comunidade que as unidades do CEU pretendiam atingir, persistia. A catraca na entrada representava uma mensagem muito forte, que falava mais alto que nossas melhores intenções de ampliar o público local. Percebe-se que o teatro carrega um ideário de arte, elitista e erudita, desde o acesso à linguagem, que se apresenta na lógica do “Isso não é pra mim”, ou “Eu não vou entender isso”. Esse ideário emerge, também, na exclusão social diante dos sinais de classe social (e disponibilidade financeira), que o espectador expressou na percepção que “Ir ao teatro é caro”, mesmo em locais onde as atividades são gratuitas.

Anos depois, em um bate-papo ao final de uma apresentação nossa na Ocupação Artística Canhoba, um morador compartilhou com o grupo que nunca tinha entrado no teatro e que, segundo ele, não tinha roupas adequadas: ele sentia a necessidade de vestir-se melhor para entrar no nosso teatro. Isso, mesmo em um espaço que, há pouco, estivera abandonado, só por ser um evento de teatro, já se tornara um local excludente. Mesmo na periferia, a referência continuava a ser do teatro como arte de uma outra classe social, um evento nobre, capaz de inibir os moradores de um bairro periférico.

Fatos como esses nos apresentaram a necessidade de concebermos um teatro acessível, apresentado num local onde não se paga ingresso e não é preciso vestir-se “a caráter”. A necessidade nos levou também a reforçar ainda mais o caráter popular da nossa linguagem, e pensar as temáticas dos espetáculos e a nossa forma de recepcionar o público, assim como nossos modos e estratégias de divulgação. O compromisso do Grupo Pandora em atuar no território leva continuamente à alteração da visão sobre o teatro, aproximando a linguagem da realidade do entorno e das potências que o território aporta.

Contra o Teatro visto como uma arte longe do alcance de todos e todas, passamos a trazer no nosso ideário a noção de um Teatro Popular, em todas as instâncias dos nossos modos de fazer. A atenção às possibilidades de relação com o público foi sendo direcionada em três vias: a aproximação física (estando perto dos e das moradores, sem que precisassem cruzar a cidade para assistir a uma peça de teatro), a aproximação econômica (visando uma arte pública, onde não se reforça a cultura do lucro, e de preferência, gratuita) e a aproximação comunicativa (no que se refere às escolhas estéticas, ao jogo cênico e à pluralidade de estilos, potencializando a experiência, com a intenção de estabelecer múltiplas vias de compreensão).

Mesmo com inúmeras dificuldades pelo caminho, ao longo desses anos, o Grupo tem buscado formas de efetivar seus objetivos. Entre as estratégias do Pandora, procuramos a atuação em rede no território, a inserção em editais públicos de incentivo à cultura nos âmbitos municipal, estadual e federal, a proposição de ações formativas, a realização de treinamentos e estudos, a organização de caráter coletivo e o engajamento na ocupação artística de um espaço público ocioso. Foram ênfases que, passo a passo, tornaram possível a continuidade do trabalho. Destaco alguns pontos essenciais para o fortalecimento de nossas ações ao longo do tempo:

- a) potencializar o trabalho na relação com o entorno, por meio de parcerias com coletivos e polos culturais da região;
- b) buscar por formações artísticas em diferentes níveis e com vários conteúdos, sem acomodação, incentivando as e os integrantes a seguirem ou iniciarem seus estudos nas áreas de interesse individual, mas que contribuíssem para o aprendizado do coletivo;
- c) blindar o tempo destinado à realização dos ensaios, sem abrir mão dos horários marcados para nosso encontro, em meio a outros compromissos, individuais e coletivos;
- d) ter locais de “pouso”, espaços destinados ao encontro do grupo, o que semeou o desejo de criarmos uma sede. Se no início foi o CEU Perus, entre os anos de 2012-2015, nos

mudamos para locais alugados e, desde 2016, partimos para a Ocupação Artística Canhoba;

- e) aproximar-se de coletivos que também atuam nas bordas da cidade e criam suas estratégias de permanência, na busca por inspiração e pelo encontro com aliados;
- f) atuar como artista multiplicador, abrindo regularmente atividades de formação, por exemplo, cursos de compartilhamento de pesquisa em meio ao processo criativo e atividades de iniciação teatral;
- g) conscientizar-se de que o teatro como profissão no Brasil é uma área instável e imprevisível, mas que a dedicação ao fazer deve ser levada a sério (e que outras atividades remuneradas realizadas pelos integrantes não podem interromper a rotina de trabalho do coletivo);
- h) realizar a produção autoralmente, ou seja, pelos próprios integrantes, que se dedicam na escrita e gestão de projetos. Assim, os passos do coletivo são decididos em conjunto.

Pontos que foram essenciais para o desenvolvimento do coletivo, para o trabalho em conjunto e para o desenvolvimento de suas pesquisas cênicas. Contribuíram para a ampliação de suas ações no território, para o desenvolvimento de suas estratégias, proposições formativas e na consolidação de uma sede no bairro de Perus, conforme veremos a seguir.

1.6.3 O trabalho em rede como construção do possível

Ao lado desses pontos, o trabalho em rede torna-se uma estratégia de consolidação e uma marca identitária na atuação periférica. A rede é uma forma não isolada de pensar a atuação do grupo, como um mutirão na área cultural, para realizar ações que não seriam possíveis solitariamente.

Em encontro realizado em 2019 com a gestora cultural Cynthia Margareth, produtora do Grupo Lume, de Campinas/SP, escrevemos em uma cartografia os núcleos e pessoas que constituíam nossa rede, os e as aliados que impulsionam nossas ações. No papel, elencamos nossos e nossas parceiros, e quais linhas representavam: as escolas públicas da região, polos e agentes culturais do Movimento Cultural de Perus, e grupos de teatro com os quais realizamos intercâmbios, circulamos com espetáculos em suas sedes, ou os recebemos na nossa sede com frequência. Eis a lista:

- a) Escolas Públicas do bairro: E.E Brigadeiro Gavião Peixoto, CIEJA PERUS I, Escola Regiane do Carmo Monteiro, EMEF Julio de Oliveira, EMEF Philo Goncalves Dos Santos e E.E. Florestan Fernandes;
- b) Agentes e polos do movimento cultural da região: CEU Perus, Casa Hip Hop Perus, Comunidade Cultural Quilombaque, Biblioteca Padre José de Anchieta, Coletivo Código da Arte (Morro Doce), Movimento de Reapropriação da Fábrica de Cimento Portland Perus. Empresas e Serviços: EPROM – Cenografia, Fernando (Serralheiro), BRD (Água), Padaria Paraná, Oligrafica;
- c) Coletivos parceiros: Teatro Girandolá (Francisco Morato), Ateliê Casarão (Jundiaí), Sarau Estação Poesia (Franco da Rocha), Coletivo Anônimo de Atuadores (Jaraguá). Do município de São Paulo: Cia Antropofágica, Bando Trapos, Buraco D’Oráculo; Cia. do Feijão, Grupo Folias d’Arte, Próxima Cia, Cia Mungunzá/ Teatro de Contêiner, Teatro do Osso, Grupo Pombas Urbanas, Teatro Documentário, Teatro Palombar, Laboratório de Técnica Dramática e Grupo Rosas Periféricas.

As escolas públicas do bairro de Perus têm sido fundamentais para o contato com o público do bairro, porque fazem pontes entre nosso espaço e moradores da região e impulsionam a quantidade de jovens do bairro que entram em contato com nosso trabalho. Agentes e polos do movimento cultural da região agregam às nossas ações no bairro, conforme exemplificam a Ocupação Artística e o festival Ato Artístico Cimento Perus. Também contribuem na produção de nossos espetáculos, na cenotecnia e em outros serviços pontuais. Os coletivos parceiros, há anos, somam conosco no trabalho na região e auxiliam na circulação dos nossos trabalhos por outras vizinhanças.

Essas três frentes aliadas contribuem com a atuação do Grupo Pandora no território, como ainda fortalecem a ressonância do trabalho do grupo para outras regiões. No texto criado em conjunto com integrantes de três grupos periféricos, Cia. Humbalada, Capulanas de Arte Negra e Grupo Pandora, publicamos no livro *Fomento ao Teatro 12 anos*, o artigo intitulado “Uma fresta pra gente é estrada”. Assim, resumimos nossa parceria:

Caminhos traçados com base em sonho, trabalho e parcerias. Sonho pela possibilidade de seguir no teatro, por imaginar longe e chegar a tocar. Trabalho, por não deixar a peteca cair, tijolo com tijolo, sempre em frente e superar as frentes frias. E parceria, rua de mão dupla, que mira ganhar força, somar força, fazer acontecer (LOPES; VITORINO; OBACI, 2014, p. 49).

A atuação em rede é, além disso, uma forma de enfrentar a escassez de equipamentos, recursos e incentivos na área cultural da região. Olharemos a seguir outras duas estratégias importantes para a continuidade do grupo e seu fortalecimento no território, quais sejam, as ações formativas e a ocupação de um espaço público ocioso, que se tornou sede do grupo. As proposições formativas no território e a ocupação de um espaço público ocioso para fins artísticos e culturais, fundando um espaço teatral no bairro de Perus mostraram-se fundamentais para a consolidação do trabalho do grupo na nossa região.

1.7 Pedagogias de resistência: proposições formativas para convocar aliados

Nossa primeira artista orientadora do Projeto Teatro Vocacional em 2004, Ingrid Kiefer, nos disse que seríamos artistas multiplicadores. Recentemente, no ano de 2019, concluímos a formação da primeira turma da nossa escola. “Estamos em nossas terras, periferias, somos sementes e frutos frutificando. Sementes e semeadores.” (LOPES; VITORINO; OBACI, 2014, p. 49), como dizemos.

Desde 2012, o Pandora tem proposto cursos, oficinas, núcleos abertos de criação e ações formativas no bairro de Perus e região. Nossa primeira oficina foi em maio de 2012, no espaço da Comunidade Cultural Quilombaue, em Perus, ministrada por Rodolfo Vetore e por mim, quando compartilhamos as metodologias de criação que vivenciamos durante o processo do espetáculo “Canibais Vegetarianos Devoram Planta Carnívora”, como contrapartida do apoio pelo Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo (ProAC-2011). Vivenciamos em conjunto com os e as participantes elementos da nossa pesquisa, incluindo treinamentos, estudos teóricos e princípios sobre os modos de produção do coletivo. Esses encontros formativos tornaram-se uma constante em nossa trajetória, somando mais de dez proposições de 2012 a 2020. Destaco, entre outras proposições artístico-pedagógicas, sete dessas propostas.

Em 2012, realizamos um Núcleo de Criação Teatral, também na Comunidade Cultural Quilombaue Perus, nossa primeira abertura do trabalho criativo do grupo, quando conhecemos muitos jovens do bairro de Perus e nos aproximamos ainda mais do espaço do coletivo Quilombaue. Ali, organizamos nossa pesquisa que relaciona Teatro, Memória e Território.

Entre 2014 e 2015, buscamos expandir essas atividades formativas para outras regiões, e realizamos os Núcleos de Pesquisa em Teatro Russo nos CEUs da região Noroeste (CEU Pêra Marmelo, CEU Vila Atlântica, CEU Paz, CEU Pq. Anhanguera e CEU Perus). Cada núcleo

esteve centrado em um dos dramaturgos russos que estávamos estudando no momento, com encontros teóricos e práticos, que resultaram em experimentações teatrais em cada um deles. No ano de 2015, propusemos também uma oficina de teatro, em nossa sede, denominada “Poéticas do Absurdo”, onde compartilhamos nossas pesquisas em Teatro do Absurdo.

No ano de 2016, a Oficina de Criação Teatral foi a primeira realizada no espaço da Ocupação Artística Canhoba, focada em compartilhar metodologias de criação colaborativas, de acordo com os interesses dos participantes. No ano de 2017, vivenciamos o Núcleo de Pesquisa e Criação - Reminiscências, também na Ocupação Artística Canhoba, compartilhando o processo de criação e pesquisa do espetáculo *COMUM*, relacionado aos estudos sobre a Ditadura Civil Militar Brasileira e à descoberta da Vala Clandestina no Cemitério de Perus. Em 2018, realizamos compartilhamentos das nossas metodologias de criação acerca das histórias e memórias de um território, denominada Oficina: Teatro, Memória e Território, na Oficina Cultural Oswald de Andrade. As metodologias de criação que realizamos nas pesquisas em Perus, experimentamos no Bom Retiro, com participantes vindos de diversas regiões da cidade.

Nos organizarmos para esses encontros fez com que pensássemos sobre nossas metodologias de criação e treinamento atoral de modo mais sistemático. Os encontros, ao longo dos anos, têm girado em torno de três eixos: o primeiro, metodologias de criação teatral em conjunto (caminhos de processos colaborativos e procedimentos de criação que relacionam Teatro, Memória e Território), o segundo, criação a partir da história do bairro de Perus e da memória de seus moradores, e o terceiro, o mergulho teórico, acompanhado de experimentação prática, sobre momentos significativos da história do teatro, em especial, o Teatro do Absurdo e o Teatro Russo, que são objetos de estudo dentro de nossa prática.

Vemos as práticas pedagógicas e de compartilhamento de procedimentos e pesquisas como uma forma de aproximar novos artistas do bairro de Perus e região do nosso trabalho, como também de encontrar aliados e novos integrantes para o Coletivo. Como o Grupo foi formado por artistas que iniciavam suas trajetórias, nem todos seguiram no Teatro. Com suas ações artístico-pedagógicas e atividades formativas, o Grupo pôde propiciar a vivência teatral para as novas gerações que não frequentaram o Projeto Teatro Vocacional, pois “chegaram” depois que o Vocacional deixou de funcionar em Perus. Passamos, assim, a impulsionar novas trajetórias artísticas e a preparar novos integrantes, que vieram a compor o coletivo.

Wellington Candido e Caroline Alves, artistas e moradores do bairro de Perus que foram participantes de nossas oficinas, atualmente são integrantes do Grupo, além de ingressam no

ensino superior, no curso de Licenciatura em Teatro (Wellington no Instituto de Artes da Unesp, e Caroline, na Faculdade Paulista de Artes), dando continuidade aos seus estudos. Como aponta Tiarajú D’Andrea, a produção cultural e o acesso à universidade são duas formas importantes de ação das sujeitas e dos sujeitos periféricos hoje, e que reverberam em seus territórios (D’ANDREA, 2020, p. 32). Ele destaca:

Um importante processo ocorrido nas últimas décadas foi o aumento da presença de jovens das periferias no ensino superior. Muitas vezes, esses jovens foram os primeiros da família a ingressar na universidade e expressaram um momento da história em que pobres, periféricos, pretas e pretos passaram a ter uma presença relevante e menos residual que outrora (D’ANDREA, 2020, p. 32).

Wellington Candido integrava o Grupo Farropas de Teatro, coletivo surgido na Escola Estadual Brigadeiro Gavião Peixoto e orientado pelo professor de artes Juliano Sawa, que indicou um de nossos espetáculos aos integrantes. Ele comenta:

Foi quando eu assisti o espetáculo Jesus-Homem em 2015 e no final eu peguei o panfleto da oficina Poéticas do Absurdo, sai da peça pensando em me inscrever para a oficina do Pandora. Foi meu primeiro contato, foi match de primeira. Pensei: Quero entender essa estética, esse lugar. Me pegou. (CANDIDO, 2020, s.n.).

Caroline Alves localiza seu encontro com o trabalho do grupo em sua infância. Ela resume:

Meu primeiro contato com o Grupo Pandora foi o meu primeiro contato com o teatro. Na época eu era criança (6 anos em 2004) e minha irmã fazia teatro no CEU Perus. E o primeiro espetáculo que eu vi na vida foi a ‘Igreja do Diabo’. Essa memória é muito vivida pra mim, entrar pela primeira vez numa sala de espetáculo (ANDRÉ, 2020, s.n.).

Em momentos distintos, ambos se aproximaram do trabalho desenvolvido pelo grupo no bairro de Perus, e seus interesses no fazer teatral foram se ampliando, a ponto de comporem o atual núcleo artístico do grupo e a equipe gestora da Ocupação Artística Canhoba, além de serem proponentes de oficinas de teatro para crianças, contribuindo com as atividades artístico-pedagógicas desenvolvidas na região. Wellington ressalta a importância desse trabalho do grupo. Ele diz: “Tem um lugar com os artistas do território, este lugar de abrir portas para os artistas do bairro.” (CANDIDO, 2020, s.n.). Caroline Alves reconhece um fortalecimento do coletivo nos novos integrantes, que vêm para somar com nossas iniciativas; assim como vê no

grupo um espaço de experimentação e de proposição artística para quem se inicia no teatro. Ela aponta: “Sempre se colocar numa posição de estar aberto a receber. A relação do Pandora com o Território vai por esse caminho, aberto a receber aliados [...] mantendo a escuta aberta.” (ANDRÉ, 2020, s.n.).

A formação individual que os artistas buscam fora do coletivo também é um alicerce essencial para o aprimoramento e renovação do Pandora. “Quando a gente faz uma formação fora do grupo, isso influencia nosso trabalho dentro. E o que a gente faz dentro, influencia em nossos estudos fora do grupo. Isso vai nos munindo e renovando.” (ANDRÉ, 2020, s.n.), afirma Caroline Alves. O Pandora busca manter a pesquisa individual acesa dentro do coletivo, assim como entende que o coletivo também é um laboratório de investigação artística. Wellington Candido ressalta esse compartilhamento de pesquisas, que ocorre durante um processo criativo. Em suas palavras: “Nosso rodízio de pesquisas. Essa vontade de querer passar para o grupo o que cada um está pesquisando [...] no meu caso, o Teatro do Absurdo e o trabalho de atuação com o Improviso.” (CANDIDO, 2020, s.n.).

A partir da prática de compartilhar as pesquisas com o coletivo, de um lugar de investigação e compartilhamento, os e as artistas do Pandora aproximam-se da prática docência, na proposição de ações artístico-pedagógicas em nossos cursos, núcleos de criação e oficinas. Para Caroline Alves, “A questão de como o grupo valoriza as ações formativas foram muito importantes pra minha decisão de fazer uma licenciatura.” (ANDRÉ, 2020, s.n.). Ela completa:

Desde minha entrada para o grupo, por meio de uma ação formativa, depois a maneira para construir espetáculos a gente costuma fazer nossos núcleos de pesquisa [...] esse contato de abrir, de receber. [...] Eu fui olhando, e percebi a importância de multiplicar e me deu mais segurança para querer fazer uma licenciatura. Tendo consciência que atuando de maneira docente eu não sou menos artista, eu sou uma artista docente (ANDRÉ, 2020, s.n.).

A renovação, com a abertura para o ingresso dos novos integrantes, bem como o incentivo à busca por formação individual que alimente tanto as pesquisas conjuntas, quanto nossas ações formativas no território, robustecem o trabalho do coletivo e tornam possível a realização das ações culturais e artísticas no bairro de Perus. Outro ponto importante é o investimento no trabalho da produção: o grupo aprendeu a tarefa de elaborar e escrever seus projetos culturais. Como afirma Caroline Alves:

Quando a gente se divide para escrita de projetos em editais, primeiramente é justo, por que não fica só em cima de uma ou duas pessoas pra fazer esse

trabalho, todos estão dispostos a fazer esse trabalho que será também de benefício de todos, além de agregar vários pontos de vista. (ANDRÉ, 2020, s.n.).

A tarefa de produção dentro do coletivo segue o passo das demais tarefas. Primeiro, cabe identificar o que o coletivo pretende realizar, em segundo lugar, um ou mais integrantes acabam assumindo a demanda. Segue-se a preparação para executar a função (um curso, ou um tempo a mais dedicado à tarefa) e, voluntariamente, a dedicação à função ou trabalho. Sabemos, em conjunto, que é do planejamento e elaboração dos projetos que depende a manutenção do coletivo e a potencialização das suas ações. Ter apoio financeiro possibilita o foco de cada um e cada uma no trabalho do grupo, como afirma Wellington Candido: “Se eu estou recebendo para fazer essa pesquisa, não preciso de outros trabalhos por fora; o que aumenta minha disponibilidade para o grupo. E eu tenho possibilidade de pesquisar mais ainda do que vinha pesquisando.” (CANDIDO, 2020, s.n.). E conclui: “Esse ponto dos editais traz uma perspectiva financeira para o grupo. Só esse mês (agosto de 2020), a gente escreveu oito projetos. Desses, é capaz de ganhar um.” (ANDRÉ, 2020, s.n.).

No ano de 2019, a Ocupação Artística Canhoba foi contemplada pelo Edital Territórios das Artes, do Proac Editais, tendo como eixo central a inauguração do Curso de Teatro Pandora, que pretendemos consolidar como uma escola de teatro no bairro de Perus. Com início em 11 de março e finalização em 25 de agosto, tivemos setenta e nove inscritos, vinte e três selecionados e quinze concluintes. Composta majoritariamente por moradores de Perus, a primeira turma também contou com participantes de outras regiões da cidade, que visavam a introdução ou o aprofundamento na prática teatral.

O curso foi dividido em dois módulos: Preparação do ator, e Construção de um espetáculo. Foi organizado como uma vivência de criação teatral, compartilhando o treinamento do Grupo Pandora de Teatro e as pesquisas desenvolvidas por nós, visando estimular a criatividade dos participantes e a prática do fazer teatral dentro de um coletivo. Voltadas para jovens e adultos interessados no fazer teatral, as aulas foram ministradas pelos e pelas integrantes do Grupo. Os educadores, em suas respectivas disciplinas, foram: Elves Ferreira – Iluminação e Sonoplastia, Caroline Alves André – Jogos Teatrais, Wellington Candido – Interpretação e Improviso Teatral, Rodrigo Vicente – Expressão Corporal/Dança, Rodolfo Vetore – Consciência Corporal, Thalita Duarte – Ação Cultural, Voz e Cenografia, Lucas Vitorino – Interpretação e Processo Criativo e Filipe Pereira – Dramaturgia.

Durante o Curso de Teatro Pandora, foram realizadas atividades de intercâmbio artístico, que contaram com a vinda de grupos de teatro localizados nas margens da cidade ou no interior do estado. Os convidados trouxeram apresentações gratuitas, abertas ao público em geral e seguidas de rodas de conversa sobre o trabalho desenvolvido pelo grupo convidado. Algumas foram acompanhadas de oficinas, para que os e as alunos(as) pudessem ter contato, na prática, com as diferentes linhas de pesquisa trazidas por cada grupo. Os grupos convidados para essa atividade de intercâmbio foram: Ateliê Casarão (Jundiaí/SP), Brava Companhia (São Paulo/SP), Bando Trapos (São Paulo/SP), Teatro Girandolá (Francisco Morato/SP) e Grupo Pombas Urbanas (São Paulo/SP).

Ao final dos cinco meses de formação, os e as alunos (as) do Curso de Teatro Pandora estrearam, em 12 de agosto de 2019, uma montagem de finalização, o espetáculo “TROPICAL ORDINÁRIO – Uma peça para tempos canalhas!”, na Ocupação Artística Canhoba – Cine Teatro Pandora. O espetáculo, criado a partir dos textos de Nelson Rodrigues “Bonitinha, mas ordinária” e “Anti-Nelson Rodrigues”, teve como sinopse:

Uma rica família em decadência moral planeja um acordo financeiro para conseguir casar a filha que foi violentada, ao mesmo tempo o filho playboy é nomeado para a presidência da empresa. ‘Tropical Ordinário’ apresenta vários elementos notórios da obra de Nelson Rodrigues, numa montagem cheia de atualizações e atritos relevantes para pensarmos o Brasil de hoje. (VITORINO, 2019, s.n.).

Figura 6 – Apresentação Espetáculo “Tropical Ordinário” agosto/2019, Ocupação Artística Canhoba.



Fonte: Acervo do Grupo Pandora de Teatro (2019). Da esquerda para a direita: Maria de Fatima de Carvalho, Matheus Lima, Gleice Kelle, Cristian Montini, Luraia Rodrigues, Laura Berteli, Jessica Estrela, Wendell Jales, Bruna Rabelo, Milena Dias, Arthur Meconi, Suellen Macedo e Diego Meshi.
Foto: Lucas Vitorino.

Figura 7 – Apresentação Espetáculo “Tropical Ordinário” agosto/2019, Ocupação Artística Canhoba.



Fonte: Acervo do Grupo Pandora de Teatro (2019). Foto: Lucas Vitorino.

A turma formada pelo Curso de Teatro Pandora adotou o nome **Cia Ordinários**, e pretende seguir em atividade. Foi um dos coletivos contemplados pelo Edital VAI, em 2020, e tem a Ocupação Artística Canhoba, assim como nós, como sede de suas atividades. Em suas ações, podemos ver a continuidade da nossa luta de resistência, desdobrando-se em outros sujeitos e modos de agir.

1.8 Ocupe! - Proposição e manutenção de espaços culturais no bairro de Perus

Ao observar o Mapa Geo Sampa, da Prefeitura de São Paulo, constata-se a ausência de espaços culturais públicos nas periferias da cidade de São Paulo.

Figura 8 – Mapa Digital da Cidade de São Paulo - Espaços culturais públicos da cidade de São Paulo.



Fonte: Mapa Geo Sampa da Prefeitura de São Paulo (2020).

No bairro de Perus, os principais equipamentos públicos e polos culturais até o ano de 2016 consistiam na Biblioteca Padre José de Anchieta e no CEU Perus. Embora cumpram importante papel no desenvolvimento social, educacional e cultural da região, possuem limitações e especificidades, um, por se tratar de uma biblioteca, e o outro, por ser um equipamento vinculado à Secretaria de Educação, o que deixa as funções referentes à área da cultura em segundo plano.

Segundo o Plano Municipal de Cultura de São Paulo, a Secretária Municipal de Cultura é responsável pela gestão direta de uma rede de equipamentos culturais que contempla bibliotecas, casas de cultura, centros culturais, escolas de formação, espaços museológicos e teatros, totalizando no ano de 2015 a quantidade de 104 equipamentos (SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, 2016). As casas de cultura e centros culturais mais próximos do bairro de Perus são três: Casa de Cultura da Brasilândia, Casa de Cultura Salvador Ligabue (na Freguesia do Ó) e o Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso (na Vila Nova Cachoeirinha), todos os equipamentos que ficam a cerca de quinze quilômetros de distância do bairro de Perus, e nenhum deles pertencente à região noroeste da cidade de São Paulo.

Podemos compreender essa ausência de equipamentos públicos voltados para a área cultural nas bordas da cidade, bem como sua precariedade, como parte de uma estratégia política, que replica a ineficiência no planejamento urbano. Para o pensamento político em vigor, arte e cultura não possuem relevância, não sendo prioritárias no desenvolvimento social. Isso também repercute no baixo orçamento municipal destinado à cultura nesses territórios. O orçamento da Secretaria Municipal de Cultura gira em torno de um por cento do orçamento da cidade, e grande parte desse valor encontra-se destinado às regiões centrais, ampliando o déficit de ações e manifestações culturais nas regiões periféricas.

Em resposta a essa escassez, artistas e moradores locais mobilizaram-se em prol da ocupação e ressignificação dos espaços públicos abandonados ou ociosos, propondo espaços culturais por toda a cidade. No bairro de Perus, em fevereiro de 2016, foram realizadas duas ocupações culturais de espaços públicos que estavam abandonados, sem cumprir nenhuma função social. São elas, a Casa do Hip Hop e a Ocupação Artística Canhoba.

No artigo “Ocupas e insurgências na São Paulo do século XXI”, Aluizio Marino faz um levantamento, por meio de cartografia social, das recentes ocupações na cidade de São Paulo. O pesquisador do LabCidade, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), analisa a participação social nas práticas habituais de planejamento e gestão do território, trazendo uma perspectiva crítica desses mecanismos de participação, e apontando sua eficácia. Para Marino: “São Paulo é uma ferida exposta, onde coexistem várias cidades em uma só. Fruto de um processo de ocupação do território altamente desigual, comandado pelas elites locais em sintonia com o capital financeiro internacional.” (MARINO, 2017, p. 3).

Devido a esse processo inapropriado, a cidade desafia enormemente qualquer tentativa de planejamento e gestão pública. Em contraposição, Aluizio Marino sugere três formas de gestão pública relacionadas à utilização do espaço urbano. São eles o Planejamento Colaborativo, que se configura como um discurso técnico estabelecido por um corpo de especialistas, desenvolvido de forma hierárquica com a sociedade, o Planejamento Comunicacional, caracterizado pela mediação entre os discursos técnicos estabelecido por um corpo de especialistas e os saberes dos grupos sociais, onde a participação é organizada pelo poder público. Por fim, o Planejamento Subversivo (conceito desenvolvido por Rainer Randolph), em que os saberes e as práticas dos grupos sociais possuem o papel de protagonismo

em relação ao Estado. Desse modo, a sociedade possui maior autonomia, nutrindo-se das vivências com as realidades dos territórios.

Já que as experiências de grupos sociais são como agentes de identificação de demandas, urgências e necessidades de seus territórios (MARINO, 2017, p.11), tornam-se uma ferramenta na lógica de construção da cidade, propositores de soluções no campo da prática. Diferenciam-se, assim, das formas de planejamento colaborativo e comunicacional, que emanam do campo discursivo do Planejamento Subversivo. Propõem o fazer, a ação concreta no território, e invertem a lógica de planejamento da cidade. Segundo Marino:

O histórico de ocupações culturais nas periferias, processos consolidados onde coletivos (re)significam espaços públicos ociosos, alguns a mais de 10 anos desenvolvendo ações e articulações culturais autônomas. Muitos desses cumprem o papel que o Estado negligencia historicamente, sendo em suas regiões as principais referências como espaço cultural comunitário (MARINO, 2017, p. 11).

Podemos compreender as mobilizações pela cidade que realizaram as ocupações culturais como experiências sociais potentes para construções alternativas do planejamento social, pautadas na participação dos moradores locais. Assim, vão além de uma resposta à escassez de equipamentos culturais de responsabilidade do poder público.

As ocupações culturais transformam a realidade social, respondendo a uma demanda social e por meio da ação concreta na realidade, na paisagem urbana da cidade. Locais que estavam abandonados agora abrigam polos culturais, e se fortalecem com a articulação dos artistas locais e da participação da comunidade. Estão presentes nas Ocupações Artísticas da cidade de São Paulo uma característica comum: funcionam como prática autônoma e apartidária, seguindo o princípio da autogestão, que questiona o modo de gestão “[...] das organizações sociais de cultura e, indiretamente, a prática privatista da política cultural.” (MARINO, 2017, p. 11). Caracterizam-se, também, pela capacidade de articulação territorial e de estabelecimento de pontes com outras regiões. Assim, não são ações isoladas, e sim, movimento maior, que abarca toda a cidade (em especial, às margens da cidade e do poder público).

Para o Grupo Pandora, o que nos motivou a realizar uma ocupação cultural foi a necessidade de estabelecermos um espaço que abrigasse nossas práticas e nos desse perspectiva de continuidade das nossas ações. Para um grupo de teatro, é extremamente importante um espaço físico, onde realize seus ensaios e armazene seus materiais.

Também, vimos nessa ação de ocupação a possibilidade de, finalmente, inaugurarmos um teatro no bairro.

1.8.1 A Ocupação Artística Canhoba - Cine Teatro Pandora

Figura 9 – Espaço da Ocupação Artística Canhoba - Cine Teatro Pandora.



Fonte: Acervo do Grupo Pandora de Teatro (2019). Foto: Lucas Vitorino.

Para realizarmos a ação de ocupação artística, a inspiração veio do movimento de ocupações que estavam acontecendo na cidade. Na época, conversamos com Dorberto Carvalho, que participou da ocupação da Casa Amarela, na Consolação, e que compartilhou conosco sua experiência de gestão e estratégias de ação. A partir de 2013, com a organização do Movimento de Ocupação dos Espaços Públicos, ações como a Ocupação da Casa Amarela e a Ocupação da Escola de Bailado, na praça Ramos de Azevedo (centro de São Paulo), influenciaram duas outras importantes ocupações culturais, a ocupação do Casarão da Vila Guilherme (localizada na Praça Oscar da Silva, no bairro da Vila Guilherme) e a ocupação do Ouvidor 63 (no bairro da Sé, no centro da cidade de São Paulo).

Outro impulso veio da realização de uma pesquisa de campo, no decorrer de 2014 e 2015, como parte das atividades dos nossos projetos de circulação, contemplados pelo Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz, que nos possibilitou realizar intercâmbios nacionais com coletivos que desenvolviam trabalhos em suas comunidades por meio de suas sedes. Foram eles, a Cia Teatral Mapati (localizado na Asa Norte, em Brasília/DF), o Grupo Bagaceira de Teatro (da Cidade de Fortaleza/CE), ambos em fevereiro de 2014, A Tribo de Atuadores Ói

Nóis Aqui Traveiz (sediada no bairro de São Geraldo, em Porto Alegre/RS, em junho de 2015), e a ZAP 18 (sediada no bairro Serrano, em Belo Horizonte/MG). A partir dessa experiência, vislumbramos com mais detalhes a possibilidade de concretizarmos o sonho de uma sede do grupo em Perus, e percebemos as possibilidades de ações comunitárias que poderíamos propor. O aprendizado envolveu desde a organização dos espaços, até os exemplos de ações que os grupos propunham em suas comunidades.

Em 20 de fevereiro de 2016, a Ocupação Artística Canhoba – Cine Teatro Pandora é iniciada, com o objetivo de tornar um dos prédios abandonados do bairro de Perus em espaço de arte e cultura, aberto ao público da região, e visando o fazer artístico como um ato social e político. Construído em 2010 pela Prefeitura de São Paulo, o espaço abandonado deveria ser um Ponto de Leitura. A obra, no entanto, foi abandonada, e o prédio nunca chegou a ser utilizado. Durante seis anos, o imóvel ficou ocioso. Além da degradação, o espaço virou ponto de usuário de drogas e de violência. Com receio, os moradores da Rua Canhoba solicitaram a revitalização do espaço por meio de abaixo-assinados protocolados na subprefeitura de Perus, pedindo a revitalização também da Praça próxima ao local. Mas, nada foi feito.

Quando nós do Grupo Pandora chegamos ali, ouvimos de vários moradores que a vontade deles era demolir o imóvel. Contudo, em parceria com vários coletivos, artistas e moradores do bairro, o espaço foi revitalizado, tornando-se o que é hoje: um local onde a arte, a cultura e todas as formas de expressão têm abrigo, propiciando o desenvolvimento artístico-cultural, principalmente entre jovens e crianças. A criatividade pode ser experimentada por meio de oficinas, ensaios de coletivos locais, debates, palestras, saraus, apresentações de teatro, música e dança, e exibições de filmes nacionais e internacionais. Como gestores do espaço, trabalhamos sempre a representatividade e a pluralidade, proporcionando um espaço cultural diversificado.

A Ocupação tem como foco a ação cultural com a população do entorno. As e os artistas tentam democratizar o acesso à produção cultural local, fortalecendo o trabalho artístico desenvolvido na região. A proposta de um espaço para o aprimoramento dos e das artistas locais reduz a escassez de espaços culturais públicos na região, tendo a cultura e a cidadania como exercícios de efeito duradouro. Além disso, buscamos recuperar a função social da propriedade.

Durante esses quatro anos, o espaço tem sido a sede do Grupo Pandora de Teatro, servindo também como espaço de ensaio para outros grupos teatrais da região, recebendo diversas oficinas, espetáculos, debates e rodas de conversa. A Ocupação segue ativa, com

programação contínua, o que contribui para a fruição artística e incentiva o fazer artístico, por meio de atividades formativas.

Figura 10 – Espaço da ocupação Artística Canhoba - ANTES (janeiro/2016).



Fonte: Acervo do Grupo Pandora de Teatro (2016). Foto: Lucas Vitorino.

Figura 11 – Espaço da ocupação Artística Canhoba - DEPOIS (março/2018).



Fonte: Acervo do Grupo Pandora de Teatro (2018). Foto: Lucas Vitorino.

No entanto, a ocupação desse espaço gerou novas demandas e organizações, e entramos em um processo intenso, com vistas à manutenção do espaço da Ocupação Artística Canhoba. Para Rodolfo Vetore, a ação de ocupar um espaço e zelar por ele gerou no grupo uma preocupação incessante. Ele destaca: “[...] Da gente continuar revitalizando; a cada edital,

separamos uma parte para a revitalização e reformas, o cuidado com a estrutura; e principalmente, ainda hoje estamos na luta pela instalação de água no local.” (VETORE, 2020, s.n.). Ainda, segundo Thalita Duarte: “O principal desafio é transformar artistas de um grupo de teatro em gestores de um espaço cultural. E a conciliar o artista com o produtor.” (DUARTE, 2020, s.n.). A atriz e produtora do Pandora ressalta a preocupação de que a gestão da Ocupação não prejudique o trabalho artístico do coletivo.

1.8.2 A Ocupação da Casa Hip Hop Perus

A ocupação da Casa Hip Hop Perus, localizada na Rua Júlio Maciel, 550, foi inaugurada em 27 de fevereiro de 2016. Seu processo de ocupação foi realizado a partir de demanda popular e, em seguida, iniciou-se diálogo com o poder público, sendo reconhecida hoje como um equipamento da Secretaria Municipal de Cultura.

O prédio da Ocupação Hip Hop foi construído em 2009, pela Prefeitura de São Paulo. Ali, até o ano de 2013, funcionou um telecentro, que depois ficou abandonado, durante três anos. Novamente, o prédio vazio acabou como ponto de uso de drogas e banheiro público, muitas vezes, estimulando a violência.

Respondem pela sua organização e gestão comunitária diversos artistas e coletivos culturais do território, principalmente o movimento Hip Hop de Perus. O Pandora é um dos agentes dessa ação.

Figura 12 – Casa do Hip Hop de Perus.



Fonte: Acervo do Grupo Pandora de Teatro (2016). Foto: Lucas Vitorino.

Pode-se notar nas duas ocupações culturais do bairro de Perus aqui apresentadas, o fato de serem resultados de ações conjuntas. A iniciativa de ocupar esses espaços públicos, realizada em dois finais de semana seguidos (em 20 e 27 de fevereiro de 2016), assim como o planejamento das ações que seriam desenvolvidas, nasceram no Curso de *Formação de Gestores Agentes de Desenvolvimento Sociocultural*, ministrado por José Soró na Comunidade Cultural Quilombaque. Realizado em 2015, Thalita Duarte participou do curso, que foi finalizado com o ato de ocupação e a ressignificação artística dos espaços abandonados. A atriz e produtora do Pandora ressalta: “É bem válido citar que nós não estamos sozinhos na construção dessa identidade cultural do bairro.” Assim, retoma a importância da articulação em rede, em seus termos: “A articulação com outros artistas do bairro, fortalece o grupo e, principalmente a Ocupação Artística Canhoba.” (DUARTE, 2020, s.n.).

Para Tiarajú D'Andrea, os principais indutores para a efervescência cultural que se capilariza pelas bordas da cidade nos últimos trinta anos constituem um fenômeno de muitas faces. Ele enumera:

(I) forma de pacificar contextos tomados pela violência; (II) forma de sobrevivência material alternativa ao trabalho capitalista e às atividades ilícitas; (III) forma de melhorar o bairro; (IV) maneira de fazer política; e (V) tentativa de humanização em um contexto violento (D'ANDREA, 2020, p. 33).

As recentes ocupações culturais do bairro de Perus, compostas pelas Ocupação Artística Canhoba e pela Ocupação Casa do Hip Hop Perus, derivam da escassez de espaços culturais públicos na região e da constante efervescência cultural existente no bairro, composta por diversas frentes de artistas das mais variadas linguagens, da qual o Grupo Pandora de Teatro faz parte. Conjuntamente, propõe uma explosão cultural no bairro de Perus, e direcionam suas práticas à afirmação do pertencimento ao território periférico.

Os dois espaços culturais, propostos pelos próprios artistas e moradores do bairro, são hoje pontos de referência para manifestações artísticas. Embora denunciem a responsabilidade do poder público para com as condições de vida ali presentes, ressignificam seu descaso em espaços de arte e cultura para a população da região.

2. SOBRE A MEMÓRIA E SEUS APAGAMENTOS: UMA PERSPECTIVA DOCUMENTAL DOS ESPETÁCULOS DO GRUPO

O propósito de abolir o passado já aconteceu no passado e – paradoxalmente – é uma das provas de que o passado não pode ser abolido. O passado é indestrutível; cedo ou tarde todas as coisas voltam, e uma das coisas que voltam é o projeto de abolir o passado.

Jorge Luís Borges

A relação entre o Grupo Pandora de Teatro e o bairro de Perus, como vimos no capítulo anterior, se estabelece desde sua fundação e se potencializa ao longo dos anos. Envolve ações concretas no território periférico, como a Ocupação Artística Canhoba, e expande-se na aproximação com outros coletivos artísticos, agentes e polos culturais da região, por meio do trabalho em rede. Também, personifica-se na linguagem cênica do grupo, sendo suas principais linhas de trabalho praticadas as que denominamos Teatro, Memória e Território e Teatro de Irrealidades, os dois pilares conceituais do trabalho de pesquisa e criação desenvolvido pelo Grupo Pandora de Teatro ao longo desses quinze anos de atuação.

Neste capítulo, apresentarei a linha de pesquisa do Grupo Pandora de Teatro que relaciona Teatro, Memória e Território, a partir dos espetáculos *Relicário de Concreto* (2013) e *COMUM* (2018)⁹, processos criativos que dialogam com o campo do Teatro Documentário e consolidam um território simbólico por meio do resgate histórico de um bairro periférico e suas histórias de resistência, injustiças e luta, mirando a atualidade da disputa pelas narrativas do tempo passado no Brasil de hoje.

O processo de construção da memória coletiva é um complexo e revelador das ideologias do seu tempo. Em um exemplo cotidiano e prosaico, nomes de ruas, elevados, pontes e praças são atribuídos e estátuas são edificadas, em homenagem a determinadas personalidades, evidenciando o caráter político do que se quer destacar em dado momento histórico. E de tempos em tempos, as prioridades sofrem alguma alteração, de modo que na acumulação da história, vai-se definindo o que deve fazer sentido para o presente e para o

⁹ O processo de *Relicário de Concreto* traz aspectos do processo criativo do ponto de vista da encenação com elementos fundamentais desta linha de pesquisa e o de *Comum* traz o ponto de vista da criação dramática que foi a base para todo o processo criativo, compondo assim um olhar que se completa sobre minha vivência criativa nas funções de diretor e dramaturgo no Pandora.

futuro. Como parte de disputas ideológicas, os poderes dominantes buscam ao máximo exercer sua visão sobre o direito à memória e o apagamento nos espaços urbanos e subjetivos das nossas cidades.

Na cidade de São Paulo, nosso principal foco de análise, no ano de 2016, vimos alterações simbolicamente consideráveis, uma delas, o nome oficial do Elevado Presidente Artur Costa e Silva, popularmente conhecido como Minhocão¹⁰, foi alterado para Elevado Presidente João Goulart, ou seja, troca-se o nome que homenageia um presidente do período da ditadura civil-militar brasileira, Artur da Costa e Silva (1899-1969), para o nome de João Goulart, João Belchior Marques Goulart (1919-1976), presidente deposto no golpe militar de 1964. O ato consagra um gesto de protesto e memória, que faz parte do programa “Ruas de Memória”, da Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania, e já alterou os nomes de mais de quarenta vias da cidade de São Paulo que, antes, homenageavam pessoas vinculadas à repressão do período ditatorial.

O que se homenageia com a memória social é sempre determinado pelos valores e ideais do presente. Erigir, assim como derrubar estátuas, são atitudes da história do tempo presente, que evidenciam disputas pela memória e atitudes das classes sociais que se consolidam no poder. Na cidade de Bristol, Inglaterra, em 7 de junho de 2020, a estátua de Edward Colston (1636 - 1721) famoso traficante de escravos, foi derrubada durante manifestações antirracistas que eclodiram pelo país. O tributo ao escravocrata, erguido no ano de 1895, veio ao chão em 2020, porque, após mais de um século, tornou-se insuportável para a sociedade inglesa a homenagem oficial a um escravocrata. No fluxo da história, o que se alterou foram valores sociais, culturais, identitários e éticos.

Na cidade do Rio de Janeiro, em 2018, uma placa de rua que homenageava a vereadora Marielle Franco, do Partido Socialismo e Liberdade (PSOL), foi vandalizada e partida ao meio pelos deputados Daniel Silveira e Rodrigo Amorim, ambos do Partido Social Liberal (PSL), na campanha eleitoral daquele ano. Mais uma vez, foram os valores em disputa no tempo presente, que motivaram o gesto antidemocrático: representados pela vereadora assassinada Marielle Franco, os valores em prol das pessoas pobres e negras incomodaram grupos ligados ao conservadorismo, ideologicamente de direita. Em resposta, grupos vinculados às lutas de direitos humanos e posicionados ideologicamente à esquerda, manifestaram-se em atos

¹⁰ Desde sua inauguração em 1971, Costa e Silva batizava o elevado, que começa no bairro de Perdizes, na Zona Oeste da cidade, e chega até a Praça Roosevelt, na região central.

públicos, distribuindo e fixando centenas de placas com o nome da vereadora assassinada em 2018, reivindicando a manutenção da sua memória.

Esses exemplos que utilizo demonstram como a memória representa valores de uma sociedade, e que o ato de promover memórias é um exercício de poder. Assim, age-se politicamente quando a disputa pela memória emerge no âmbito social, interferindo nos valores que se quer modificar ou não permitir que caiam no esquecimento.

Para o Grupo Pandora de Teatro, a identificação com a história do bairro de Perus, que não conhecíamos inicialmente, foi despertando interesse cada vez mais ao longo dos anos, pois identificamos nessas histórias importantes períodos em que foram travadas lutas sociais que ainda nos dizem respeito. Conhecer injustiças históricas ampliou nosso desejo de trabalhar com as histórias do bairro de Perus em nossos processos criativos. Conforme comenta o ator Filipe Dias, a respeito desse impulso de estudar as memórias do bairro no grupo de teatro:

Eu lembro que desde que eu comecei a fazer o cursinho pré-vestibular no Santa Fé, e o professor Odair (de História) começou a contar com mais detalhes sobre a história de Perus, de Caieiras e de Cajamar também, eu fiquei interessado em contar essa história, ficou na minha cabeça e eu pensei, vou levar pro grupo essa ideia. E por algum motivo essa ideia de contar a história de Perus já circulava ali entre a gente. (DIAS, 2020, s.n.).

Interessante que uma das salas do cursinho pré-vestibular a que se refere Filipe Dias levava o nome de João Breno, importante personalidade do bairro de Perus, líder do Sindicato dos Trabalhadores da Fábrica de Cimento, no período da longa greve que levou ao fechamento da fábrica. Lembro quando Filipe Dias chegou em nosso ensaio, falando sobre João Breno, porque tinha ficado curioso em saber quem era a pessoa homenageada na sala em que estudava, e comentada pelo professor Odair na aula sobre a história do bairro. Por que nunca havíamos ouvido falar dele antes? Por que fora homenageado no cursinho?

Coincidência ou não, exploramos uma criação cênica a partir das memórias do bairro de Perus logo depois, no processo criativo que resultou no espetáculo *“A Revolta dos Perus”* (2007), em parceria com o Programa Teatro Vocacional. Como aponta o ator Rodolfo Vetore, foi um ponto de virada em nosso percurso, em suas palavras: “A partir da pesquisa do processo de *“A Revolta dos Perus”*, a gente se dá conta do leque de possibilidades de histórias do bairro que podem ser contadas. De explorar a memória da Fábrica de Cimento, o fato da descoberta da Vala, e etc.” (VETORE, 2020, s.n.).

Esse impulso criativo desenhou-se na relação entre Teatro, Memória e Território, no ano em que o grupo completava três anos de existência. A tríade temática foi revisitada em diversos momentos posteriores, resultando em outros espetáculos, que partiram de momentos históricos diversos. As frequentes visitas a essa relação refletiram novas perspectivas por parte dos integrantes do grupo no olhar sobre a história do nosso bairro, assim como sobre nossas posições circunstanciadas. Vimos nesse ensejo, a potência de trabalhar cenicamente sobre a construção da memória, na relação com o público da nossa comunidade, atendendo ao desejo de colocar em cena as disputas pelo discurso da história que povoam o Brasil no presente.

2.1 A memória e as tentativas de revisionismo histórico no Brasil de hoje

A memória é alvo. As narrativas sobre o passado tornam-se pleitos em períodos de crise de representatividade, evidentes diante da instalação de um projeto de governo que necessita imprimir uma nova perspectiva sobre o passado para consolidar-se. O controle sobre o real se estabelece como mecanismo de poder, a distorção ou negação de fatos históricos, como as lutas populares ou mesmo a violência de Estado na ditadura civil militar brasileira, são formas de fundamentar a narrativa arbitrária sobre o presente, que serve aos interesses políticos de quem governa. “Quem controla o passado controla o futuro; quem controla o presente controla o passado” (ORWELL, 2009, p. 40), já afirmava o escritor inglês George Orwell, em sua obra 1984.

O termo revisionismo histórico, com uma perspectiva negativa, ganhou força após a Segunda Guerra Mundial. Implica na ideia de negar uma verdade histórica, disseminando versões “alternativas” dos fatos e que recusam comprovações documentais e estudos científicos. Para além da reescrita da história a partir de novas descobertas, evidências e buscas de comprovação, o revisionismo histórico visa criar versões distorcidas dos eventos, negar ou mesmo reinterpretá-los, guiando-se por opiniões pessoais, de cunho ideológico e por estratégias políticas, que se distanciam dos métodos de pesquisa historiográfica e de seus objetivos.

Luís Edmundo de Souza Moraes (2011), doutor em História pelo *Zentrum für Antisemitismusforschung* (TU Berlin), afirma que “[...]os negacionistas oferecem ao público receptor um pseudopassado, ou seja, uma narrativa com afirmações falsas” (MORAES, 2011, p. 2). Cita como exemplo mundial de revisionismo de direita a negação do Holocausto, “[...] uma narrativa sobre o período do Terceiro Reich sem o programa de exclusão e extermínio de

‘indesejáveis’, sem o assassinato industrial perpetrado pelos nazistas e sem campos de extermínio.” (MORAES, 2011, p. 2). Sobre essa falsificação produzida dos fatos históricos, ele conclui: “[...] é produzido, ancorado na recusa de todos os indícios e evidências que o contradigam, reivindicando o caráter de proposições verificáveis sem sê-lo.” (MORAES, 2011, p. 15). O revisionismo histórico do Holocausto é, portanto, mais do que uma fraude, uma atitude criminosa que, em vários países (como Alemanha, Áustria, França, Espanha e Portugal), é considerado um crime contra a humanidade.

Clarissa Neher, jornalista e mestra em Estudos Interdisciplinares da América Latina, destaca o revisionismo histórico de fundamento político no Brasil de hoje, em seus termos, “[...] baseado na negação e manipulação de fatos e é promovido por integrantes do governo Jair Bolsonaro e seguidores da ‘nova direita’.” (NEHER, 2019, p. 1). Seus principais exemplos são a negação do Golpe de 64, e a afirmação de que o nazismo foi um movimento de esquerda. Pode-se acrescentar a essas afirmações, disseminadas em larga escala pela internet e por meio dos aplicativos de comunicação, as imprecisões sobre a Covid-19 e as vacinas, ao lado das teorias de conspiração sobre a culpa da China na disseminação da pandemia.

Neher (2019) aprofunda-se nestas tentativas de manipulação da história no Brasil hoje e descreve seus efeitos. Em seus termos:

O negacionismo histórico foi se espalhando por páginas conservadoras nas redes sociais. E, aos poucos, foi se incorporando ao discurso bolsonarista. Em julho de 2018, isso ficou claro quando o então candidato a presidente Bolsonaro chocou os brasileiros ao culpar os africanos pelo tráfico negreiro. ‘Se você for ver a história realmente, o português não pisava na África, era os próprios negros que entregavam os escravos’, disse Bolsonaro numa entrevista à TV Cultura (NEHER, 2019, p. 2).

Essa deturpação dos fatos visa a confusão da audiência e atinge programaticamente o que as forças de extrema direita percebem como ameaça à sua ideologia e ao seu projeto de governo. Para Bruno Leal (*apud* NEHER, 2019), está em jogo a legitimação de um grupo político. O historiador da Universidade de Brasília resume:

A História tem sido manipulada por setores desta 'nova direita' com o objetivo principal de legitimar os seus projetos políticos. O que orienta a narrativa sobre o passado que esses grupos e indivíduos produzem não é o rigor acadêmico, nem os princípios da divulgação científica, da história pública ou do ensino de História, mas um projeto político (LEAL *apud* NEHER, 2019, p.4).

Theodor Adorno, no texto *O que significa elaborar o passado* (2008), observa o sentimento negacionista que pairava na sociedade alemã após a Segunda Guerra Mundial: ali, tais intenções não se estabeleceram como tendência elucidativa, mas sim com o objetivo de “[...] encerrar a questão do passado, se possível inclusive riscando-o da memória. O gesto de tudo esquecer e perdoar, privativo de quem sofreu a injustiça, acaba advindo dos partidários daqueles que praticaram a injustiça.” (ADORNO, 2008, p. 2). O autor sintetiza esse projeto de minimização de responsabilidades diante das injustiças com “[...] a imagem terrível de uma humanidade sem memória.” (ADORNO, 2008, p. 4), em que se verifica que o dito esquecimento histórico é, de fato, induzido pelos que foram privilegiados com as injustiças e opressões. O preço social e político é alto para toda a sociedade, segundo Loureiro (2010):

Na acepção adorniana, sem a memória, nenhum conhecimento que valha a pena pode ser alcançado, pois a memória não é uma síntese transcendental, fora do tempo, mas é algo que possui uma essência temporal que deve ser encontrada nos gritos das vítimas da (s) catástrofe (s) (LOUREIRO, 2010, p. 86).

Eis aqui um ponto importante para olharmos as relações entre o Brasil de hoje e as práticas de revisionismo histórico que ecoam do nazifascismo: pretende-se incidir sobre as vítimas do passado, os escravizados, no período colonial, assim como os torturados e mortos pelo Estado durante a ditadura. Esse apagamento permite a prerrogativa de novas violações, atingindo a realidade atual.

Jason Stanley, no livro *Como funciona o fascismo: a política do “nós” e “eles”* (2018), lista entre as características que definem o fascismo como estratégia a vontade de restaurar uma versão do passado idealizada; estratégia denominada pelo autor de “passado mítico”, destruído de maneira trágica por àqueles e àquelas que ainda hoje são contrários aos seus valores. Assim, é definido esse vislumbre de passado que nunca existiu:

O passado mítico era um tempo de glória da nação, com guerras de conquista lideradas por generais patriotas, com exércitos repletos de guerreiros leais, seus compatriotas, fisicamente aptos e cujas esposas ficavam em casa cuidando da próxima geração. No presente, esses mitos se tornam a base da identidade da nação submetida à política fascista (STANLEY, 2018, p. 12).

Stanley (2018) nota que, na lógica fascista, esses valores, vistos como perdidos, precisam ser restaurados. Percebe-se que no Brasil, o passado mítico seria o tempo da Ditadura Militar, o que cria um elo entre nostalgia e a restauração de ideais da extrema direita. As falas

de Jair Bolsonaro a favor dos militares e as constantes homenagens ao coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra¹¹ constata a investida revisionista, que usa a democracia para pedir o fim dela. Amparando-se na figura de um presidente, movimentos de ultradireita negam a violência de Estado e outros atos incompatíveis com um regime democrático e os Direitos Humanos. A perda de memória social revive o sentimento de temor de uma nova supressão de estado de direito, segundo a escritora e crítica literária argentina Beatriz Sarlo:

Vivemos na era da memória e o temor ou a ameaça de uma ‘perda da memória’ corresponde, mais que à supressão efetiva de algo que deveria ser lembrado, um ‘tema cultural’ que, em países onde houve violência, guerra ou ditaduras militares, se entrelaça com a política (SARLO, 2007, p. 21).

O ato de rememorar, assim, torna-se uma atitude política, na contramão da tentativa de consolidar um processo de revisionismo histórico. Em momentos assim, é preciso escovar a história a contrapelo, como diria Walter Benjamin (2016), para ressaltar a dialética da história. Portanto, quando nos perguntamos quais narrativas queremos que permaneçam vivas, a resposta política mostra-se urgente, tarefa em que o teatro pode contribuir, exercendo sua força poética e comunicativa para ocupar os territórios da cultura e da ideologia, diante do avanço das políticas de esquecimento.

2.2 Os teatros da memória

Como afirma Ecléa Bosi, “As pedras da cidade, enquanto permanecem, sustentam a memória.” (BOSI, 1987, p. 363). A pesquisa Teatro, Memória e Território surgiu praticamente junto com a consolidação do Grupo Pandora de Teatro. Observamos nossa realidade e vislumbramos a possibilidade de experimentar na criação de um espetáculo nossa relação com a história do nosso bairro: Perus.

Um território e sua memória. Para nós, o bairro de Perus, local onde o Grupo Pandora de Teatro reside, é um lugar que potencializa nossas criações, relações e estratégias de produção. Voltando a Walter Benjamin, “O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento”. (BENJAMIM,

¹¹ Ustra comandou o Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-Codi), órgão de repressão política do governo, durante a ditadura civil militar. Por realizar homenagem a um sabido torturador, em abril de 2016, durante o processo de impeachment contra a então presidenta Dilma Rousseff, Bolsonaro chegou a enfrentar pedidos de cassação, por quebra de decoro parlamentar e apologia à tortura, mas o caso foi arquivado. Evidencia-se nesse e em outros casos no país uma disputa narrativa sobre as violações dos direitos humanos e os crimes de Estado, cometidos no período de 1964 a 1985.

2016, p.11). Os processos criativos do grupo verticalizam-se na pesquisa sobre o reconhecimento do passado do bairro de Perus, com o intuito de frisar o momento presente, iluminando os nossos dias e questionamentos com eventos e narrativas que marcaram o território.

Sobre essa relação entre memória e história, Beatriz Sarlo (2009) sustenta que:

O passado é sempre conflituoso. A ele se referem, em concorrência, a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma restituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança. (SARLO, 2009, p. 9).

Também a relação do Pandora com a memória (dos moradores do bairro de Perus, dos nossos familiares e nossas próprias) não se caracteriza por uma busca de reconstituição do passado, mas sim, um olhar sobre nossa condição no espelho do tempo. Nessa tarefa, o teatro porta a potencialidade para compartilharmos essa dimensão reflexiva. A partir do nosso quinto espetáculo, exploramos a possibilidade de criação não mais a partir de uma obra dramática ou literária, como fora em nossos quatro primeiros trabalhos, mas da história do nosso bairro, parte da nossa própria história.

“A Revolta dos Perus” (2007), nossa última parceria com o Programa Teatro Vocacional, partiu de uma pesquisa sobre a história do bairro em que residimos, o que ia também ao encontro do objetivo do Programa, de entremear prática artística, cidadania e ocupação de espaços públicos da cidade de São Paulo. Estreamos o espetáculo em novembro de 2007, com dramaturgia coletiva, escrita a partir da história do bairro, com orientação de Paula Klein (da Cia São Jorge de Variedades) e Virgínia Buckowski (da Velha Companhia).

Na peça, elencamos os principais pontos dessa história, passando pelas versões da origem do nome do bairro e as procissões religiosas, o acidente de trem que ocorreu em 2000, as relações de trabalho na Fábrica de Cimento Portland Perus e a Greve, até a descoberta da vala clandestina no cemitério do bairro, para finalizar com um coro dos jovens do presente. Investigando aspectos do teatro de rua e com características de um espetáculo *site specific*, esse processo de criação reuniu pessoas e inaugurou direções futuras. Menciono aqui um breve relato do processo de Rodolfo Vetore, um dos atores e fundador do Pandora, transcrito do livro *Efêmero Concreto – trajetória do Grupo Pandora de Teatro*:

Estudamos a história da Vala Comum de Perus (com desaparecidos políticos da Ditadura Militar), dos ‘Queixadas’, dos acidentes de trem que ocorreram no bairro, além de ouvir as histórias de moradores antigos. Visitamos diversos locais importantes do bairro como a Fábrica de Cimento e o Cemitério Dom Bosco. Cenicamente, exploramos espaços diferentes do palco: escadas, corredores, elevador, playground... Acabamos usando todos os espaços possíveis do CEU Perus, foi a nossa primeira experiência em espaço alternativo. Com um coletivo de mais de 20 pessoas fizemos muitas cenas em coro, estávamos todos ali fazendo o que queríamos cheios de orgulho contando a história de onde vivemos, a nossa história. (VETORE, 2016, p. 22).

Em “A Revolta dos Perus” (2007), vimos que nossas próprias histórias poderiam ser a base de criação dos nossos espetáculos. Ainda, encontramos um protagonismo nesse processo, onde a criação partia da vontade de compartilhar das nossas origens e o que ocorreu em nosso território décadas atrás. Vimos no teatro uma ferramenta potente para o resgate histórico e preservação da memória desse bairro periférico, o que marcou o início dessa relação entre teatro, memória e a história do bairro, continuando a reverberar após a estreia. Seguimos com esse espetáculo por cerca de dois anos, circulamos, modificamos e o apresentamos até o final de 2009, porém a pesquisa permaneceu viva em nossos processos.

Relacionar Teatro, Memória e Território foi mote de mais dois espetáculos. São eles, *Relicário de Concreto*, que estreou no ano de 2013, inspirado nas memórias dos trabalhadores da Fábrica de Cimento Portland Perus e na Greve dos Queixadas (criação colaborativa com dramaturgia de Vince Vinnus¹² e minha direção), e *COMUM*, de 2018, a partir das reminiscências do período ditatorial brasileiro e da descoberta da vala clandestina no cemitério de Perus (criação autoral, da qual assino dramaturgia e direção). Os processos criativos desses dois espetáculos serão focos de análise a seguir.

2.3 *Relicário de Concreto*: a greve dos Queixadas da Fábrica de Cimento Portland Perus e a memória compartilhada

Inspirado nas memórias dos trabalhadores da Fábrica de Cimento Portland Perus e na Greve dos Queixadas, *Relicário de Concreto*, nosso sétimo espetáculo, conta a história de um Jovem à procura de emprego em uma fábrica de cimento. Sua narrativa tem como eixo condutor a história desse Jovem que chega à fábrica, mas que a encontra já fora de atividade. Guiado

¹² Vince Vinnus, nome artístico de Paulo Vinícius Ferreira.

pelo vigia da fábrica, embarca em uma atmosfera de sonho e memória, vivenciando o período da greve e acompanhando a luta dos trabalhadores.

Em seu título, temos o relicário, que remete a uma caixa onde se guarda objetos de valor individual, e que remetem a lembranças. Em contraste, a palavra concreto trata do que é espesso, condensado, duro, fisicamente perceptível. A atmosfera de sonho e memória que emerge transporta para o passado, onde o protagonista (espelhando a plateia) é convocado a agir: diante da greve, como decidir se vamos aderir, ou furar? Criada ao longo de 2012, com o apoio da 20ª Edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo da Secretaria Municipal de Cultura, nosso primeiro projeto contemplado pelo Fomento, foi também um ponto de virada para aprimorarmos métodos de organização das memórias e caminhos para a criação teatral a partir delas.

Nesse espetáculo, transformamos em experiência teatral as histórias acerca da Fábrica de Cimento Portland Perus, de forma simbólica e poeticamente potencializada, resgatando a discussão da importância da luta e da resistência coletiva. Inaugurada em 1926, a fábrica atua como disparadora para, junto ao público, refletirmos sobre questões que abordam relações trabalhistas e o sujeito revolucionário na atualidade.

A Fábrica de Cimento Portland Perus foi a primeira fábrica de cimento do Brasil a atingir uma produção em larga escala, além de ter sido a maior fornecedora de cimento para todo o país, na primeira metade do século XX. O cimento da Portland Perus contribuiu para a verticalização da cidade de São Paulo (e do Brasil), e foi a principal fonte de renda para muitos trabalhadores imigrantes, migrantes e moradores da região, o que possibilitou a expansão do bairro de Perus, que cresceu e se desenvolveu em torno dela. Moreira e Gould (2013) comentam esse crescimento:

Toda a comunidade foi envolvida. Seja trabalhador ou não, todo mundo respirava, de todas as formas, cimento naquele bairro. Todo mundo vivia ao redor dessa matéria-prima, já que um saco de cimento pagava um trabalhador, que podia comprar seu arroz com feijão [...] direta ou indiretamente, todo mundo vivia ali por conta da fábrica (MOREIRA; GOULD, 2013, p. 33).

Conhecida como a greve dos “Queixadas”, a greve dos trabalhadores da Fábrica durou sete anos (1962-1969), mantendo-se durante o período da Ditadura Civil-Militar no Brasil. Sua duração e sentido marcaram a história do bairro de Perus e principalmente, a vida das pessoas,

influenciando as gerações que se seguiram, para as quais se transforma, inclusive, em princípio ético, sob o lema “Firmeza Permanente”.

Essa história está diretamente relacionada à trajetória da minha família. Meu avô materno, Manoel Macena de Lima, veio de Alagoas para São Paulo e encontrou trabalho na Fábrica de Cimento. Conheceu minha avó, Virginia de Souza Lima, que era filha de um operário mais antigo, Benedito Alves de Souza. Assim, Manuel e Virgínia se casaram, constituíram família e residência no bairro de Perus. Meu avô e meu bisavô foram funcionários dessa Fábrica, e viveram sua rotina de trabalho e o período de greve.

A busca incessante por lucro por parte dos donos da Fábrica, atendendo à lógica capitalista, gerou péssimas condições de trabalho, causando grande desgaste aos trabalhadores e ao bairro como um todo. Os primeiros funcionários a se manifestarem, realizaram diversas reivindicações, conseguindo até algumas modificações no estatuto do trabalhador. Entretanto, a falta de investimentos por parte dos proprietários provocou um alto nível de poluição, devido ao pó emanado de suas chaminés, o que culminou no encerramento de suas atividades em 1983. Hoje, a Fábrica sofre a degradação natural do tempo, e transformou-se em abandono e ruína. A história de todo esse percurso, contudo, encontra-se solidamente inserida na história do país, repleta de acontecimentos reveladores e significativos para serem debatidos. Estão exemplificados na trajetória da Portland não apenas um caso singular sobre o desenvolvimento econômico e industrial, mas a lógica das relações trabalhistas de exploração, as implicações do poder econômico no ecossistema e na degradação ambiental, o crescimento das periferias urbanas e a precariedade social e por aí adiante.

Esse conjunto de dilemas foi disparador de um segundo momento da pesquisa dentro da chave “Teatro, Memória e Território”, gerando o espetáculo *Relicário de Concreto* (2013). Durante o processo de criação, fomos experimentando procedimentos para ampliar informações acerca dessas histórias e levantarmos material cênico para um novo processo. Além do primeiro sobrevoo que havíamos feito, traçamos paralelos com a história de vida dos artistas participantes e, para isso, além do viés crítico sobre a história dos trabalhadores da fábrica, os atores e atrizes propuseram como material suas histórias familiares, elaborando cenas que colaboraram na construção do espetáculo e evidenciaram pontos de vista mais implicados sobre a história da Fábrica.

Em nossa linha de pesquisa, na nova investida, a relação com o campo documental torna-se muito presente. Segundo Lescot (*apud* SARRAZAC, 2012), “O teatro documentário

repousa na tensão dialética de elementos fragmentários extraídos diretamente da realidade política.” (LESCOT *apud* SARRAZAC, 2012, p. 182). Para nós, o entendimento dessa dimensão política advinha da intensificação na análise e na busca de fontes, assim como o entrelaçamento com as histórias pessoais (o que conjuga o relato histórico mais amplo a uma dimensão da história do cotidiano). Lescot (*apud* SARRAZAC, 2012) completa: “[...] contudo, ele não aspira a reproduzir exatamente um fragmento do real, mas a submeter os acontecimentos históricos e atuais a uma explicação estrutural, recorrendo para isso à formalização radical.” (LESCOT *apud* SARRAZAC, 2012, p.182).

A busca por essa formalização também pode ser notada em nosso percurso. O processo de criação de *Relicário de Concreto* consolidou procedimentos para alcançarmos memórias e fatos históricos, em diálogo com o Teatro Documentário, colocando em relação os atores envolvidos na criação do espetáculo e moradores do bairro. Partimos para entrevistas e reunião de documentos físicos, mas foi a relação com a memória oral que o processo se enriqueceu, adicionando pontos de vista mais múltiplos sobre os fatos históricos, mostrando ser um exercício de alteridade. Como comenta Sarlo:

Qual a garantia da primeira pessoa para captar um sentido da experiência? Deve prevalecer a história sobre o discurso e renunciar-se àquilo que a experiência teve de individual? Entre um horizonte utópico de narração da experiência e um horizonte utópico da memória, que lugar resta para um saber do passado? (SARLO, 2007, p. 24).

Beatriz Sarlo descreve a fundamentação da história oral, definindo que “[...] a história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, efetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade machucada.” (SARLO, 2007, p. 19). A autora menciona, assim, a via de elaboração coletiva que o testemunho propicia, o que é também, de certo modo, criador de novas potencialidades, por meio da reparação de identidades e de processos sociais. O elemento da experiência referenda a natureza do relato, como afirma Sarlo:

A narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a

de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar (SARLO, 2007, p. 20).

Utilizando procedimentos nos quais os atores e atrizes entrevistaram moradores do bairro e promovendo a escuta, fomos ressignificando cenicamente àqueles testemunhos, que se tornaram imagens e situações dentro do espetáculo. Assim, como comenta Sarlo, os depoimentos ouvidos pelo elenco foram contados uma outra vez, sendo então ressignificados pelos espectadores da peça.

Dessa forma, o sentido de encenar a história dos moradores de um bairro periférico (que também são nossas histórias) pode ser sintetizado na troca e no diálogo que se amplia, propondo uma relação de cumplicidade com o ato de rememorar. Como ressalta Marcelo Soler:

É o olhar do espectador, portanto que transforma o que está sendo apresentado em documentário. De nada adianta a intencionalidade em documentar e o trabalho com e sobre os dados de não-ficção se o espectador não tem uma elaboração a partir de uma percepção documental (SOLER, 2009, p. 6).

Conhecer o que ocorrera em Perus trouxe uma nova percepção do nosso lugar e do que é pertencer a esse território, que entalha em nós, os inúmeros contornos e formas que a palavra resistência pode produzir. Também, potencializou nossas dramaturgias, confluindo para o resgate e valorização da memória oral do bairro e para a criação de narrativas de resistência, enfrentando o desvanecer dessas histórias de luta e injustiças.

Relicário de Concreto estreou em 04 de maio de 2013, no CEU Perus, e realizou um total de cento e cinco apresentações, estendendo-se até 22 de setembro de 2019. Foi uma longa vida para um espetáculo autoral, nascido em processo artesanal, conjunto, em uma sala de ensaio do CEU. Em sua maioria, nossos ensaios tiveram abrigo no CEU Perus, ao lado de ruas e praças do bairro, e da própria Fábrica de Cimento abandonada. *Relicário* teve como integrantes da equipe de criação de sua estreia: Rodolfo Vetore interpretou o Queixada, Thalita Duarte, a Mulher e o Chefe da Fábrica, Filipe Dias, o Jovem, Nessah de Alvarenga (atriz convidada), as personagens Entidade e a Apresentadora. Eu, Lucas Vitorino, estive presente como diretor e intérprete do Vigia da Fábrica, e Paulo Vinicius (Vince Vinnus), como dramaturgista.

Figura 13 – Cartaz do espetáculo “Relicário de Concreto”.

GRUPO PANDORA DE TEATRO APRESENTA

RELICÁRIO DE CONCRETO



08 e 11 de Março
Sábado às 18h30 e
Terça-feira às 20h

Local: CEU Vila Atlântica
 Rua Coronel José Venâncio Dias, 840 - Jd. Nardini

Tel.: (11) 3901-8746 falar com Érica

Entrada Gratuita
 40 lugares, ingressos distribuídos
 com 30 min de antecedência.

informações: grupopandora.blogspot.com.br // (11) 3917-9225

Realização:  **GRUPO Pandora**

Montagem realizada com o apoio:

 **COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO**

 **PREFEITURA DE SÃO PAULO**

 **FOMENTO TEATRO**

 **CEU**

Apoio:

 **FUNARTE**

 **Ministério da Cultura**

 **BRASIL**

Este projeto foi contemplado com o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2013.

Fonte: Acervo pessoal.

2.3.1 Etapas do processo: primeiras explorações temáticas e a estrutura dramática

Já estava na ideia original vivenciar nesse processo as possibilidades do *site specific*, tendo a fábrica abandonada como a localidade definida para a realização do espetáculo. O objetivo não se mostrou possível, devido a dois pontos: primeiro, a falta de segurança e de estrutura para receber o público no local (embora tenhamos ensaiado ali, trata-se de uma fábrica abandonada e em ruínas), em segundo, para utilizar o espaço, esbarramos na necessidade, além de um laudo técnico que nos responsabilizasse por acidentes, envolvendo terceiros, de uma autorização expressa da família Abdalla, proprietária do edifício. Obviamente, o processo foi se tornando demorado e cheio de obstáculos, já que os Abdalla não se interessam pelo uso público da Fábrica.

Esses dois fatores nos fizeram alterar os rumos do processo. A proposta, então, passou a ser a investigação das possibilidades de envolvimento no interior de um espaço intimista, onde o público se sentisse submerso no clima que percebemos na Fábrica. O mistério criado pela falta dos contornos reais e a proximidade com os atores e atrizes, geraria um ambiente de participação. O público acompanharia a figura do Jovem, entrando com ele na Fábrica abandonada, e revivendo ali decisões marcantes da luta grevista, em meio à dura rotina de trabalho e o pó que as chaminés da fábrica emanavam pelo bairro.

Buscamos ainda radicalizar, em um primeiro momento de criação e estruturação de cenas, os pressupostos individuais do grupo, nas subjetividades dos e das artistas. Optamos por trabalhar com visões pessoais e posicionamentos críticos de cada um e cada uma frente aos assuntos escolhidos. Na época, eu finalizava o curso de direção teatral na SP Escola de Teatro, e investigava procedimentos criativos vivenciado por meio de *workshops*. A criação de materiais cênicos a partir de depoimento pessoal, era sugerida em aulas como uma das formadoras do curso, Eliane Monteiro, integrante do coletivo Teatro da Vertigem, que investiga tais procedimentos de criação em seus processos. Segundo Antônio Araújo, encenador do Teatro da Vertigem, o procedimento denominado de *workshops* relaciona-se com uma pesquisa expressiva improvisacional e de caráter dramático. Araújo o caracteriza:

[...] improvisação ou ‘quase-cena’, com um ou mais dias de elaboração, radicaliza o aspecto autoral, confessional e crítico. O ator-dramaturgo-encenador traz ‘de casa’ tal improvisação já estruturada cenicamente – ainda que como esboço – e compartilha com os demais a sua leitura pessoal do tema (ARAÚJO, 2011, p. 112).

Essa abordagem autoral pressupõe que os atores e atrizes, dramaturgo e diretor emitam uma opinião, impressão, imagem ou sensação a respeito dos temas do trabalho. Assim, o ator e a atriz alimentam o processo de criação da dramaturgia, como também da direção, uma rede criativa se estabelece, por meio de linhas de estímulos mútuos e impulsos criativos que advém ora da direção, ora do elenco ou da dramaturgia.

Isso possibilitou no Pandora, uma disposição de processo onde o elenco não trabalhava a partir de uma proposta dramática já pronta, afinal, a estávamos criando ainda. Tampouco tínhamos os elementos da cena definidos, pois iríamos fazê-lo posteriormente. Toda a equipe criadora trazia proposições e traduzia cenicamente suas colocações, colaborando na construção em conjunto do espetáculo. Replicamos também essa proposição em um trabalho de escolhas em duplas e trios, onde definições não se davam isoladamente. Geramos, assim, noções coletivas, que ampliaram a abordagem dos temas da greve e da história da fábrica de cimento.

As atividades da primeira etapa do processo, quando nem o título de “Relicário de Concreto” ainda existia, foram de extrema importância para nos aprofundarmos nos estudos. Realizamos leituras e exercícios acerca dos temas, assistimos filmes e organizamos debates com convidados. Visitamos dois espaços, que acrescentaram muito à pesquisa, a imensa ruína da Fábrica de Cimento Portland Perus e a Casa da Memória, em Cajamar, aprofundando discussões e sensações relevantes ao processo. Agregamos uma série de seminários, realizados pelos integrantes do grupo, tendo em vista a história dos trabalhadores da fábrica. Os seminários exploratórios foram assim estruturados: *O Cimento*, sobre o processo de fabricação e seus elementos e o uso do cimento na sociedade, *O concreto como arte - vida e obra de Oscar Niemeyer*, ampliando o material na arquitetura desse “mestre” no uso do concreto armado, *O Progresso da cidade de São Paulo*, questionando a importância do cimento produzido na Fábrica Portland de Perus na verticalização da cidade, onde cabem as denominações de “selva de pedra” e “cidade de concreto”, nas tantas obras gigantescas que caracterizam a cidade.

Esses estudos contribuíram para o processo, estabelecendo relações simbólicas com a história da fábrica de cimento, em paralelo ao levantamento de material cênico. Mas todo o material estava ainda “solto”, e não tínhamos um recorte narrativo, ou um eixo dramático; o que seria foco do segundo momento do processo.

Na sequência, optamos por seguir duas linhas: que o espetáculo evidenciasse a importância da história da fábrica e a luta dos trabalhadores para o tempo presente, e sem que se reforçasse a dualidade entre Queixadas e Pelegos, ou mesmo entre grevistas e fura-greves,

conforme descrito no programa do espetáculo: Passado e presente apresentam-se em uma única trajetória lírica, poética, onde a dualidade Queixada/Pelego é extrapolada em cenas e fragmentos de uma completa rede de relações. (GRUPO PANDORA DE TEATRO, 2013, s.n.).

Para termos mais referências para o debate sobre os pontos de vista e contradições dentro de um movimento grevista operário, estudamos o texto de Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), criado para o Teatro de Arena, *Eles não usam Black Tie* (1958), e a adaptação cinematográfica de Leon Hirszman, de 1981. A peça conta a história de uma família que, diante de uma greve, divide-se em posicionamentos contraditórios, que espelham o movimento operário como um todo e seu contexto. Segundo a sinopse do enredo:

A peça trata de uma greve operária, colocando em cena moradores de uma favela e seus problemas socioeconômicos. O texto faz um recorte preciso de um momento altamente dramático: o jovem operário Tião fura o movimento grevista, pois, tendo engravidado a namorada, teme perder o emprego na hora em que mais necessita dele. As consequências de sua atitude são dolorosas e ele é obrigado a enfrentar não apenas seu pai, o líder grevista, mas também sua própria namorada, que o impele à frente de luta e o abandona (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL..., 2021, s.n.).

O texto teatral e sua versão cinematográfica, dois documentos que contam também a visão artística de pelo o menos trinta anos do movimento operário brasileiro, contribuíram para levantarmos argumentos para um embate mais dialético sobre os posicionamentos e atitudes políticas. Optamos por refletir, em nossa montagem, sobre as tomadas de decisão: quando elas visam benefícios individuais em primeiro plano, ou quando prezam por melhorias coletivas, relacionando o dilema com a Greve dos Queixadas, como também com os nossos próprios atos.

Em relação à estética do espetáculo, fomos fortalecendo a exploração do caráter relacional, criando aberturas para a participação do público ao longo da narrativa da obra. Encontro em Nicolas Bourriaud, curador e crítico de arte francês, algumas das nossas ponderações e descobertas em sala de ensaio. Bourriaud pensa a arte como complemento da experiência do espectador, e não restrita ao campo do artista individualmente, mas contemplando a participação ativa do(a) espectador(a) como parte da obra, que resulta das trocas promovidas pela proposta artística. Nas palavras de Bourriaud, “[...] uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (BOURRIAUD, 2009, p. 7).

Desse modo, Bourriaud dimensiona as relações humanas e interações que a arte propõe num dinamismo para além da obra, quando afirma que “[...] a atividade artística constitui não uma essência imutável, mas um jogo cujas formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e os contextos sociais.” (BOURRIAUD, 2009, p. 5). Esse atravessamento do campo mais circunscrito da “estética” diz muito sobre nossas intenções de atingir, por meio do teatro, o campo social. Rosa Martinez, curadora espanhola e crítica de arte, acrescenta acerca da estética relacional:

[...] Em termos de ‘estética relacional’, a interação de subjetividades é fundamental para a produção de novas formas de sociabilidade. Emoções, trocas discursivas, generosidade e negociação entre indivíduos são as principais questões dessa metodologia criativa que leva a arte a oscilar entre algo que alguns vêem como entretenimento e outros legitimam como reinvenção de uma nova ética de mudança social. (MARTINEZ, 2006, s.n.).

Hoje, percebo que buscamos essas aproximações entre estética e ética, borrando, como diz Martinez (2006) “[...] a distinção entre o artista enquanto o produtor de objetos e os espectadores enquanto consumidores passivos de mensagens visuais.” (MARTINEZ, 2006, s.n.). Em *Relicário de Concreto*, cultivamos pontos de abertura para a relação, experimentando formas de envolver o público ativamente na cena. Dessa intenção, nasceram as primeiras cenas que comporiam o espetáculo, que passou a acumular dispositivos que possibilitassem a utilização de quadros relacionais, previamente definidos na estrutura dramatúrgica.

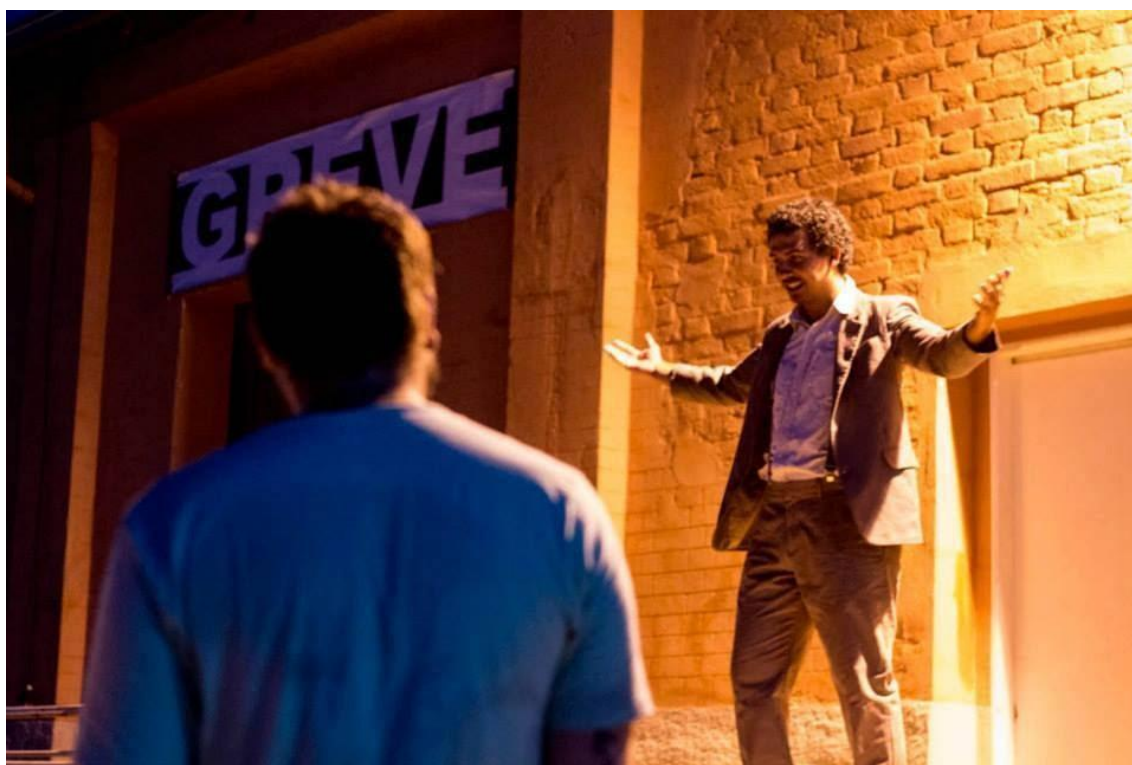
Uma das primeiras cenas levantadas exemplifica tais dispositivos. Consiste no anúncio da greve em frente ao portão da fábrica, para os trabalhadores que estavam prestes a iniciar sua jornada de trabalho. Em uma primeira versão, era realizada em frente ao portão do CEU Perus pela atriz Thalita Duarte. Nela, um líder grevista declara greve e afirma seus ideais e, como a situação dramática sugere, temos dezenas de trabalhadores diante dele. Nesse caso, o público era compreendido como um coro de trabalhadores, que precisavam decidir se entrariam na fábrica, ou se já decidiriam pela greve, naquele mesmo instante. Essa cena continuou como sendo a abertura do espetáculo, realizada pelo líder sindical, Queixada, e acontecendo sempre na entrada do espaço cênico. O público, assim, era provocado - dentro do jogo de cena - a interagir de imediato com o dilema dos trabalhadores, como se observa no trecho dramatúrgico:

Na porta de entrada, um cartaz com a palavra ‘GREVE’ o Queixada declara um texto antes de petrificar-se:

Queixada - Ninguém entra até que sejam garantidos nossos direitos! O único desemprego que se deve temer é o da alma. Eu não estou só, eu não falo apenas

pelo que acredito, mas pelo que acreditam os 501 trabalhadores que agora estão diante de mim, esperando que o direito deles seja respeitado. [...] Essa fábrica é parte do nosso corpo. O cimento que sai daqui corre nas nossas veias! A vida dura de pelejar, fazer piquete é nossa maneira de amá-la. Nós amamos esse lugar, amamos cada metro quadrado dessa pele de concreto que reveste a alma de nosso amor! Fábrica Portland Perus, queremos melhores condições de trabalho, não queremos ficar parados, queremos trabalhar, mas com nossos direitos garantidos! Não sou nenhum louco, estou aqui porque represento a voz dos Queixadas, eu sou todos nós. O coração que agora palpita de raiva e o mesmo que espera repousar num futuro melhor! Viva a luta Queixada! Viva! Ninguém entra até que sejam garantidos nossos direitos! A Fábrica vai ficar parada até que ela seja nossa! (*Petrifica-se aos poucos e a porta vai se abrindo. O público entra*). (VINNUS, 2013, s.n).

Figura 14 – *Relicário de Concreto*, Rodolfo Vetore (Queixada).



Fonte: Acervo do Grupo Pandora de Teatro. Foto: Luh Silva.

Em outro exemplo, experimentamos dispor para o uso do público que chegava ao local de apresentação, ao lado do anúncio de greve que vemos acima, uma mesa, canetas e um convite para o preenchimento de uma Ficha de Emprego. Nessa situação, o dispositivo relacional aproximava os (as) espectadores (as) da linha dramática do Jovem, que chega ali à procura de uma vaga de trabalho. As perguntas da Ficha, no entanto, direcionavam-se ao universo da peça, como “Quantas noites conseguiria ficar sem dormir para dobrar a produção?” e “De quantos sonhos você desiste para conseguir um emprego?”, ou ainda, “Aceita petrificar um pulmão?”. Coloco aqui a ficha, na íntegra:

Quadro 1 – Ficha de Emprego

Nome: _____

Idade: _____

Nome da mãe: _____

Formação: _____

Quantos sacos de cimento pode carregar pulando em uma perna só?

Quantas noites conseguiria ficar sem dormir para dobrar a produção?

Quanto você costuma pagar para trabalhar?

De quantos sonhos você desiste para conseguir emprego?

Para ganhar mais, quanto menos você ficaria com quem você ama?

Aceita morar no emprego?

Aceita namorar o emprego?

Aceita virar o emprego?

Aceita inalar o pó em silêncio?

Aceita petrificar um pulmão?

Escreva sucintamente um poema/recado para seu futuro ~~don~~ patrão:

DEIXE SEU E-MAIL AQUI _____

Fonte: Acervo do Grupo Pandora de Teatro.

Consideramos esse momento do preenchimento da Ficha como um prólogo relacional, nos limites entre realidade cotidiana, jogo e crítica social. O público chega para a peça, e não se sabe do que se trata exatamente a proposta da Ficha, reagindo criativamente na atribuição de sentido à sua ação. Em outro momento, disparamos a relação, posicionando um manequim/homem-placa colocado próximo à mesa com as fichas, que trazia as informações das vagas disponíveis. Ali constavam: Gerente criativo de limpeza específica / Sinalizador de lembranças corrosivas / Estagiário cursando último ano de Fazdecontaqesomostodosiguais / Abafador de revoluções (início imediato), entre outras vagas...

Figura 15 – Manequim/homem-placa



Fonte: Acervo do Grupo Pandora de Teatro. *Relicário de Concreto*. Foto: Luh Silva.

Outras cenas surgiram com proposta semelhante, e entraram para a estrutura do espetáculo, a fim de abrir o espaço relacional, mas sem romper totalmente a linha narrativa do espetáculo. Na Cena 12, o Queixada está em um bar, e reflete sobre a sua situação, na véspera da decisão da greve:

Eu tava lá com os companheiros, eu tava lá na reunião, mas eu não sei o que foi decidido, o que foi argumentado, o que foi falado... Eu só sei de uma coisa, se eu for pra um lado a minha família passa dificuldade, mas se eu for pro outro eu deixo os companheiros na mão (VINNUS, 2013, s.n.).

Para compartilhar da incerteza da personagem, o público é convidado a dividir uma cachaça com ele, que proclama: “Um brinde a essa cidade, um brinde a vocês, um brinde aos companheiros e um brinde pro que há de vir, porque eu não sei.” (VINNUS, 2013, s.n.). A seguir, na Cena 17, remetendo a um *talk show* com a personagem Apresentadora, o público recebe a tarefa de julgar as ações do pelego, submetido a uma espécie de “apedrejamento”, com bexigas distribuídas para a plateia:

Senhoras e senhores, respeitável público, no programa de hoje teremos a representação mais indigesta de nosso companheiro, nosso companheiro Pelego! [...] Agora eles, munidos de bexigas, recheadas com o suor do seu trabalho, irão lhes ajudar a expressar todo o repúdio a este vil comportamento. Todos aqueles que foram contemplados com as bexigas, enfileirem-se aqui na frente e, ao meu comando... É preparar, é apontar e é fogo! (VINNUS, 2013, s.n.).

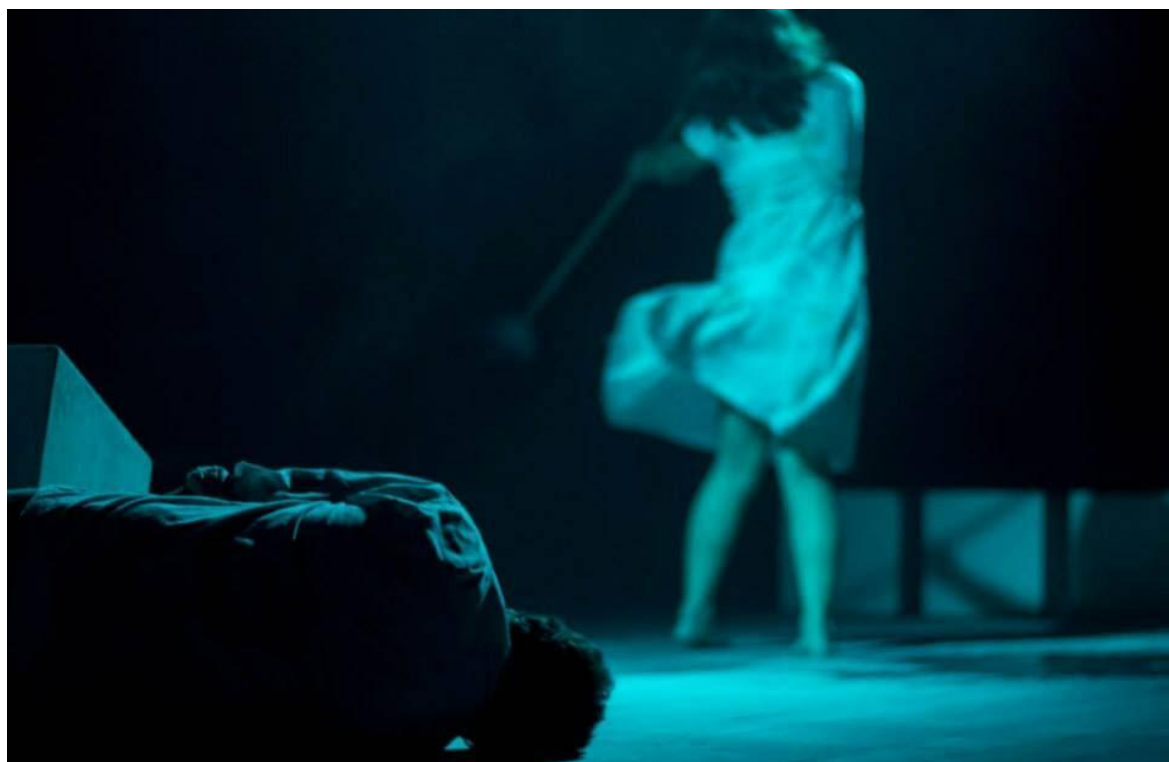
Mesmo que direcionado pela personagem e seu texto, o público tinha abertura para lançar as bexigas d’água no ator, ou mesmo a recusar-se a atacar, ou ainda, eleger como alvo a própria Apresentadora.

Essa busca cênica pelo envolvimento com a plateia, que associo aqui à estética relacional, vinha de uma interrogação que instigava os integrantes do Grupo desde um fato presenciado por nós durante uma apresentação de um outro espetáculo, que assistimos no CEU Perus. O teatro estava lotado, com cerca de quatrocentas pessoas, e a presença de estudantes de escolas públicas do bairro. Em determinado momento, a plateia começou a falar muito alto, provocando os atores e atrizes que estavam em cena; até que o incômodo foi tão grande, que um dos atores parou o espetáculo, pediu para acender as luzes do teatro e começou a dar uma bronca na plateia. Da cena, ele reclamava que a falta de silêncio para assisti-los estava atrapalhando o andamento da peça. Então, de forma firme, declarou que só continuariam a apresentar o espetáculo, se um determinado grupo de jovens barulhentos saísse do teatro. Obviamente, os jovens se recusaram, e todos ficamos ali, em um impasse, cheio de questionamentos: o ator estava exercendo uma autoridade negativa perante o público? Seria possível envolver àqueles jovens na peça de alguma outra maneira? Por que o público não respeitou o silêncio previsto em uma apresentação teatral? Enfim, por que o silêncio precisaria existir como postura compulsória, para um espetáculo acontecer, em vez do jogo ser a relação proposta com o público?

Ali, nos lembramos dos jogos de improviso e do teatro de rua. Ali, começamos a pensar em uma forma de envolver a plateia nas nossas cenas, ou de simplesmente mostrar que víamos e ouvíamos o que eles e elas diziam, porque estávamos todos e todas vivos no mesmo momento compartilhado.

Outro elemento que escolhemos investigar no processo de *Relicário de Concreto*, e que se tornou fundamental de sua estrutura dramatúrgica, foi a relação entre dramaturgia e poesia, que ecoou no trabalho do ator e da atriz com poemas em cena. Convidamos o poeta, ensaísta, crítico e tradutor brasileiro Claudio Willer para a realização de uma aula, que tinha por título “A Poesia e a cidade: São Paulo”. O encontro com Willer foi realizado no Espaço do Cursinho Comunitário Pré-Vestibular Fábrica do Conhecimento, no Sindicato dos Trabalhadores da Fábrica de Cimento Portland Perus.

Figura 16 – *Relicário de Concreto* - Filipe Dias e Thalita Duarte.



Fonte: Acervo do Grupo Pandora de Teatro. Foto: Luh Silva.

O contato com Willer, um distinto pesquisador do surrealismo e da geração beat brasileira, nos apresentou poemas de Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, Ginsberg e, principalmente, do poeta paulistano Roberto Piva. A palavra poética vivenciada por nós inspirou outras formas de pensarmos o texto dito em cena, culminando em um texto dramatúrgico que explora jogo de palavras, frases imagéticas e alegóricas, sobreposição de

signos e criação de múltiplas camadas de sentido. A linguagem poética contribuiu para a imagético do universo de uma fábrica de cimento, conforme o trecho da Cena 2:

(Trabalhadores estão posicionados em “Estátua” sobre os cubos. As luzes de uma locomotiva acendem-se. Uma mulher recita um poema)

Mulher

As flores com perfume de cimento
Exalam também o silêncio
Que nos divide em sacos & estruturas
Mil cidades, agora lápides
Aceleram minhas lembranças
Construídas com as pétalas cinzas
Das flores com perfume de cimento.

O silvo da locomotiva estática
Afogada pelo suor intrusivo do cansaço
Delimita os bairros dentro do bairro
Delimita o trabalho dentro do trabalho
Limita a vida, sedimenta o desejo

O sol nasce uma multidão na terra
Que cerca a ilha de cimento por todos os lados
Um refeitório diminuído a 3 segundos
De um prato que não suporta rachaduras

O silvo da locomotiva estática & cinza
Faz nascer em cada lágrima
Uma flor com perfume de cimento. (VINNUS, 2013, s.n.).

Essa escolha resultou na utilização de poemas dramáticos no corpo dramatúrgico, quando a ação dramática se dilui, sendo sua ausência preenchida por entrecos líricos, que intensificam a experiência sensível dentro da narrativa fabular. Como exemplo, cito ainda a Cena 18, a da morte do Jovem, que ali finaliza sua trajetória, após furar a greve. Sua escolha consciente culmina em uma morte por exaustão, numa cena construída com grande fisicalidade, baseando-se na ação do ator, que leva cubos de um lado para o outro do espaço cênico, até embarcar em um desvio lírico. Nas palavras do texto:

(Primeiro momento - Jovem trabalha exaustivamente carregando os CUBOS. Segundo momento - imóvel, fala com o público, depois cai)

Jovem

E cabe um coração nessa ruína! E cabe uma multidão nesse meu coração. Que viagem, estou cansado deste presente tão passado. Hoje, amanhã e sempre. Sempre em luta. Nada conquistado senão o sonho. Ainda há resquícios de luta, aqui. Vejo olhos, bocas, sedentas por um tipo de cimento popular, não só cimento, não só aqui, mas popular.

Aqui me acompanharam vocês. E virão mais, amanhã. Ontem. Hoje. Sempre.

O tempo passa, mas não assim tão certo. A fábrica ainda faz barulho. Ainda agita e movimenta esta cidade. Nossa cidade. Todas as cidades. A fábrica é o centro do universo. Nós somos o universo. A fábrica é nosso umbigo. Como ressoa. O eco desse silêncio endurece com a água. Uma parede cheia de tijolos. Uma parede de sonhos. Construída de mansinho, na moita. Vejam o que eles não podem ver. Eu vejo uma criança. Uma criança que se diverte com toda essa confusão medonha. Ouçam (*Pausa*). As engrenagens parecem cantar.

Uma jornada e tanto.

Uma poesia concreta, nem sempre discreta.

Que charmosa essa desgraça.

E tantos dias ainda vêm em nossa direção.

Vocês me acompanham amigos?

(*Jovem dá um passo, cai no chão e fica*) (VINNUS, 2013, s.n.).

Esse procedimento (envolvendo palavras e ações corporais) é comentado por João Sanches, em *Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015* (2016), que o concebe como um recurso de rompimento com elementos formais do drama estrito, criado pela relação entre dramaturgia e encenação. Conforme resume o pesquisador:

Aspectos formais de cunho lírico no drama seriam os seguintes: a dinâmica de repetição/acumulação da ação dramática (ao invés da progressão linear e causal, há o acúmulo de acontecimentos sem tensionamentos para o futuro, ocorrências que se somam, mas não se encadeiam); desreferencialização do espaço (paisagem subjetiva) e do tempo (suspensão temporal, presente eterno e intenso); alegorização das personagens (em diferentes graus) e linguagem poética, traduzindo imagens, sensações, questionamentos (em contraposição às réplicas objetivas, que expressariam ‘decisões’ dramáticas. (SANCHES, 2016, p.168).

O desvio lírico, entendido aqui como um fator modificador da estrutura do drama que revela relampejos das imagens do inconsciente, relaciona-se tanto à presença dos artistas envolvidos na criação quanto ao mergulho no universo ficcional da personagem/figura cênica. Na estrutura dramatúrgica de *Relicário de Concreto*, é possível identificar essas amarrações entre o épico, o lírico e o dramático, partindo de um fato histórico e de depoimentos reais, chegou-se a uma forma dramática com personagens de traços alegóricos, em uma estrutura que segue a lógica de causa e consequência que dá contornos ao dramático. Ainda assim, o caráter lírico permeia o espetáculo, como afirma o dramaturgo Vince Vinnus:

Dentro de um recorte nitidamente *Willeriano*, que engendra uma poesia feita com esmero e ao mesmo tempo subsidiada pela intuição-acaso-inspiração, caminhou por versos de Baudelaire, Piva, os Surrealistas e do pouco conhecido, Luís Aranha. Esse último, tendo feito parte da semana de 22, logo

foi deixado de lado pelos companheiros e acabou por abandonar a poesia, deixando um pequeno conjunto de poemas. (VINNUS, 2012, s.n.).

Desde então, a presença do desvio lírico permaneceu no leque de interesses de investigação do coletivo, no campo dramatúrgico e atoral, mostrando-se recorrente em outros espetáculos do grupo.

Cabe destacar que o Pandora não tem caminhado isoladamente nessas pesquisas formais. Também, encontramos aproximações com a pesquisa de outros coletivos, principalmente, com a prática conhecida como cenopoesia, com a qual entramos em contato por meio de *workshop* com o coletivo Buraco d’Oráculo, no ano de 2019. Nas palavras dos pioneiros da cenopoesia, Zé Cordeiro e Ray Lima:

Ao fazer uma composição dos dois, chegamos a uma composição teatral simples. Enquanto o teatro se encarrega da ação e dos gestos, a poesia traz em si a carga de dramaticidade – densidade e síntese – de que o teatro necessita. Aproveitando essa teatralidade da poesia em cena é que a Cenopoesia adquire uma concepção lírica do teatro. Aí está o desafio do espetáculo cenopoético: lirismo e dramaticidade juntos, sem o sacrifício da poesia, sem o aniquilamento do teatro. (CORDEIRO; LIMA *apud* DANTAS, 2015, p. 59).

Interessante como os autores falam da potência dramática da poesia, assim como da sua teatralidade. Maria Josevânia Dantas, na tese *Cenopoesia, a arte de todo ser: das especificidades artísticas às interseções com a educação popular* (2015), acrescenta que a expressão artística cenopoesia reside num “entre”, como uma proposição cênica de caráter híbrido que revisita, na cena contemporânea, a poesia oral do teatro grego e sua emersão lírica. Dantas afirma que “[...] não sendo mais apenas poesia na sua literalidade, nem o teatro nos seus formatos tradicionais, ganha uma expressividade específica, peculiar”. (DANTAS, 2015, 59), expressividade que localiza - ainda que encontre sua origem no “berço do teatro ocidental” - nas formas populares, em virtude da liberdade criativa e da força comunicativa, celebrante, que a cenopoesia propicia. O vínculo com a dramaturgia clássica, assim, reside na democratização comunicativa que a autora enxerga emanar do aedo e do coro grego, chegando até o Grupo de Teatro Revelação, no Rio de Janeiro, na década de 1980, ou no teatro de rua nordestino (como no teatro popular do Grupo Alegria, Alegria, de Natal) (DANTAS, 2015).

A experimentação lírica no espetáculo do Pandora, assim como a busca por criar aberturas relacionais na estrutura dramatúrgica, são dois pontos essenciais na investigação de *Relicário de Concreto*, e que avançaram em conformidade com o desenvolvimento dos temas

propostos no espetáculo. Mas, para trazer à tona a discussão da situação das condições de trabalho, outras estratégias foram convocadas, como descrevemos a seguir.

2.3.2 Outras estratégias para o levantamento de materiais

O tema do “trabalho” foi, com o desenrolar do processo de *Relicário de Concreto*, mostrando-se como importante para olharmos as relações entre a história da Fábrica de Cimento Portland e nossa condição de artista e trabalhador no tempo presente: formas de sobrevivência, mercado de trabalho, relações entre patrão e empregado, profissionalização e meritocracia (evidente nas formas de seleção) foram alguns dos subtemas que convocaram nossas vivências pessoais, para a criação de experimentos cênicos.

Em paralelo, o aprofundamento na história da Fábrica de Cimento Portland Perus dava-se em várias frentes. Além do estudo de materiais teóricos e publicações, envolveu conversas e entrevistas com moradores; fator que foi primordial na aproximação aos fatos que ocorreram na fábrica e ao imaginário que ainda ressoa na comunidade de Perus. O trabalho com a memória oral foi, como já comentamos anteriormente, muito relevante no processo de *Relicário de Concreto*.

Para isso, nossos encontros de pesquisa envolveram a realização de mesas de bate-papo com convidados, intituladas de “Bate-Papo Trabalho, memória e resistência: a fábrica de Cimento Portland Perus”, que ocorreram nos dias 11 e 18 de agosto de 2012, também no espaço do Cursinho Pré-Vestibular Fábrica do Conhecimento, no Sindicato dos Trabalhadores da Fábrica de Cimento Portland Perus. Ali, nos nutrimos de memórias a respeito da história da Fábrica, narrados por pesquisadores, ex-trabalhadores da fábrica, artistas da região e moradores do bairro.

Participaram desse encontro, abertos ao público, o Sr. Elias Aoun, morador do bairro (autor de *Perus, o bairro dos minérios*), Sidnei Fernandes Cruz (presidente do Sindicato dos Trabalhadores da Fábrica), o Sr. Sebastião, conhecido como Tião de Perus (ex-trabalhador da Fábrica), Élcio Siqueira (doutor em história social pela Universidade de Campinas(Unicamp) e autor de *Companhia Brasileira de Cimento Portland Perus: contribuições para uma história da indústria pioneira no ramo no Brasil (1926 – 1987)*), Keila Kóis (integrante do Grupo Teatral Água Fria, que participou como atriz no espetáculo “A Greve Guerra”), Sérgio Carvalho (diretor do grupo teatral Água Fria e pesquisador da história de Perus e Cajamar),

Nelson Camargo (antigo morador do bairro), Tiago Lazarin (músico e professor de sociologia da Rede Estadual de ensino) e Soraia Ansara (mestre e doutora em psicologia social pela Pontifícia Universidade de São Paulo/PUC-SP, autora do artigo “O Legado da Greve de Perus: Lembranças de uma luta operária”).

A atriz Thalita Duarte, que em *Relicário de Concreto* criou a personagem Mulher, ressalta o sentido desses encontros para seu processo criativo:

Mas como que os trabalhadores e suas famílias conseguiram sobreviver a tanto tempo de luta? Entro agora na questão da atuação das mulheres no tempo das greves, que naquele tempo tinha uma função bastante específica no sistema social e econômico do bairro. Como ainda era muito comum que apenas o homem trabalhasse fora de casa – inclusive de acordo com o Sr. Tião (ex-trabalhador da Fábrica), as mulheres eram proibidas de entrar na Fábrica - as esposas dos trabalhadores cumpriam uma função estritamente doméstica, no sentido de administração das questões do lar e dos filhos. E, acompanhando as lutas operárias “de fora” do chão da fábrica, conseguiam ter um olhar crítico sobre o que acontecia, e apoiavam os maridos que, mesmo passando dificuldades em casa, optavam pela busca da conquista dos seus direitos. E era em casa que o amargo dessa época era sentido no estômago. As mulheres precisavam dar um maior duro para conseguir cuidar da educação e alimentação dos filhos, em tempos em que tudo faltava. Mesmo assim, há relatos de que elas se mantinham firmes. (DUARTE, 2012).

As pesquisas documentais e de campo, como nota a atriz, também nos ofereceram o desenho das personagens¹³, dando a elas maior carnalidade e complexidade de caráter. A partir daqueles encontros com pessoas relacionadas de algum modo à Fábrica de Cimento, iniciamos experimentações, que se completaram com relatos, que passamos a reunir em entrevistas. Rafael Bicudo, pesquisador, cenotécnico e diretor de teatro, nos iniciou nos procedimentos de realização de entrevistas e na transcrição delas.

As traduções cênicas a partir de fatos relatados e apresentados nos registros documentais foram dando corpo ao espetáculo, como uma continuidade da narração da experiência. A respeito da materialidade - e, digamos, da “teatralidade” - desses relatos.

¹³ As personagens da peça são o Vigia da Fábrica, que cumpre a função de guiar o Jovem pelas ruínas da história e recepcionar o público, o Jovem, que inicia procurando emprego, consegue trabalho na linha de produção da Fábrica de Cimento, envolve-se com a greve e depois torna-se pelego (fura a mobilização e volta ao ofício, sendo vítima das más condições de trabalho), o Trabalhador, que se torna um líder grevista Queixada; A Mulher, companheira do Queixada, que traz à tona as dificuldades do período de greve, o Chefe da fábrica, um mau patrão na lógica dos trabalhadores e um bom patrão na lógica do lucro acima de tudo, uma Apresentadora de TV, que noticia e julga as atitudes dos envolvidos na mobilização operária, e a Entidade, uma figura fantasmagórica, que seria um espírito errante, ou a própria fábrica.

Os narradores e narradoras do passado de Perus nos traziam narrativas-como-memórias, que nos indicavam possibilidades cênicas. As narrativas sobre o passado nos apresentavam pontos de vista diversos, que cada sujeito trazia sobre o que foi vivenciado: para alguns, a greve mantinha uma aura heroica, de uma luta fascinante, ao passo que para outros, trazia uma lembrança dolorosa e amarga, de dificuldades extremas. Essa multiplicidade não deveria ser anulada em cena, mas ativada em visões que poderiam coexistir no espetáculo, considerando que “[...] a memória social liga e entrelaça comunidades no modo transitivo de formação do sujeito.” (TAYLOR, 2013, p. 265)¹⁴. Passamos, então, a valorizar também as visões que se distanciavam do olhar da narrativa histórica oficial, entendendo que ali estava, do mesmo modo, uma resultante transitiva, que adquire posição hegemônica na sociedade.

Na sala de ensaio, realizávamos aquecimentos em grupo, envolvendo o aguçamento da escuta e da percepção de si no espaço, assim como a elaboração de perguntas sobre a Fábrica de Cimento. Em seguida, os atores e atrizes saíam “em deriva” pelas ruas do bairro, conversando com moradores, e registravam histórias e impressões acerca da Fábrica de Cimento. Ao voltarem para a sala de ensaio, em pequenos grupos, compartilhavam e selecionavam uma história ouvida, por meio de uma cena. Ao final, efetuávamos a apreciação das cenas apresentadas, evidenciando a experiência vivida e as escolhas cênicas apresentadas.

Visando, em um primeiro momento, levantar material para o espetáculo, esse procedimento¹⁵ também resultou em um mapeamento dos temas de interesse do coletivo e dos pontos de vista sobre a história da Fábrica. Por ser uma memória social enraizada no bairro, tudo o que ouvíamos nas derivas nos sugeria um sentido, que tornamos elementos criativos: o relato de uma criança, que compartilhou com o elenco sua impressão de que a fábrica abandonada era mal assombrada, inspirou a figura da Entidade, que inserida no espetáculo, é uma alegoria do passado e da ruína. Descobri ali o quanto é fértil e entrelaçada a relação entre Teatro, Memória e Território. Como salienta Marilena Chauí (*apud* BOSI, 2012): “[...] o modo de lembrar é individual tanto quanto social: o grupo transmite, retém e reforça as lembranças”

¹⁴ Diana Taylor (2013) divide em duas características a possibilidade de preservação da memória social, entre a memória arquivada e o repertório. Taylor descreve que “A memória ‘arquivada’ existe na forma de documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs [...]” (TAYLOR, 2013, p. 48) e que, dessa forma, “[...] a memória arquivada trabalha a distância, acima do tempo e do espaço.” (TAYLOR, 2013, p. 48). Por isso, permanece mais estável, podendo ser revisitada posteriormente. Em contraponto, o repertório caracteriza-se pelo efêmero; ele “[...] encena a memória encorpada – performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto –, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível.” (TAYLOR, 2013, p.51). Entretanto, é a presença da pessoa na transmissão, para a pesquisadora, que valoriza o conhecimento contido nas ações de repertório.

¹⁵ Relacionamos esse procedimento às entrevistas de história oral, mas de caráter menos formal.

(CHAUÍ *apud* BOSI, 2012, p. 30). O (a) portador (a) da lembrança, quando exerce esse processo social de rememorar, não deixa de ser um interpretador (a), como são os atores e as atrizes, também recordadores que “[...] no lembrar e no como lembra, faz com que fique o que signifique” (CHAUÍ *apud* BOSI, 2012, p. 30).

Figura 17 – Passeata do Movimento Queixada.



Fonte: Acervo Sindicato dos Trabalhadores da Fábrica de Cimento Portland Perus.

2.3.3 A luta dos Queixadas: inspiração e representações no teatro

Além do espetáculo *Relicário de Concreto*, a história da greve da Fábrica de Cimento Portland Perus também foi retratada nos espetáculos *Bumba, meu queixada* (1979), *A Greve Guerra* (2008) e *Fábrica dos Sonhos* (2012). O espetáculo *Bumba, meu queixada* (1979), do Grupo Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), foi a primeira leitura cênica da luta dos Queixadas. Trata-se de um trabalho cênico coletivo, com coordenação de texto de César Vieira e direção de Laura Tetti. A peça, que tematiza a política no Brasil, estreou em novembro de 1979, na cidade de Osasco, no Teatro Núcleo Expressão.

No espetáculo, as condições de segurança do trabalhador, a organização sindical e as longas jornadas de trabalho são assuntos articulados em uma estrutura de festa popular, utilizando elementos do Bumba-meu-boi e da literatura de cordel. Para César Vieira (2019),

lembra a motivação na Greve dos Queixadas, mas pondera: “O trabalho tinha a intenção de mostrar não só a história de uma greve, mas também as dificuldades por que passavam os operários e as organizações de classes para defender seus direitos.” (VIEIRA, 2019, p.142). Acerca das escolhas do processo criativo de *Bumba, meu queixada* (1979), César Vieira também descreve o uso pelo Grupo dos relatos de pessoas envolvidas com a greve: “[...] Depoimentos de operários, de gerentes, de patrões, das populações de Perus, Cajamar, estavam sendo colhidos.” (VIEIRA, 2019, p.142).

Em fevereiro de 2018, em um momento muito especial, o Grupo Pandora recebeu na Ocupação Artística Canhoba, em Perus, os integrantes do TUOV para a apresentação de *Os queixadinhas*, uma versão reduzida da peça original. Ali, onde a greve tinha acontecido, ouvimos o elenco entoar o refrão, que dizia: “Teve uma greve no bairro de Perus / onde os operários sabedô dos seus direitos assinaram em cruz / Foi uma briga feia, durou dezena e meia, uma briga danada e os operários chamavam Queixada”. (VIEIRA, 2018, s.n.).

Figura 18 – *Os Queixadinhas* – TUOV – na Ocupação Artística Canhoba.



Fonte: Acervo do Grupo Pandora de Teatro.

Na cidade de Cajamar, o coletivo “Memória da Casa”, formado por profissionais da Diretoria de Cultura e Lazer da Cidade de Cajamar, apresentou *A Greve Guerra* (2008). Com

texto de Adanias Souza Silva e direção de Sérgio Carvalho da Fonseca, a peça foi criada a partir de textos do advogado dos trabalhadores Dr. Mário Carvalho de Jesus, e realizada como parte do projeto de preservação histórica do município. O elenco foi formado por Elisabeth Araújo, Keila Kois, Jonatas Brás, Fábio Machado e Daniela Ramos, com apoio de Mércia Mendonça na cenografia.

A terceira montagem inspirada na Greve teve o nome *Fábrica dos Sonhos* (2012), do coletivo Salada de Frutas, constituído por turmas do Teatro Vocacional do CEU Perus. Com direção e dramaturgia coletiva, a partir do livro *Perus – o bairro dos minérios*, de autoria do Sr. Elias Auon, a criação do espetáculo teve apoio do Programa VAI. No elenco, juntaram-se jovens aprendizes do Programa Vocacional: Agatha Martins, Danilo Benites, Douglas Vinicius, Érica Pereira, Lucia Machado, Marcio Gonçalves Dias, Marina Lima, Nathalia Regina, Pâmela Palmeira, Stefany Ogawa e Thamiris Dyeny foram orientados por João Júnior.

Ao olharem para a história de luta protagonizada pelos trabalhadores da Fábrica de Cimento Portland Perus nas décadas de 1960 e 1970, esses artistas de teatro encontraram uma inspiração para os embates do seu tempo presente. No lema *firmeza permanente*, ainda vemos ressoar princípios, como a união e a resistência pela não violência ativa, que vão além da disputa pelos fatos históricos. Mário Carvalho de Jesus, advogado dos trabalhadores e importante líder do movimento, comenta a união como uma marca do movimento Queixada, como ele resume: “Unidos, conseguiremos o que está na Lei e até um pouco mais; unidos poderemos até mesmo mudar a Lei. Desunidos, não conseguiremos nem o que está na Lei.” (JESUS, 1997, p. 16). Nas palavras de João Breno, presidente do Sindicato na época da greve e também importante líder do movimento Queixada, reaparece a máxima da força pela união não violenta:

Quando a greve começou, em 1962, não existia uma lei de greve. Nós estávamos na ilegalidade. As condições de trabalho e o salário eram problemas muito graves. Nosso grupo já tinha enfrentado o patrão Abdalla outras vezes, de sorte que estávamos mais ou menos preparados. Em situação de fraqueza, a não-violência ativa é mais eficaz do que a violência (BRENO *apud* JESUS, 1992, p. 21) .

A resistência dos Queixadas, aprendida por meio da mobilização de classe, exerceu considerável influência no meio sindical. O movimento dos trabalhadores da Fábrica de Cimento Portland Perus, a maior greve registrada em território nacional, encontra lugar entre os mais significativos processos sociais de transformação de uma época e de avanço nas leis

trabalhistas (entre os itens que vigoram até hoje, estão o salário família e o direito de segurança no ambiente de trabalho) e formas de embate com as forças do capital.

No âmbito cultural, a preservação dessa memória derivou na luta pelo tombamento e transformação de seu edifício em um centro cultural do trabalhador e em uma universidade livre colaborativa. Esses são projetos movidos hoje pelos coletivos, agentes e artistas do bairro de Perus, organizados no Movimento Pela Reapropriação da Fábrica de Cimento Portland Perus. Mesmo os projetos não se formalizando até o momento, o Movimento continua fundamental na articulação cultural do bairro. Os princípios de luta dos Queixadas atravessam as décadas, como afirma Cláudio Soares de Azevedo: “Estamos revivendo uma campanha, já lançada em 1971, para a construção de um centro cultural na Fábrica de Cimento Perus, hoje desativada há 5 anos” (AZEVEDO *apud* JESUS, 1992, p. 88).

Escrever sobre os Queixadas, ou reencenar seus dilemas, é parte da preservação do patrimônio (material e imaterial) da luta operária em nosso país. Como nos lembra João Breno: “É preciso escrever tudo isso para não cair no esquecimento. Estamos usando uma arma nova para uma luta velha.” (BRENO *apud* JESUS, 1992, p. 3).

2.4 *COMUM* e a descoberta da vala clandestina de Perus: a ocultação da verdade e a retomada do passado no presente histórico

1964 - 1985 uma cicatriz de cinquenta centímetros de largura, dois metros e setenta de profundidade e trinta metros de comprimento. (VITORINO, 2019, p. 89).

Figura 19 – Cartaz do espetáculo *COMUM*

Grupo Pandora de Teatro apresenta:

COMUM

Texto e direção: Lucas Vitorino

Inspirado na descoberta da vala clandestina do Cemitério Dom Bosco no bairro de Perus

Com: Wellington Candido
Rodrigo Vicente | Filipe Pereira
Thalita Duarte | Rodolfo Vetore
Música e iluminação: Elves Ferreira
Vídeo: Filipe Dias | Figurino: Thais Kaori
Produção: Caroline Alves

Indicação: 12 anos
Duração: 110 min
Informações: 11 96676-5815

Apresentações
05 e 06 de Outubro
Sexta às 20h e sábado às 19h

Ingresso: Contribuição voluntária

Local: **ESPAÇO CULTURAL CITA**
Rua Aroldo de Azevedo, 20 - Campo Limpo
Zona Sul – São Paulo – SP.

Apoio: CINE TEATRO PANDORA Ocupação Artística Canhoba

Realização: GRUPO PANDORA DE TEATRO

Este projeto foi contemplado pela 30ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo

Logos: eprom, secall, Subtel, CITA, COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO, FOMENTO TEATRO, PREFEITURA DE SÃO PAULO CULTURA

Fonte: Acervo do Grupo Pandora de Teatro.

COMUM estreou no dia 13 de julho de 2018, na Ocupação Artística Canhoba, tendo como integrantes do núcleo artístico Filipe Pereira, Rodolfo Vetore, Rodrigo Vicente, Thalita Duarte e Wellington Candido, todos no elenco. Eu, Lucas Vitorino, assumi as funções de diretor e dramaturgo, Elves Ferreira, as de design de luz e música do espetáculo, e Caroline Alves, as de operação de luz e produção. Tivemos a participação dos artistas convidados Filipe Dias, na edição de vídeo, Thais Kaori, na criação dos figurinos, e Paula Klein na preparação de corpo e

voz. O processo de criação fez parte das ações do projeto *Reminiscências*, contemplado pela 30ª Edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

O processo de criação do espetáculo *COMUM* surgiu do desejo de abordar as reminiscências da ditadura civil-militar brasileira, tendo como ponto central a descoberta da vala comum, clandestina, no cemitério Dom Bosco, no bairro de Perus, em 1990. Mas, o fato da descoberta da vala clandestina apenas abriu nosso olhar para o contexto maior, relacionando o período ditatorial brasileiro com a busca dos familiares pelos corpos e as memórias dos desaparecidos políticos.

O Brasil, se comparado com outras nações latino-americanas que passaram por períodos ditatoriais semelhantes, como Argentina e Chile, está atrasado na realização de atos de reparação histórica¹⁶, diante das violações de direitos humanos, entre outros crimes de Estado, que caracterizaram a repressão política nos anos 1964-85. Beatriz Sarlo afirma que “A memória foi o dever da Argentina posterior à ditadura militar e o é na maioria dos países da América Latina.” (SARLO, 2007, p. 20), no Brasil, atos de justiça e retratações se deram de forma tardia e omissa, não julgando os envolvidos nos crimes contra os direitos humanos. Foram realizadas a criação de comissões de verificação, como a Comissão Nacional da Verdade, atuante de 2012 a 2014. Esse trabalho resultou no Relatório entregue à Presidenta Dilma Rousseff pela Comissão, em 2014, entretanto sua conclusão dependeria da efetivação de reformas institucionais, para confrontar e eliminar estruturas e poderes políticos que perpetuam atos de injustiça.

Em sua reflexão sobre o conceito de história, Walter Benjamin descreve que “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.” (BENJAMIN, 1897, p. 2). Entendemos, contudo, que o teatro pode ser espaço de não-esquecimento, o que também nos aproxima da ideia de apropriação de uma reminiscência em seu relampejo, como descreve Benjamin (1987). A tarefa foi abraçada pelo Pandora no espetáculo *COMUM*, que deu sequência à investigação sobre a memória e o território. Para essa nova investida no combate às políticas do esquecimento em operação no país, partimos da descoberta da vala comum, com mais de mil ossadas, entre as quais o Centro de Antropologia e Arqueologia Forense (CAAF)

¹⁶ De outro modo, a prática recente da sociedade brasileira tem sido a de gerar e propagar interpretações falaciosas, como vimos anteriormente. Chama-se a isso revisionismo histórico, ou também negacionismo histórico; processo de reinterpretação de fatos históricos que rejeita evidências comprovadas, excluindo provas e argumentos fundamentados. Ilegal em diversos países, tem sido uma marca do governo Bolsonaro.

identificou desaparecidos políticos do período ditatorial brasileiro. Como acusa Edson Teles (2019), coordenador do CAAF: “Temos em nosso laboratório a prova material de que tivemos uma ditadura gravemente violenta. Lá se encontram as ossadas e suas marcas da tortura, do assassinato e do desaparecimento forçado.” (TELES, 2019, s.n.).

Figura 20 – Monumento erguido no local onde foi descoberta a vala comum no cemitério Dom Bosco, em Perus.



Fonte: Acervo do Grupo Pandora de Teatro.

A vala foi levada ao conhecimento público em 1990. Investigações realizadas por familiares de mortos e desaparecidos políticos foram somadas às pesquisas de Caco Barcellos, jornalista investigativo da Rede Globo, que levantava material para um livro sobre a violência policial na cidade de São Paulo. Foi Barcellos, preparando a escrita que resultou no livro *Rota 66*, lançado em 1992, quem divulgou a vala clandestina, do bairro de Perus.

Em um lance de dimensões que, talvez, não previsse a princípio, o jornalista passou a contactar as famílias dos ex-presos e desaparecidos políticos. De início, reúne-se a Suzana Lisboa (esposa do militante de esquerda Luiz Eurico Tejera Lisboa, integrante da Aliança Libertadora Nacional - ALN, desaparecido em 1972) e Gilberto Molina (irmão de Flávio de Carvalho Molina, estudante militante do Movimento de Libertação Popular-Molipo e da

Aliança Libertadora Nacional, desaparecido em 1971). A visita ao cemitério com esses familiares revelou ossadas sem identificação, que Barcellos veio a associar ao terror de Estado, iniciado em 1968, e às ações posteriores do Esquadrão da Morte (HESPANHA, 2012).

Após o conhecimento das ossadas, a dupla função do cemitério foi motivo de instalação da Comissão Parlamentar de Inquérito Perus (CPI - Perus) - desaparecidos políticos, em 1990, pela Câmara Municipal de São Paulo. Sobre a comprovação material da relação entre a vala e os crimes de Estado, afirma Luiz Hespanha, jornalista, escritor, pesquisador da história da ditadura civil-militar e assessor parlamentar na Câmara:

O cemitério seria utilizado não apenas para servir de última morada para os mortos da região, mas também de depósito de cadáveres de indigentes, vítimas da violência urbana, das ações do Esquadrão da Morte e para enterrar, ou ‘fazer desaparecer’, os corpos de militantes de organizações revolucionárias que ousaram enfrentar numa luta desigual a ditadura iniciada em 31 de março de 1964 (HESPANHA, 2012, p. 23).

Até o começo dos anos 1990, o desaparecimento de pessoas, os falsos tiroteios e atropelamentos que mataram militantes de esquerda, as marcas de tortura e as dores da perda de muitas famílias pertenciam apenas ao universo dos sobreviventes, amigos e parentes (como, também, às testemunhas silenciadas). A revelação da existência da vala clandestina e dos restos mortais de desaparecidos políticos e cidadãos a identificar desencadeou um processo de “busca de explicações” sem precedentes no país.

2.4.1 Ficcionalizar a ausência: escrever nas lacunas do real

No processo de “buscar explicações”, as leituras foram muito importantes: mergulhamos nos livros do jornalista Elio Gaspari, *A Ditadura Envergonhada* (2002) e *A Ditadura Escancarada* (2015), e da Arquidiocese de São Paulo, *Brasil Nunca Mais* (2014), para o estudo do período histórico. Com foco na história da vala clandestina de Perus, o livro *Vala Clandestina De Perus Desaparecidos Políticos, Um Capítulo Não Encerrado da História Brasileira* (2012) apresentou textos de pesquisadores, historiadores, políticos e representantes das comissões. O cinema também foi fonte de pesquisa para a escrita e a encenação, em especial, no filme *Trago Comigo* (2013), sobre um diretor de teatro, ex-preso e exilado político durante a ditadura militar, que busca reconstruir seu passado por meio de uma peça de teatro. Além de outros títulos, contribuíram para ampliar nosso referencial *Cabra-cega* (2004), de

Toni Venturi, *O que é isso companheiro?* (1997), de Bruno Barreto, e o documentário *O dia que durou 21 anos* (2012), de Camilo Galli Tavares.

Em comparação ao processo de criação cênica vivenciado no processo de *Relicário de Concreto*, nesse tínhamos uma situação diferente: as memórias da fábrica perduravam entre os moradores do bairro, ao passo que a “verdade” da vala encontrava-se velado. Diversamente da luta dos Queixadas, muitos moradores nem sequer sabiam da existência da Vala de Perus, do período militar ou dos desaparecidos políticos identificados no local. A respeito desse silêncio, Ileana Diéguez afirma:

[...] a cultura ocidental tem pretendido silenciar e tornar invisível cada vez mais a morte e o luto, o problema se agrava quando se trata de espirais de mortes violentas nas quais têm uma alta responsabilidade o Estado. Nestes casos, ignorados ou não resolvidos pela justiça, a tendência social é falar o menos possível da morte e do luto, fazer como se nada estivesse acontecendo (DIÉGUEZ, 2020, p. 209).

Diante desse silenciamento, buscamos outras estratégias para “escutar” as reminiscências. Uma delas foi a realização de uma Conversa Pública sobre a vala comum clandestina do Cemitério Dom Bosco, realizada na Ocupação Artística Canhoba, em 10 de junho de 2017. Na Conversa, tivemos como convidados o morador de Perus, Antônio Pires Eustáquio (Sr. Toninho, ex-administrador aposentado do Cemitério Dom Bosco), Fábio Luis Franco (professor e doutorando em Filosofia pela USP), Aline Oliveira (bacharel em Ciências Sociais pela USP, mestre em Arqueologia na USP e estudante de Especialização em Antropologia Forense e Direitos Humanos na Universidade Federal de São Paulo - Unifesp) e Carla Borges (bacharel em Relações Internacionais e mestre em Educação, que foi coordenadora da Coordenação de Direito à Memória e à Verdade na Prefeitura de São Paulo, de 2013 a 2016).

Em *COMUM*, nossa solução foi ouvir as pessoas que carregam essas memórias do esquecimento, como enfatiza Sarlo: “Uma família, um Estado, um governo podem sustentar a proibição; mas só de modo aproximativo ou figurado ele é eliminado, a não ser que se eliminem todos os sujeitos que o carregam.” (SARLO, 2007, p. 10). Outro encontro importante foi com

a família Teles: Janaina Teles¹⁷, filha dos antigos militantes do Partido Comunista do Brasil (PC do B), Maria Amélia de Almeida Teles, a Amelinha, e César Augusto Teles.

Era desafiador para nós abordarmos a violência, para apresentá-la e debatê-la com o público. Segundo Ileana Diéguez “[...] aceitar que o horror não pode ser representado e que devemos censurar as representações que documentam a barbárie, pode incrementar as políticas de desaparecimento” (DIÉGUEZ, 2020, p. 73). E nesse caso, a violência estava contida em uma memória significativa não só para a comunidade do bairro de Perus, mas também para o país. Sobre os limites em representar horrores dessa natureza, Diéguez defende que “[...] a violência transforma a vida, os modos de representação, a linguagem, as imagens.” (DIÉGUEZ, 2020, p. 71).

Por isso, para Silvia Fernandes, pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, a inserção do real em cena vai além da pesquisa formal, no campo da linguagem, pois “[...] parece testemunhar a necessidade de abertura do teatro à alteridade, ao mundo e à história, em detrimento do fechamento da representação, predominante na década de 1980.” (FERNANDES, 2013, p. 2) Alça-se, assim, possibilidades de ruptura, tensão e junção com o universo ficcional. Silvia Fernandes conclui:

[...] algumas experiências teatrais recentes contrapõem-se à ‘tentação de insularidade’ que acometeu uma parcela representativa das encenações da referida década, criações em que a autonomia da linguagem cênica, a autorreferência, a fragmentação e a autorreflexividade levaram os artistas a debruçar-se sobre a própria prática do teatro. (FERNANDES, 2013, p. 2).

Sílvia Fernandes retoma denominações, como o termo “irrupções do real” (de Hans-Thies Lehmann), a fim de descrever tal abertura no tecido simbólico da representação; lida por outros autores (como Josette Féral) como incursões radicais de performatividade na moldura simbólica da teatralidade. A respeito da dimensão crítica de algumas dessas práticas da cena contemporânea¹⁸, destaca que “[...] a atuação política de alguns coletivos caminhava em direção oposta à do teatro engajado mais tradicional.” (FERNANDES, 2013, p. 2), sugerindo que adotam uma problematização das “[...] práticas de representação ao pretender que o espectador

¹⁷ Janaina Teles, que foi sequestrada aos cinco anos pela Operação Bandeirante (Oban) e levada à prisão junto de seus pais, em dezembro de 1972, hoje é doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP) e pesquisa aparelhos repressivos de Estado, ditaduras na América Latina e mortos e desaparecidos políticos.

¹⁸ Os “teatros do real” foram assim nomeados por Maryvonne Saison, no final da década de 1990. Em seu livro *Les théâtres du réel*, publicado em 1998, a professora de filosofia da Universidade Paris X aborda essa dimensão crítica.

fosse colocado em confronto direto com as questões tratadas em cena, na reivindicação de acesso imediato ao real.” (FERNANDES, 2013, p. 2). Em *COMUM*, o encontro desse acesso “imediato”, que estabelece um novo campo de exploração cênica, reverberou na nossa práxis coletiva, aproximando nossa relação com o espectador e também com a comunidade.

Quando definimos sobre o que falaríamos em nosso novo processo, chegávamos à questão sobre a produção do nosso material dramaturgico, por onde começar a escrita de um texto teatral? Descrevo aqui o processo de escrita que deu origem ao texto dramaturgico autoral do espetáculo, em um exercício de apresentar seu *percurso genético* (SALLES, 2008), visando a compreensão da criação dramaturgica em seu estado nascente e seu desenvolvimento.

A criação do texto dramaturgico intitulado *COMUM* iniciou o processo criativo. Como o Coletivo acompanhou todo o processo de escrita e experimentou atuar o texto antes da dramaturgia se dar por finalizada, a criação do texto foi alimentada pelas ideias propostas pelos atores e vice-versa, em uma prática colaborativa de criação.

Escrever uma peça é colocar-se nesse espaço de possibilidades, onde pode-se assumir diferentes formatos e estruturas. Podemos pensar a dramaturgia, como sugere Cleise Furtado Mendes (2011), em termos de um “[...] ofício poético de produzir imagens de ações humanas e através delas agenciar sentidos para nossa aventura histórica.” (MENDES, 2011, p. 9). A ampliação do conceito de dramaturgia ao longo do século XX e XXI espelha o que as novas mídias oferecem para as narrativas ficcionais, que exigem de quem escreve habilidades singulares. Ela resume:

A crescente demanda por obras de ficção direcionadas aos meios audiovisuais trouxe, assim, por um lado, o estímulo e o convite à experimentação de novos formatos de composição dramática e, por outro lado, criou a necessidade de uma formação específica para autores desejosos de aventurar-se no campo das práticas dramaturgicas contemporâneas (MENDES, 2011, p. 9).

Para a construção desse processo, entrei em contato com as técnicas de escrita denominadas de *screenplay* (utilizadas na escrita de roteiros em filmes produzidos em Hollywood), a partir de estudos do professor de escrita Robert McKee, efetuando uma apropriação pessoal de suas instruções¹⁹. Também, entrelaçamos aos elementos da linguagem

¹⁹ Penso que um processo de criação não possui regras, nem fórmulas. É como um mergulho às cegas, vai e depois vemos, nos esforçamos para identificar onde estamos. Por isso, desfaço os manuais que leio: os equipamentos de localização vêm depois, primeiro, criamos a floresta na qual nos perderemos e só depois, a bússola.

cinematográfica que o *screenplay* encaminha aos aspectos da estética realista contemporânea que os “teatros do real” exemplificam, para conjugar três histórias de épocas diferentes, que se entrecruzam em uma rede de relações, em torno do descobrimento de uma vala comum em um cemitério. São fragmentos dessa trama as histórias de dois coveiros envolvidos com a criação da vala, de um jovem que busca descobrir a verdade sobre o desaparecimento de sua mãe e, por isso, começa a investigar casos relacionados à Ditadura Militar Brasileira, e de Beatriz Portinari, uma jovem estudante que se envolveu com o movimento de guerrilha, e seu namorado, Carlos Menezes. Preenchíamos, dessa maneira, lacunas históricas sobre os desaparecidos políticos ainda não descobertos, que poderiam fazer parte da realidade, se pudéssemos identificar os corpos das ossadas das vítimas do cemitério de Perus.

“Comum” foi a palavra-chave que norteou minha escrita: sabia que a peça seria sobre uma vala comum e sobre pessoas comuns (pessoas comuns que lutavam por dias melhores e outras que cometeram monstruosidades). O conceito direcionou a criação do texto dramático, dando concretude às nossas ideias. Muitas vezes, é uma dificuldade descrever uma ideia em ebulição, porque a forma do processo não vem logo no princípio, ficando oculto até para quem cria. A palavra-conceito foi um começo, e também serviu para constituir as parcerias de criação e estabelecer nossa comunicação.

Uma das bases para a criação foi a investigação sobre a ditadura militar brasileira, em suas situações significativas e detalhes, pesquisa que foi desenhando um universo para a criação da peça. Como sempre adorei assistir filmes sobre este período da história do Brasil, fui criando este imaginário sobre o período a partir da filmografia, já citada anteriormente.

Mas, também desconhecia sobre as personagens, e passei a imaginar, pouco a pouco, como reagiriam em diferentes situações. Durante o processo, buscava pensar as personagens nem como heróis que lutam por uma ideologia libertária acima de todos os esforços, nem como anti-heróis que, em nome da manutenção dos valores hegemônicos, simplesmente, fazem o mal. A noção de serem pessoas “comuns”, como qualquer um de nós (sem excessos de valentia ou vilania), também permitiu que olhasse melhor as circunstâncias e as ideologias, determinantes para todas as escolhas.

Recordo que a proposta inicial do texto surgiu em um *workshop* de aprimoramento artístico realizado no Grupo Pandora de Teatro em janeiro de 2016, com o dramaturgo e diretor Kiko Marques. Ele nos visitou em nossa sede, e programamos os encontros seguintes, de acordo com as vontades do Grupo. Optamos por experimentar uma síntese do método de trabalho

realizado pela Velha Companhia, do qual Kiko Marques é fundador, para vivenciarmos as etapas do processo de criação dramática em colaboração, nos termos daquele coletivo (como os vivenciados nas criações autorais “Cais ou da Indiferença das Embarcações” e “Sínthia”).

O *workshop* com Kiko Marques, além de nos aproximar dos processos criativos da Velha Companhia, possibilitou uma proposta dramática consistente, com uma metodologia de trabalho propícia ao desenvolvimento de textos dramáticos de autoria própria. Minha proposta dramática, que foi desenvolvida logo nos primeiros encontros, surgiu em uma sinopse e um título:

Quadro 2 – Título e Sinopse - *COMUM*

COMUM

Três histórias que giram em torno do descobrimento de uma vala comum num cemitério. A história de dois coveiros envolvidos com a criação da vala. A de um jovem incansável que busca descobrir a verdade sobre o desaparecimento de sua mãe e começa a investigar casos relacionados à Ditadura Militar Brasileira. E a de Beatriz Portinari, uma jovem estudante que começa a se envolver com um grupo de guerrilheiros.

Fonte: Acervo do Grupo Pandora de Teatro.

Após a apresentação dessa breve proposta, realizamos dois encontros seguintes, onde o motor principal era aprofundarmos as características das personagens por meio de improvisos. Em seguida, nos aproximamos dos temas que a proposta de texto apontava: a ditadura militar brasileira e a descoberta da vala comum no cemitério de Perus. Tendo a ideia central, as personagens e situações mostradas pelos improvisos com os atores e atrizes, algumas cenas estavam esboçadas. Chegara, então, a hora de juntar todo esse material em uma composição dramática. Kiko Marques havia avisado que chegaria o momento em que eu precisaria sentar e escrever, mesmo que sem saber o que faria exatamente.

Assumi o compromisso de escrever cerca de quatro horas por dia. Assim, a escrita trabalhosa, mas fluida, teve início. Uma etapa mais solitária, porém, abastecida com diversas proposições e olhares sobre as figuras da peça, a temática e a época. Passei a colocar as personagens que haviam surgido em situação e a traçar seus percursos. Não sabia como seria o fim da trajetória de cada uma; porque o final da peça também era desconhecido para mim. Mesmo quando terminei de escrever, achei que ainda faltava um fim, porque o existente não completava o caminho das personagens e ainda sentia que faltava algo. O destino delas só me

ocorreu quando escrevi a cena final, um diálogo imaginado entre o casal Beatriz e Carlos, após serem soterrados.

Inúmeras perguntas relacionadas ao tema surgiram ao longo deste processo. Algumas me auxiliaram a mover a história para frente; outras, me fizeram questionar os fatos, ou o que realmente ocorrera. Mas, um terceiro tipo de pergunta me acometia, com indignação: como isso pôde acontecer? Todas elas, mesmo sabendo que a peça não as responderia, foram pilares da criação dramatúrgica, que teve por finalidade maior trazer à tona questões, esperando que ecoassem.

À medida que o processo de escrita avançava, eram as lacunas que iam gerando propostas de novas cenas, dentro de uma estrutura fragmentada, que se consolidou como a opção de estrutura do texto. Pode-se dizer que é dentro de uma sequência não linear que a obra constrói seu arco: parte-se de uma narrativa em ordem cronológica que, em seguida, é estilhaçada e embaralhada. Os fragmentos²⁰ criam um atrito entre ficção e real, assim como entre nossa visão subjetiva do mundo e a realidade objetiva, e entre história passada e momento presente.

Para a criação dos diálogos, já que estava no campo do drama e investigava o diálogo como uma via de revelação das características das personagens, lembrei-me das obras de Tchekhov e das propostas de trabalho desenvolvidas por Stanislavski, tratando do subtexto. As falas não precisariam, assim, ser genéricas, porque podiam falar o contrário do que se quer dizer, ou esconder seus motivos, ou omitir e embaralhar verdades. Sem precisar ir direto ao ponto, fui aprendendo o disfarce e a não apostar tudo nas palavras. Trataria de falas indiretas, deixando muito nas entrelinhas.

Os diálogos foram sendo criados, mas não sem que problematizasse a forma dialógica, já esvaziada pelo seu uso na telenovela. Seria o diálogo ainda uma forma eficiente? Essa problematização está no cerne da dramaturgia contemporânea, e envolve o questionamento do conceito de drama desde a segunda metade do século XX.

²⁰ As cenas são curtas, em uma apresentação veloz: finaliza-se uma e já se inicia a outra, aparentemente, distinta. Aos poucos, a fábula se desenvolve, como a montagem de peças de um quebra-cabeça. Diferentemente da ideia de flashbacks, entretanto, a história salta aleatoriamente, por meio do tempo.

Mas, sendo o desenvolvimento das personagens o desafio proposto na Oficina com Kiko Marques, o diálogo era um caminho. Imaginei que, vislumbrando um real lacunar, e uma estrutura fabular fragmentada, os diálogos estruturados seriam um contraponto interessante.

Busquei, em meio a essas divagações, seguir uma ordem, observando certa forma da conversa cotidiana: levanta-se um tópico; debate-se o tópico; argumenta-se, segundo quem se é e o que se pretende atingir (ou, evitar). Dessa forma, as conversas seguem um rumo, mesmo que façam um percurso cíclico: podemos observar os diálogos entre Vladimir e Estragon, em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, que estabelecem retornos às mesmas questões sem encontrar nenhuma saída, o que diz muito sobre a condição das figuras.

Em paralelo aos diálogos, enfrentava outra questão: como as cenas seriam construídas? Não é tão fácil definir o que é uma cena. Algumas são uma única imagem, outras podem durar minutos, desdobrando eventos. Elas podem ser em um só lugar, ou ocupar lugares simultâneos. Podem ser intervalos, ou partes que se completam e mostram a importância das transições constantes numa narrativa. Atento à vasta possibilidade de pensarmos uma cena, Robert McKee (2006) define: “Uma cena é uma história em miniatura, não importam lugares ou duração, uma cena é unificada em volta de desejo, ação, conflito e mudança” (MCKEE, 2006, p. 222).

Na sugestão de McKee, podemos observar os elementos internos da cena, em vez de procurar identificar sua exterioridade. Anotei, então, quatro princípios de uma cena: desejo, ação, conflito e mudança. Hoje, considero esses princípios reveladores, ao mesmo tempo, das características principais das personagens e da estrutura de uma cena.

O que deseja? Qual a ação desenvolvida? O conflito que enfrenta? E qual a mudança em relação ao início? Essas questões foram também fundamentais para o desenvolvimento da composição dramática de *COMUM*, servindo de possibilidade para que eu desse contorno às cenas. Norteando o passo a passo das trajetórias dos indivíduos dentro da peça, as cenas foram condutoras da fábula, revelando pontos em que alguma informação ou mudança significativa podiam concretizar-se.

A estrutura e sequenciamento, inevitavelmente, foram sofrendo alterações, conforme adicionava novos fatos à trama. Muitas vezes, ao escrever uma cena, foi preciso rever todas as anteriores e ajustar informações contidas nas cenas. Cumpria analisar se não estava revelando muito ou pouco; se cada diálogo acrescentava algo para além das palavras ditas. Fui levado a reescrever várias cenas, lutando contra diálogos sem tensão nenhuma, por um lado, e trechos

autoexplicativos, por outro. Eis aqui um paradoxo: o papo furado também pode ser revelador. Dois coveiros conversando sobre a teoria do buraco negro enquanto trabalham, como experimentei a certa altura do texto, revela algo sobre sua profissão e o que sabem de mortos e desaparecidos.... E assim, em uma jornada cada vez mais prazerosa, a primeira versão de *COMUM* ficou pronta.

Destaco que não coube apenas aos diálogos, mas também à própria estrutura e à linguagem a tarefa de revelar coisas e motivações das figuras da trama. Experimentei a inserção da poesia entre as falas, propondo a criação de metáforas e impressões mais difusas sobre o tema da violência de Estado. Em outros momentos, usei o recurso de expor conexões do pensamento, na desordem do fluxo de consciência. Tratei de colocar as personagens falando em voz alta o que pensam e o que sentem mais profundamente, como na fala da personagem “Jovem”:

JOVEM - Seus corpos: desaparecidos.
 O que fizeram?
 Que tipo de truque é esse que faz desaparecer pessoas?
 Nosso país acha que pode ser uma democracia evitando olhar nos olhos do seu passado?
 Foi atropelada.
 O avião sumiu.
 O Triângulo das Bermudas é aqui. O triângulo das bermudas usa farda. O triângulo das bermudas detesta ser questionado.
 Parte da nossa história está inalcançável em arquivos e prontuários dos órgãos de repressão do nosso País... Quando não, destruídos.
 O destino de opositores da ditadura tidos na época como “desaparecidos”
 Foram e continuam sendo desprezados
 O material ocultado é vasto
 Já não são arquivos da repressão
 São nossos escombros (VITORINO, 2019, p. 41).

Visava, assim, o acesso direto ao público ao íntimo das personagens, uma espécie de conexão com o plano subjetivo, quase sempre secreto para nós mesmos. Em outros momentos, o mesmo recurso ganhou forma menos emocional, com maior distanciamento. São trechos em que desejo que o público seja exposto às emoções, mas com uma distância que não permita a ele mergulhar totalmente na interioridade. Para esses momentos, me nutri de uma abordagem brechtiana no modo de contar a história. Inclusive, no texto certas falas estão indicadas como: “A atriz que interpreta Beatriz”, ou “O ator que interpreta o coveiro 2”, evidenciando a distância entre o (a) intérprete e a personagem, que deve conduzir a uma relação com o público que não oculte o (a) enunciador (a) e promova o diálogo entre ele(ela) e espectadores.

Outro recurso épico que a dramaturgia de *COMUM* apresenta deriva da forma como é contada a fábula, já explicitando nossa visão sobre os temas da pesquisa, contidos na peça. Como essa posição representava um coletivo maior, e não apenas a minha opinião, assim que terminada a primeira versão, ela foi levada para que o coletivo lesse e, juntos, conversássemos sobre o resultado do trabalho iniciado. Assim fizemos continuamente, até que o texto refletisse todos os embates do nosso processo de conhecer o passado e, diante do espanto que isso nos provocou, propor nossa ação de interferência no tempo presente.

2.4.2 Linha de ação, personagem e estrutura: um retorno analítico a COMUM

Hoje, retornando ao material textual que produzimos, enxergo na dramaturgia de *COMUM* três linhas de ação, nos cinco atos da peça. Contadas de forma fragmentada, as linhas se entrelaçam e nos levam a compreender onde as ações das personagens resultaram.

Na primeira, um Jovem, criado por um tio de nome Cláudio, começa a investigar o passado, para saber a respeito da morte de seus pais. Depara-se com inúmeros obstáculos da parte do tio, que deseja que ele desista da busca. No entanto, o Jovem persiste, e descobre que os pais estiveram envolvidos com movimentos revolucionários, na época da ditadura militar. A partir daí, decide resgatar as causas de seu desaparecimento, e onde estão os corpos. Na segunda linha de ação, temos o universo dos Coveiros que trabalham no Cemitério Dom Bosco, tratados na chave cômica. Dois coveiros (inspirados nos coveiros de “Hamlet”, de Shakespeare) recebem a estranha tarefa de cavar uma vala de tamanho desproporcional, e contam histórias e filosofam, enquanto fazem o serviço. Na terceira, Beatriz Portinari e seu namorado Carlos, no final dos anos 1960. Seguimos a dupla desde o primeiro encontro, passando pelas atividades políticas na faculdade em pleno período do regime militar brasileiro; pela transformação da Jovem em integrante do movimento revolucionário, com seus ideais e contradições; até a prisão e o nascimento de seu filho.

O texto inicia com um prólogo, no qual nenhuma personagem tem nome. Em suas primeiras linhas, anuncia a forma que a peça abordará a dimensão transitiva do tempo, nos termos da peça: “Esta história é de um tempo - Alguns dias atrás - Muitos anos - Poucas horas.” (VITORINO, 2016, p. 23). Conhecemos, assim, que a peça se moverá numa relação não linear com o desenvolvimento das ações.

Diante das três linhas de ações, correndo em tempos distintos, optei por iniciar com uma cena que evocasse o tema e exemplificasse o conceito de pessoas comuns. Escolhi a cena onde os coveiros trabalham e conversam sobre buracos negros para, em seguida, apresentar a personagem do “Jovem” e seu eixo central: a busca pela identidade dos pais. Logo depois, conhecemos a linha de ação de Beatriz, já na prisão, sendo interrogada pelo Capitão. O diálogo, incisivo, sugere a tortura para a entrega de informações, quando ela permanece em silêncio. Seu caráter de luta e firmeza diante da violência abre o quadro histórico, apresentado pelo ponto de vista dos porões da ditadura civil-militar.

Nas cenas que apresentam as personagens, vemos que suas vidas já estão de cabeça para baixo, retirados do seu lugar de estabilidade: os coveiros estranham o pedido inusitado que receberam; ao passo que o Jovem está perdido em um “labirinto de nomes de guerrilha”, perturbado com a falta de respostas; e Beatriz tenta sobreviver na prisão, após ser torturada.

As personagens que compõem a trama são identificadas e descritas como: Beatriz – Estudante / Carlos – Estudante / O Jovem – Cerca de 18 anos / Cláudio – No plano de Beatriz, seu irmão e oficial do exército. No plano do Jovem, seu tio, cadeirante e militar aposentado/ Coveiro 1 – Zé Lerdeza – Preguiçoso / Coveiro 2 – Zé Pardal - Cheio de teorias / Professor – De filosofia / Capitão – Alta patente / Oficial Atendente / Soldados/ Mascarados. É importante salientar os limites das personagens e como elas alimentam a trama, nas palavras de Ball (2014): “As personagens de uma peça não são reais. Você não conseguirá extrair do texto tudo que é preciso saber delas.” (BALL, 2014, p. 88) .

Olhando para cada figura em *COMUM*, temos personagens identificadas com seus primeiros nomes, ao lado de outras, identificadas apenas pela profissão, apelido ou breve descrição sobre um traço característico, sem descrição detalhada. Os coveiros (Coveiro 1 – Zé Lerdeza – Preguiçoso e Coveiro 2 – Zé Pardal - Cheio de teorias) fazem uma dupla cômica. Embora se relacionem pelo universo de sua profissão, têm uma alegria e criticidade que destoam de um perfil profissional apenas “funcional”. Como questiona Hamlet, ao deparar-se com o coveiro, na peça de Shakespeare: “Esse sujeito não terá o sentimento da profissão, para cantar, quando está abrindo uma sepultura?”. Assim, os coveiros de *COMUM* também são pontuações épicas, que estranham e comentam a trama.

Suas características estão acentuadas por seus apelidos, Zé Lerdeza e Zé Pardal. Pardal faz alusão à personagem da criação de Walt Disney, o Professor que é um inventor de geringonças que, geralmente, falham. O apelido, tirado das histórias do avoador cientista dos

quadrinhos, destaca a função da personagem, de criar teorias e histórias sobre os fatos que observa. No trecho do diálogo com o Capitão, onde recebe a tarefa de criar uma vala no cemitério de tamanho desproporcional, Pardal reflete:

ZÉ PARDAL – É... Isso aqui. Tem...

CAPITÃO – (*virando para o coveiro*) O que?

ZÉ PARDAL – Isso aqui tem a haver com os extraterrestres?

CAPITÃO – O que?

ZÉ PARDAL – Os Óvni. Tão esperando um bom momento pra agir. Talvez eles tenham existido antes da nossa civilização existir. Já pensou nisso, rapaz? Aquela muralha da china... As pirâmide do Egito... Aquilo ali é tecnologia alienígena, rapaz? A própria bíblia já fala... Do anjo que desceu do céu, pegou o homem e levou pra outra dimensão... Eu sei que alguns já estão rondando por aqui. Esse universo esconde muita coisa... Essa galáxia é enorme. Acha que só ia ter vida inteligente aqui? Um bando de planeta por aí? Tem planeta que até nós não conhece...

CAPITÃO – Não se preocupe, isso não tem nada a ver com extraterrestres. (*ri*)

ZÉ PARDAL – Tudo bem, muito obrigado. (*sai*)

CAPITÃO – Aqui nós fazemos as coisas com as nossas próprias mãos. (VITORINO, 2019, p. 62).

Junto com Zé Lerdeza, Pardal proporciona algum equilíbrio, para adentrarmos na violência inerente ao tema dos desaparecidos políticos. Esse mote é trazido pelo Jovem, de cerca de 18 anos, que procura pelos nomes verdadeiros de seus pais, desaparecidos. O Jovem mantém uma relação instável com seu tio, Cláudio, que o criou (outra menção ao texto de Shakespeare). O Jovem começa a suspeitar que está envolto em mentiras, e procura investigar a verdade, buscando os meios legais e as informações das conversas com antigos funcionários do Cemitério. Se conhecer os pais, ele também não possui nome próprio, e só no decorrer da história saberemos qual o nome escolhido para ele.

Cláudio é enigmático, com participação no plano de Beatriz, onde é irmão da jovem militante e oficial do exército, e no plano do Jovem, onde (anos depois) é cadeirante e militar aposentado. A personagem, então, sofre mudanças radicais no tempo da fábula, e seu segredo é o elo entre Beatriz e o Jovem. A história trará mais informações sobre sua atuação como oficial do exército e a relação com a irmã, de ideologia oposta à sua (razão que o leva a desmotivar o Jovem em sua investigação). A figura representa, então, o entrelaçamento entre a ditadura militar e a sociedade brasileira, nas escolhas que os indivíduos fizeram no período.

Beatriz, jovem estudante de Filosofia, é a irmã de um oficial do exército que se envolve com a militância de oposição ao regime militar. O conflito com Cláudio, seu irmão mais velho, começa a crescer quando ela inicia um relacionamento com Carlos, estudante com ideais

revolucionários. Beatriz une-se a Carlos nas ações de resistência, e acaba sendo presa com ele. Carlos, por sua vez, é exemplar da militância de oposição ao regime militar: não consegue calar diante das injustiças que presencia, e procura meios de enfrentar o regime.

A relação entre Carlos e Beatriz gira em torno dos temas liberdade, amor, revolução e idealismo, que um dos diálogos do casal destaca:

BEATRIZ - Acha que alguma coisa vai fazer a diferença de verdade?

CARLOS - Vamos organizar o que for preciso, vamos gritar, marcar este país inteiro com nossa insatisfação. Vão querer vir pra cima da gente, vamos brigar feio nas ruas, vamos manchar este governo, o mundo inteiro vai ouvir: (*grita*) abaixo esta ditadura escrota... (*Beatriz tapa sua boca*)

BEATRIZ - Você ficou maluco?

CARLOS - Vamos ficar todos loucos. Vamos explodir com essa insatisfação no peito. A gente pode tudo (VITORINO, 2019, p. 55).

Beatriz, Carlos, o Jovem, Cláudio e os Coveiros dividem igualmente o protagonismo da história. Em paralelo, surgem figuras pontuais, que se remetem às personagens centrais. É o caso do professor de Filosofia de Beatriz e Carlos, levado por oficiais do exército por ser um professor que incita o pensamento crítico. Também, o Capitão de alta patente, que revela o universo hierárquico do exército, nos embates com o oficial Cláudio. Um sujeito passivo violento, ele também é o responsável por extrair informações dos que são levados sob tortura para as prisões. Outra personagem acessória, o Atendente - a burocracia em pessoa -, faz contraponto ao desejo de verdade que leva o Jovem a agir. Vemos neste trecho a relação entre ambos:

JOVEM – (Mostrando a foto) Estou procurando informações sobre esta mulher. Você pode me ajudar?

OFICIAL ATENDENTE – Você quer ajuda ou informações?

JOVEM – Como faço para pesquisar o arquivo de vocês?

OFICIAL ATENDENTE – Você precisa se cadastrar. Já se cadastrou? (VITORINO, 2019, p. 26).

Além destes, os Oficiais Mascarados atuam como sombras das figuras do exército, sendo mais alegóricos e com participações mais pontuais na trama. Suas características são marcantes em relação uns aos outros e podemos ver um mosaico de pontos de vista em relação ao tema do texto.

Por meio das questões propostas por Ball (2014), podemos resumir a trajetória e a função das personagens em *COMUM*. Segundo o autor, as personagens se comportam a partir

de: “[...] (1) O que a personagem quer; (2) o que se antepõe à caminhada da personagem (obstáculo); (3) o que a personagem faz ou está disposta a fazer para conseguir o que quer.” (BALL, 2014, p. 89). Embora o esquematismo da definição, podemos analisar as personagens da peça a partir de Ball, em termos individuais e sociais. O Jovem, por exemplo, é alguém que quer descobrir a verdade (sobre a morte dos pais e o paradeiro dos corpos). Ele tem pela frente imensos obstáculos, que são fruto dos traumas sociais e políticos do período ditatorial brasileiro: a destruição do tecido social, a burocracia e lentidão dos meios legais, o medo de lutarmos por nossos direitos e a dificuldade da memória sobrepõem-se às mentiras familiares.

Mas, o Jovem entra em conflito, mostra-se persistente e vai atrás de pessoas. Durante o processo de escrita busquei pensar na importância da Ação, que dá carnalidade e expressão ao caráter da personagem, além de evidenciar seu comportamento como sujeito (e não objeto) da trama histórica. Como descreve Ball (2014): “[...] do começo ao fim, o caráter de uma personagem está na ação – aquilo que é mostrado, e não o que é descrito por palavras.” (BALL, 2014, p. 92). O autor, ainda, completa ser a ação em si apenas uma parte, que se alia aos seus motivos, outra “[...] metade da revelação.” (BALL, 2014, p. 91). E mesmo quando uma personagem fala de si, ela pode não ser confiável. Para o autor:

A autodescrição não pode ser absolutamente confiável, porque as personagens, com muita frequência, têm motivos para enganar os outros. Igualmente, a descrição de uma personagem feita por outra personagem não pode ser absolutamente confiável, porque aquele que descreve pode estar enganado, ou pode estar mentindo (BALL, 2014, p. 91).

Esse é o caso de Cláudio que, quando questionado, busca artimanhas para enganar e esconder informações. Ou o Coveiro, que ao receber a visita do Jovem em busca de informações, diz não saber de nada (mas, é sabido que teria importantes revelações).

Nesse aspecto, a “peça” comporta-se como a narrativa da memória histórica, em que disputam contínuas determinam o que pode ou não ter reconhecimento. Interessante, também, o que significa Ação no contexto de escrita dramaturgica, aplicável às dimensões do relato e da memória: antes de ser apenas a atividade física perceptível exteriormente, ela é resultante de um empecilho, ou de um confronto. Segundo Ball (2014): “A ação resulta daquilo que uma personagem faz para conseguir o que ele, ou ela quer (motivação), a despeito de obstáculos.” (BALL, 2014, p. 89).

Em vez de iniciar com o mais usual estudo das personagens, que leva ao desenho dos contornos psicológicos das figuras, pode-se dizer que busquei criar “arapucas criativas”: desenhei situações fortes, que exigiam uma tomada de decisão e, assim, revelavam o caráter de cada um e cada uma na ação. As cenas de apresentação das personagens foram, então, definidas tendo por princípio que o caráter das personagens emerge desses momentos de escolha, ao invés de optar pela exposição²¹ direta. Robert McKee (2006) concorda, sobre a personagem: “Quando ela escolhe, ela é.” (MCKEE, 2006, p. 106). E adiante: “Pressão é essencial. Escolhas feitas sem nenhum risco significam pouco” (MCKEE, 2006, p. 106).

Além disso, sob uma ameaça imediata, há possibilidade mais evidente de transformação, de mudança de rumo. As ações na cena deixam mais perceptíveis o arbítrio livre, especialmente nas transições, também fundamentais na peça. Ainda segundo esse princípio, a aparência está dissociada das condutas. E a natureza profunda da personagem e sua aparência externa, quando diversas, aumentam nosso interesse no desenvolvimento da trama: por empatia, que nos cola à personagem, ou aversão, seguimos seus próximos passos. McKee define essa técnica na exploração da função específica que a personagem realiza: “A função do personagem é trazer à história qualidade de caracterização necessária para fazer escolhas convincentes.” (MCKEE, 2006, p. 106).

McKee (2006) também destaca que essa missão da personagem está completamente entrelaçada à função da estrutura da obra, a de guiar a história, proporcionar o acirramento das tensões, de tal modo que os dilemas das personagens se tornem mais intensos, para revelar sua natureza, até quase o nível inconsciente.

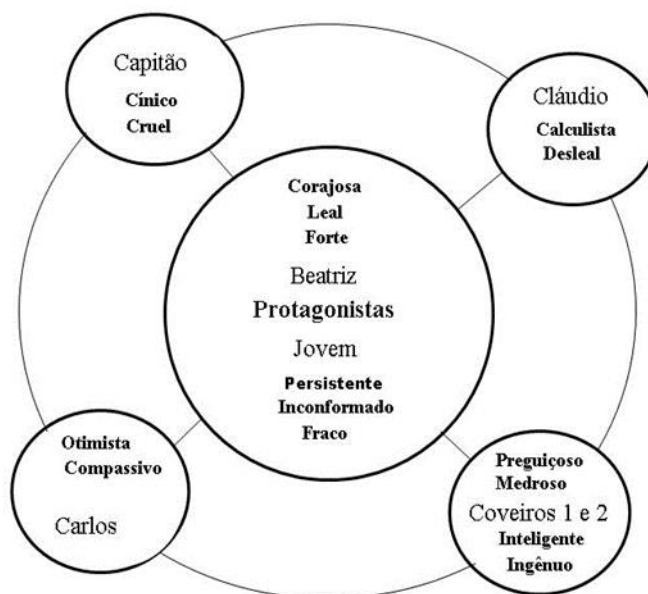
Se o ponto de vista de Robert McKee é produtivo para a estrutura do roteiro cinematográfico (e foi útil para *COMUM*, no que apresenta em termos da narrativa ficcional), não podemos perder de vista a função política envolvida na noção de personagem, muito importante para o nosso espetáculo, que almejava refletir sobre o contexto mais amplo, em que pesam as interações sociais e ideologias de classe.

Robert McKee aborda uma escrita relacionada à escola cinematográfica, que se apropriou dos fundamentos de Stanislavski e continuadores. Isso nos ajudou a experimentar em *COMUM* a mimese realista como um dos elementos de composição. Por meio do autor,

²¹ Exposição é quando uma personagem conta a outro algo que já sabe, só para “ouvirmos”, ou quando resume os fatos, para facilitar o entendimento do público.

exploramos também a personagem constituída nas interações da cena, esboçando uma espécie de sistema, em que protagonistas (e antagonistas) e coadjuvantes desenhavam órbitas²², modificando as naturezas uns dos outros. Exemplificando essa ideia, criei um desenho representando as órbitas do texto dramaturgico de *COMUM*, a seguir:

Figura 21 – Órbitas do texto dramaturgico de *COMUM*



Fonte: Elaborado pelo autor.

Fortalecendo os conflitos, pude entender a natureza política das disputas entre as personagens, segundo seus caracteres e suas exemplificações de classe e posição social²³. Cito a seguir duas cenas onde o contraste é criado, em situações que exigem uma tomada de decisão. Na cena 19, “A última vez que andei”, Cláudio tenta entrar na cela de Beatriz, que está presa. Ao ser impedido pelo Capitão e demais oficiais, ele enfrenta a ordem hierárquica militar, motivado pelo desejo de ajudá-la. Revela, assim, compaixão, arrependimento e remorso até então desconhecidos por nós, ao perceber que a vida da irmã está correndo perigo. Essa

²² Para o autor, esse desenho de órbitas é descrito com o que o termo “desenho (*design*) de elenco”, noção em que a personagem secundária oferece outras oportunidades de definir e/ou revelar as protagonistas por comparação/atrito/contraponto e, assim, ajudam a delinear suas características e assim, avançam a narrativa da peça.

²³ No teatro político brasileiro, essa preocupação com o desenho psicológico não está completamente deslocada de uma concepção social e política do teatro. Lembro aqui da proximidade entre nossa criação dramaturgia política, nos anos 1950-60, que teve como referência a dramaturgia norte-americana, entre outros caminhos, por meio da aproximação de Augusto Boal com a leitura estadunidense de Stanislavski, via Actor’s Studio, antes de chegar no Teatro de Arena e fundar os Seminários do Arena.

complexidade do desenho de Cláudio, entretanto, é modulada pelas noções de classe e posição social, que também oferecem veracidade às relações entre as personagens.

No caso de *COMUM*, ainda provoqueei contrastes entre as figuras a partir do uso da espacialidade: por exemplo, as personagens dos coveiros – Zé Lerdeza e Zé Pardal - são parte do cemitério; o Oficial Atendente, do Setor de arquivos, ao passo que o Jovem pode circular entre lugares. Mckee (2006) nota essa possibilidade de jogo entre localidade e caracterização:

O mundo físico e social onde o personagem se insere, sua profissão ou vizinhança, por exemplo, é um aspecto da caracterização. A dimensão, portanto, pode ser criada por um simples contraponto: colocar uma personalidade convencional em um cenário exótico, ou um indivíduo estranho e misterioso dentro de uma sociedade ordinária e pé no chão imediatamente gera interesse (MCKEE, 2006, p. 356).

No processo de escrita dramatúrgica, busquei remeter também a “localidade” não apenas à situação geográfica, mas aos lugares sociais, traduzidos em comportamentos de classe. Em virtude disso, cada figura expressa uma relação para com os temas da ditadura, da violência de Estado e da resistência revolucionária, que sua posicionalidade permitiu acessar. O fato de a fábula estar fragmentada, acontecendo em momentos temporais diferentes, além disso, amplia esta ideia da localização no espaço, nos conduzindo a refletir que as atitudes (em relação às “posicionalidades”) geram consequências também ao longo do tempo histórico. Quando se trata da disputa pela memória social, em especial, os reflexos da colisão entre forças criam arcos históricos e vivem em outras épocas (por exemplo, entre o Jovem e Cláudio mais velho), assim como na realidade de personagens que, sem relação direta com o ocorrido antes, acabam sendo envolvidos hoje (por exemplo, os Coveiros).

A estrutura e a composição das personagens são, portanto, perspectivadas pela noção de tempo. Em *COMUM*, o jogo temporal é não linear, posicionado um elo entre duas épocas distintas, em atrito e complementaridade. A ditadura, no seu período mais virulento, é o tempo das cenas da personagem Beatriz, quando a vala clandestina de Perus foi inaugurada. A ação na linha temporal que pertence a Carlos e Beatriz dá-se na passagem dos anos 1960-70, sugerida no texto pela invasão militar na universidade, onde a Jovem estuda, e na violência contra seu professor. Marca-se o ano de 1972, como a data da certidão de óbito da moça²⁴.

²⁴ Nos comentários dos coveiros, ficamos sabendo sobre o tricampeonato da Seleção Brasileira de futebol, na Copa do Mundo de 1970.

O período em que a vala foi descoberta, no início dos anos 1990, testemunha os primeiros passos da nossa atual democracia. É também o momento em que o Jovem parte para sua busca. Ao olhar para trás, contudo, ele não vê o passado como distante, mas o percebe ainda vivo. Sua era é a dos fantasmas presentes, e ele irá confrontar-se com personagens que cruzam o tempo, os Coveiros e Cláudio, que carregam marcas de suas ações consigo. Eles demonstram que o passado nunca permanece soterrado, mas agindo em silêncio.

Entre esses dois períodos, forma-se uma elipse (ou, talvez, um “eclipse”, que faz com que se sobreponham as duas épocas). Por exemplo, ao final do primeiro Ato, na cena “Entre celas e arquivos”, temos dois planos temporais entrelaçados: Beatriz é interrogada na prisão pelo Capitão, que quer que ela identifique em um mapa o local de encontro com os companheiros. É, então, forçada a falar, diante da visão do corpo de Carlos, morto sob tortura há poucas horas; enquanto em paralelo o Jovem mostra a foto de seu pai para o Oficial Atendente, que cuida dos arquivos, na esperança de conseguir informações sobre ele.

Na sequência de cenas do Ato II, temos outro momento de entrelaçamento, que começa com a aula de filosofia na faculdade, onde Beatriz e Carlos se conhecem, ao passo que o Jovem conversa sobre a mãe falecida com seu tio, Cláudio, que lhe oculta a verdade. No texto:

JOVEM – Qual o curso que ela fazia?

CLÁUDIO – Acho que era psicologia... biologia. Ah, não consigo me lembrar, não éramos os melhores irmãos do mundo (VITORINO, 2019, p. 50).

Essa estrutura fragmentada foi intencionalmente esculpida, mas não com um fim apenas formal: ela metaforiza a identificação do corpo morto pelas partes que o constituíam em vida, tal e qual o processo de identificação de uma ossada encontrada na vala, sepultada sem nenhum tipo de identificação.

Em *COMUM*, a história é desenvolvida levando em consideração a premissa da ausência, intercalando fabulação e investigação para capturar um real esfacelado. Ileana Diéguez (2020) chama atenção para essa arte que se debruça sobre as ausências e as memórias dos moribundos, e completa: “[...] esta situação não afeta somente a vida dos familiares implicados, mas perfura o tecido social e simbólico, perturba hábitos, condutas, tradições.” (DIÉGUEZ, 2020, p. 201). As imagens dessa arte são, então, tentativas de remexer escombros, forjando uma memória irrecuperável em sua totalidade, contra os mecanismos sociais de esquecimento.

No Brasil de hoje, vemos que nosso passado autoritário tem permanência e desdobramentos. Como afirma Teles e Quinalha (2020), “[...] o partido do regime militar criou um novo agrupamento, com um verniz democrático, para entrar na composição da transição e, até hoje, esse grupo mantém-se presente nos vários governos constituídos em Brasília.” (TELES; QUINALHA, 2020, p. 30). Podemos olhar as lacunas do passado e seus significados, em curso e futuros, por meio do teatro, que instrumentaliza nossa reflexão sobre os atos de injustiça.

Nesse aspecto, menciono a cena do Jovem no Setor de arquivos, em *COMUM*, que se inicia com a frase do Jovem: – “Olá, por favor, eu preciso de uma informação muito importante.” O Oficial Atendente rebate, da seguinte forma: – “Ei, chegou mais um tímido querendo revirar ossos.” O diálogo desenvolve-se, até que o jovem, na frase final da cena, determina: – “Nosso passado e futuro estão trancados nesta sala de espera.”

Figura 22 – Visão do corpo de Carlos - *COMUM*



Fonte: Acervo do Grupo Pandora de Teatro. Rodolfo Vetore. Wellington Candido e Thalita Duarte.
Foto: Ana Paula Umeda.

Figura 23 – Jovem no Setor de arquivos, em *COMUM*



Fonte: Acervo do Grupo Pandora de Teatro. Filipe Pereira, Rodrigo Vicente, Rodolfo Vetore e Thalita Duarte. Foto: Ana Paula Umeda.

3. O TEATRO DE IRREALIDADES: UM OLHAR SOBRE O ABSURDO E O ONÍRICO NO TRABALHO DO GRUPO

A linha do trabalho do Grupo Pandora que denominamos Teatro de Irrealidades forma, junto com os Teatros da Memória, os dois pilares das nossas criações. Embora presente em outras peças, ela pode ser relacionada, principalmente aos espetáculos *Canibais Vegetarianos Devoram Planta Carnívora* (2012), *Ricardo III não terá lugar ou cenas da vida de Meierhold* (2015) e *Nomes para Furacões* (2017).

Esse pilar desenhou-se ao longo dos anos e continua em desenvolvimento, com aspectos que foram sendo configurados em etapas e a partir de estímulos diversos: iniciou-se com referências no movimento literário do realismo fantástico, ampliou-se por meio de estudos do grupo em torno dos dramaturgos apontados por Martin Esslin, em seu livro *O teatro do absurdo* (1961), e intensificou-se no trabalho com as dramaturgias do romeno Matéi Visniec. Visniec trouxe um universo muito instigante para pensarmos a representação da nossa realidade em cena, em uma forma de alcançarmos o real pelo avesso, por meio de proposições cênicas que se apresentam como delírios sobre o real e que estimulam novas perspectivas sobre o mundo à nossa volta.

Foi no ano de 2015 que aprofundamos essa vertente, com a realização de uma oficina de teatro que ministramos em nossa sede, atraídos pelas obras absurdistas. Composto as atividades do projeto “Grupo Pandora 10 anos - Não nascemos para ser pedra”, contemplado com o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz/2014, realizamos a oficina “Poéticas do Absurdo”, aberta ao público. Na ocasião, nos debruçamos sobre textos teóricos e experimentamos a criação cênica com os participantes a partir da dramaturgia de grandes autores do Teatro do Absurdo, como Eugène Ionesco e Samuel Beckett, e também do contemporâneo Matéi Visniec, considerado herdeiro do absurdo.²⁵

A oficina teve início em 11 de agosto de 2015, e finalizou com uma mostra de processo do curso, em 31 de janeiro de 2016. Essa oficina teórica e prática, que foi voltada para a criação de materiais cênicos, experimentações dramatúrgicas, resultou em uma montagem teatral com os e as aprendizes, intitulada “PAPARAZZI” (2016), a partir da obra de Visniec.

²⁵ Como afirma Antonio Gonçalves Filho, jornalista que apresentou sua obra ao público brasileiro em matéria publicada no jornal O Estado de São Paulo, intitulada “Romeno Matéi Visniec terá seu teatro completo publicado no Brasil”, datada de 28 de setembro de 2012. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,romeno-matei-visniec-tera-seu-teatro-completo-publicado-em-livros-no-brasil,937362>). Acesso em: 13 de dezembro de 2019.

Outro momento fundamental para nosso entendimento dessa matriz foi o trabalho com a montagem de um texto dramático de Visniec, agora pelo Grupo Pandora de Teatro; etapa que consolidou e ampliou nossa percepção do tema. Realizamos a montagem de *Ricardo III não terá lugar ou Cenas da Vida de Meierhold*; ocasião em que identificamos e exploramos os desvios líricos e elementos do absurdo propostos na dramaturgia. Esse processo de montagem, realizado em 2015 com o apoio da 24ª Edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, abriu uma nova fase da nossa pesquisa cênica, que culminou na realização do trabalho autoral *Nomes para Furacões*, em 2017, e que segue, de alguma forma, inspirando nossas criações até hoje.

Assim, visando evidenciar o sentido que atribuímos ao Teatro de Irrealidades a partir dos nossos espetáculos, analisarei os processos investigativos de *Ricardo III não terá lugar ou cenas da vida de Meierhold*, de autoria de Matêi Visniec, e *Nomes para Furacões*, do qual realizei a dramaturgia. Em ambos os trabalhos, assino a direção, em parceria criativa com o Grupo Pandora.

3.1 Conceituando o Teatro de Irrealidades do Pandora

O Teatro de Irrealidades traz consigo a ideia de inadequação às dinâmicas do real, em sua lógica mais concreta e tangível. Busca por uma forma cênica que dê conta da discordância, traz certa inconformidade com o jeito com que o mundo se apresenta, e por isso busca modificar sua ordem. Estabelece, assim, uma tensão criativa entre o lógico e o ilógico. Se o teatro é o reflexo do mundo, como refletir um mundo em estilhaços?²⁶

Define-se, em contraparte, o “irreal” como “[...] Que ou o que não tem existência real; imaginário (produto da imaginação); que ou o que está fora da realidade” (MICHAELIS, 2020). Segundo o professor Adriano Oliveira, em *A Irrealidade no cinema contemporâneo: Matrix e Cidade dos Sonhos* (2011), o termo irreal designando uma narrativa artística está presente na linguagem cinematográfica, e caracteriza filmes que apresentam concepções diversas sobre as estratégias e possibilidades de representação da realidade. Oliveira comenta: “Um dos fenômenos mais interessantes da cultura ocidental contemporânea é o interesse por narrativas sobre a perda da possibilidade de distinção entre realidade e ilusão.” (OLIVEIRA, 2011, p. 11). Esse seria o caso de narrativas onde não se distinguem as duas categorias, ou ainda, que

²⁶ Estando o mundo em estilhaço, o espelho também se fragmenta... Ao perdermos o controle da realidade, é preciso colocar-se em estado de alerta!

interseccionam camadas ilusórias e reais de uma narrativa (de base ficcional ou não). Oliveira associa a estratégia a textos anteriores à contemporaneidade, como *Édipo Rei* e *Dom Quixote*, mas completa: “Entretanto, o fascínio que exerce sobre o gosto popular atual parece insinuar que algo da nossa época nos torna particularmente sensíveis a ele.” (OLIVEIRA, 2011, p. 11).

Dessa forma, esse híbrido real/ilusão seria um traço marcante da produção simbólica atual, notadamente, em criações cinematográficas de final dos anos 1990 e início dos 2000. São inúmeros os exemplos de filmes que cita, entre eles, *Clube da Luta* [*Fight Club*] (1999), de David Fincher, baseado no romance homônimo de Chuck Palahniuk; *Quero ser John Malkovich* [*Being John Malkovich*] (1999), escrito por Charlie Kaufman e dirigido por Spike Jonze; *Canções do Segundo Andar* [*Sånger från andra våningen*] (2000), dirigido e escrito por Roy Andersson; *Donnie Darko* (2001), escrito e dirigido por Richard Kelly; *Cidade dos Sonhos* [*Mulholland Drive*] (2001), escrito e dirigido por David Lynch; e *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças* [*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*] (2004), dirigido por Michel Gondry e roteirizado por Charlie Kaufman.

Adriano Oliveira (2011) aponta como principal motor do cinema de irrealidades um estado de crise que se abate sobre os protagonistas, em seus termos:

Os protagonistas são incapazes de discernir em que mundo se encontram: real ou ilusório, humano ou inumano, da vigília ou onírico, vida ou além-túmulo. Como consequência, o momento da revelação coincide com uma crise de identidade para esses personagens. Eles inevitavelmente descobrem em determinado ponto da trama que não apenas vivem num espaço diferente daquele que imaginavam habitar, mas que, em última instância, também não são quem pensavam ser (OLIVEIRA, 2011, p. 13).

Empresto aqui o conceito de “irrealidade” do âmbito cinematográfico, transpondo-o para as artes cênicas, a fim de dimensionar um Teatro de Irrealidades em que se processa a elaboração de narrativas de irrealidades que desafiam nossa capacidade (ou impossibilidade) de discernir a verdade sobre o mundo e sobre o ser, tendo movimentos e estilos artísticos determinantes para o desenvolvimento dessa linha de pesquisa do grupo.

Considero o Surrealismo como uma influência desse Teatro de Irrealidades, nos moldes dos experimentos do movimento de vanguarda fundado em 1924 por André Breton. A vanguarda surrealista refere-se, na síntese de Silvana Garcia (1997), principalmente, “[...] ao universo do poético, do campo de relações sobre o qual se assenta o ato de criação - a imaginação, o sonho, a memória, o maravilhoso.” (GARCIA, 1997, p. 62.), incluindo obras

marcadas por seu tempo histórico, bem como pela predominância das linguagens literária e visual²⁷.

Também percebemos uma proximidade em relação ao Realismo fantástico - que também nutriu a consolidação do Teatro de Irrealidades dentro do trabalho do Grupo Pandora -, mas este tem seu sentido forte na escola literária ligada à produção de escritores latino-americanos, de tal forma que o termo Teatro Fantástico não descreveria a totalidade da pesquisa estética à qual me refiro aqui.

No campo teatral, o Teatro do Absurdo é o que mais se avizinha às pretensões estéticas do Teatro de Irrealidades do Pandora, em especial, em suas reverberações na criação dramatúrgica na América Latina. Ainda assim, o termo Teatro do Absurdo tem atributos muito centrados na Europa e na leitura de Martin Esslin, sendo também impreciso para a definição do que fomos criando nos espetáculos que apresentarei neste capítulo.

De início, é importante retomar o que diferencia uma narrativa que busca a mimese da realidade e outra que se afasta desse princípio. Umberto Eco (1989) escreve sobre a distinção entre narrativas realísticas e fantásticas, da seguinte forma: “A narrativa realística propõe mundos compatíveis com o mundo ‘normal’ ou ‘real’, entendido como o mundo no qual vivemos ou supomos viver, tal qual o define o senso comum ou a enciclopédia cultural de nossa época” (ECO, 1989, p. 166). Assim, ela traz elementos que não correspondem aos fatos, que podem não ter acontecido, mas não são contrários à dimensão do possível. Já a literatura fantástica, por sua vez, logra apresentar não só o que não aconteceu, o imaginado, mas também os elementos contrários às lógicas já estabelecidas, nos termos de Eco (1989), “[...] o que aconteceria se o mundo real não fosse semelhante a si mesmo, isto é, se sua própria estrutura fosse diferente [...]” (ECO, 1989, p. 167).

Aqui, encontramos a raiz do Teatro de Irrealidades no imaginável, que estranha o mundo ordinário e o recria. A respeito da imaginação, Eugène Ionesco aponta que “Imaginar não é evasão. Imaginar é construir, é fazer, criar um mundo. Pode-se ‘recriar’ o mundo à imagem dos mundos inventados, imaginários. Não se reconstrói o mundo, ‘constrói-se’ um.” (IONESCO

²⁷ O movimento surrealista não se consolida, conforme comenta a autora, no campo das artes cênicas, mesmo sendo Antonin Artaud um expoente do movimento. Nas palavras de Garcia (1997), “[...] Breton não quis (ou não pôde) ver, por trás da aparência do fenômeno, o lugar no qual poderia ocorrer a química que resultaria na ideia de um teatro surrealista.” (GARCIA, 1997, p. 77.) Por isso, coube a Artaud buscar de maneira mais isolada a persecução dessa tarefa, como aponta Garcia, “[...] imerso na loucura, no delírio, no culto, no interior mais profundo de seu eu, mais do que jamais qualquer outro surrealista conseguiu.” (GARCIA, 1997, p. 77).

apud BONNEFOY, 1970, p. 72). Logo, pode-se até não olhar para a realidade diretamente nos olhos, mas é exatamente na realidade que se mira. A dinâmica remete ao reflexo da Medusa no escudo de Perseu, no mito grego: olhar a realidade nos olhos pode nos imobilizar, nos transformar em pedra, daí que se busca olhar a Medusa no reflexo distorcido.

Assim, podemos entender a operação imaginativa do Teatro de Irrealidades como uma sobreposição de elementos, irreais e reais, ou seja, de aspectos identificáveis em relação à realidade física. Esse recurso, que não busca pelo abstracionismo, segue em diálogo com o pensamento de Ionesco, que resume:

Os personagens me ajudam a dar uma verdade aos símbolos, por que eles são mais ou menos personagens por assim dizer ‘reais’, personagens que parecem existir, que a gente tem a impressão de ver todos os dias, personagens verdadeiros, se assim se pode dizer. Então a cotidianidade dá relevo ou serve de contraste ao que não é cotidiano, ao que é insólito, estranho ou simbólico. Entenda-se simbólico no sentido de imagem tendo uma significação. Esses personagens me servem de contraste. Eles me servem para colocar em evidência o lado fantasmagórico, porque opõe o realismo ao irreal, obtém-se uma oposição que é ao mesmo tempo uma união, isto é, o realismo serve para fazer ressaltar mais facilmente o aspecto fantástico e vice-versa. (IONESCO *apud* BONNEFOY, 1970, p. 66).

É com essa estranheza que joga o Teatro de Irrealidades, ao evidenciar a criação de oposições que se complementam e contrastes que se potencializam (para Ionesco, concentrado no estatuto das figuras do texto, as personagens). O chamado “irreal” ressalta os aspectos reconhecíveis, suscitando a suspensão crítica, na relação de contraste (oposição ou união) entre elementos. Ao estranhar a realidade e nos deslocarmos dela, adotamos um ponto de vista estrangeiro; estabelecemos, ao mesmo tempo e paradoxalmente, uma relação de aproximação com o que se apresenta diante de nós, mais atentos ao que antes nos parecia habitual. Buscamos, assim, desafiar a percepção do (a) espectador (a). Abre-se um outro nível de compreensão, na tentativa de restabelecer a lógica do real, após seu “esfacelamento” em cena: estranhar o que se vê resulta no reconhecimento de algo agora dessemelhante, ao que se sucede um distanciar, para entender o que mudou. Então, o mundo apresenta-se como fonte de dúvida e, assim, passível de mudança.

Falar em imaginação nos remete, em um primeiro momento, ao que não existe e se encontra afastado da realidade. Porém, podemos considerar que o que foi concretizado no mundo por mãos humanas surgiu, fundamentalmente, no plano do imaginário para, em seguida, materializar-se. Sartre, no ensaio *A imaginação* (1987), problematiza a concepção clássica de

imaginação que delega ao imaginário apenas um papel secundário, onde “[...] a imagem não tem mais do que um papel acidental e subordinado, o papel de um simples auxiliar do pensamento de um signo.” (SARTRE, 1987, p. 40). O filósofo francês contrapõe-se a esse pensamento, ao afirmar que imaginar é um modo de conhecer; em suas palavras: “[...] a imagem é um certo tipo de consciência. A imagem é um ato e não uma coisa. A imagem é consciência de alguma coisa.” (SARTRE, 1987, p. 107).

Essa compreensão ultrapassa àquela primeira concepção de imaginário como ancorado no impossível, pois permite tratá-lo como um processo mental ativo, um tipo específico da consciência, uma vez que, ao imaginar, exercemos a liberdade de figurar possibilidade e nos tornarmos mais conscientes, por meio da composição de um conjunto de elementos simbólicos capaz de construir e expressar uma visão de mundo. Por essa via, a imaginação é construtora de realidades, de modo que o mundo da imaginação não está separado do mundo inteligível. A imaginação pode ser entendida, por fim, como o antecedente da proposição no real, um fenômeno em vir-a-ser, ela complementa-se na construção de uma realidade que transmuta as adversidades. Para Sartre, “[...] a imagem tem a opacidade do infinito [...]” (SARTRE, 1987, p. 41), sendo possível afirmar que entre o real e o imaginário, habitam o impossível e o possível.

3.2 O teatro de irrealidades em nossa práxis – primeiro passo: *Canibais vegetarianos devoram planta carnívora* (2011/2012)

Figura 24 – Espetáculo Canibais Vegetarianos Devoram Planta Carnívora, do Grupo Pandora de Teatro.



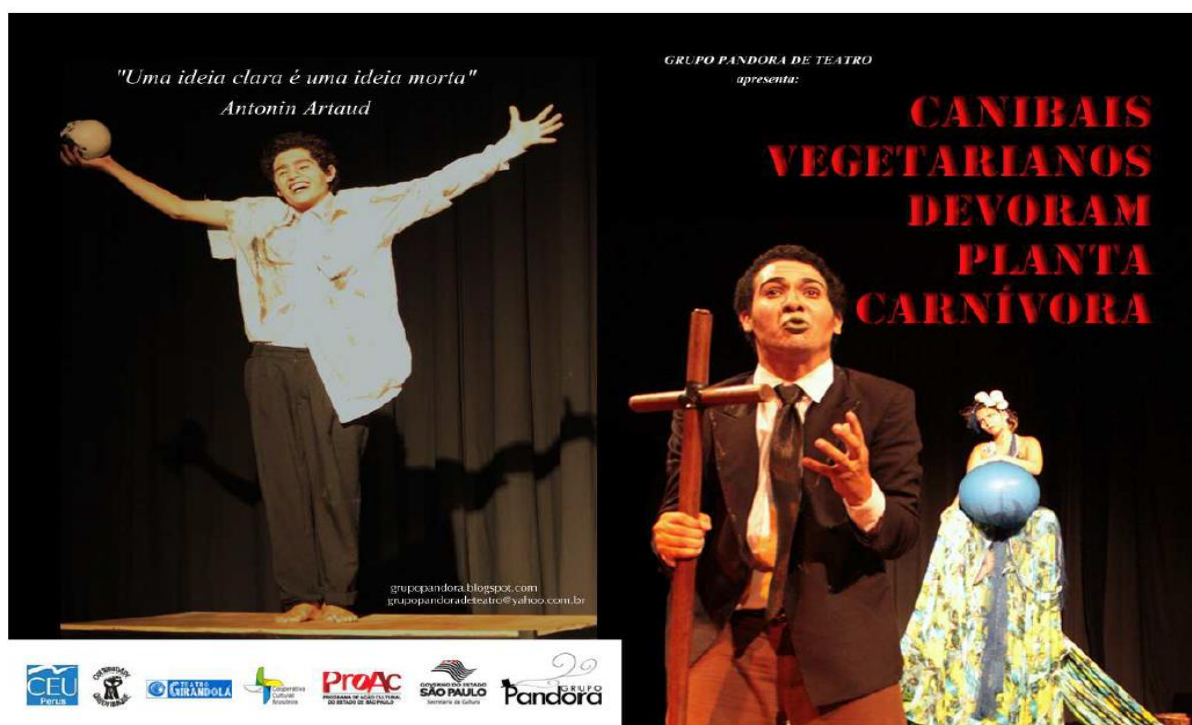
Fonte: Acervo pessoal. Em cena (da esquerda para a direita), Fagundes Emmanuel, Lucia Machado, Angélica Müller, Meire Ramos e Rodolfo Vetore. Foto e arte de Luh Silva. Abril de 2012.

O primeiro passo no desenvolvimento da pesquisa do Grupo Pandora em torno do Teatro de Irrealidades foi dado com os estudos e as experimentações cênicas realizados no processo de criação do espetáculo *Canibais Vegetarianos Devoram Planta Carnívora*, ao longo de 2011/2012, com apoio do Edital Proac para Produção e Temporada de Espetáculos Inéditos de Teatro no Estado de São Paulo. A peça, que estreou em maio de 2012, foi uma criação colaborativa do Pandora, com dramaturgia de Vince Vinnus. Após sua estreia, o espetáculo - minha primeira direção de um espetáculo autoral do Grupo - circulou pelos municípios de Francisco Morato, Jundiaí, Várzea Paulista e Cajamar, apresentando-se em sedes de grupos teatrais e centro culturais.

Canibais Vegetarianos Devoram Planta Carnívora teve como sinopse:

O espetáculo adota o realismo fantástico como uma lente de aumento para dialogar com a plateia sobre o cotidiano do mundo capitalista, abordando a relação do homem com o trabalho, família, dinheiro, meio ambiente e com ele mesmo. O que nos aprisiona? O que nos condiciona? Haverá um tempo em que tomaremos consciência e agiremos contra aquilo que nos devora? (GRUPO PANDORA TEATRO; VINNUS, 2012, s.n.).

Figura 25 – Folder do espetáculo *Canibais Vegetarianos Devoram Planta Carnívora*, impresso, 2012.



Histórico:
O Grupo Pandora de Teatro surgiu em julho de 2004, a partir do Projeto Teatro Vocacional da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo. Fundado pelos atores Filipe Dias, Lucas Vitorino, Rodolfo Vetore e Valmir Santana, jovens atores do Bairro de Perus, São Paulo.

Montagens: "O Senhor Punhilla e seu Criado Matti" (2004), de Bertold Brecht; "A Igreja do Diabo" (2005), adaptação do conto homônimo de Machado de Assis; "Tietê, Tietê" (2006), de Alcides Nogueira; "Jesus-Homem" (2007), de Plínio Marcos; "A Revolta dos Perus" (2007), criação coletiva a partir história do bairro de Perus e "Canibais Vegetarianos Devoram Planta Carnívora" (2012), criação colaborativa com dramaturgia de Vince Vinnus e direção de Lucas Vitorino.

Premios: Programa para Valorização de Iniciativas Culturais – VAI (2007 e 2009) da Secretaria Municipal da Cultura e Programa de Ação Cultural – PROAC de Produção de espetáculo inédito de Teatro (2011/2012) da Secretaria de Estado da Cultura.

Ao longo desses anos de trabalho independente, o Grupo Pandora de Teatro agregou artistas e estabeleceu parcerias para que suas ações em Perus fossem realizadas, acreditando que a capacidade expressiva, lúdica e inteligente manifesta-se naturalmente em todos. Ser artista é uma possibilidade que todo ser humano tem; independente do ofício, carreira ou arte. É uma possibilidade de ir ao encontro de si mesmo, de sua expressão, de sua felicidade, plenitude e liberdade.



Ficha Técnica:
Direção: Lucas Vitorino
Dramaturgia: Vince Vinnus
Elenco: Angélica Müller, Fagundes Emanuel, Lucia Machado, Meire Ramos e Rodolfo Vetore
Acordeão: Lucas Vitorino
Cenografia e Figurino: Grupo Pandora de Teatro
Maquiagem: Rodolfo Vetore
Colaborador artístico: Filipe Dias
Design Gráfico: Fagundes Emanuel, Luciana Silva e Thalita Duarte
Registro: Luciana Silva
Produção executiva: Thalita Duarte

Personagens enfrentam a fome por uma vida melhor, enquanto sobrevivem com as migalhas de um sistema que aos poucos vai devorando lhes os sonhos e a alma. O espetáculo adota o realismo fantástico como uma lente de aumento para dialogar com a plateia sobre o cotidiano do mundo capitalista, abordando a relação do homem com o trabalho, família, dinheiro, meio ambiente e com ele mesmo. O que nos aprisiona? O que nos condiciona? Haverá um tempo em que tomaremos consciência e agiremos contra aquilo que nos devora?

"Um estudo fantástico sobre o vazio que nos alimenta"





Fonte: Acervo pessoal (2012).

O espetáculo analisa o poder das grandes corporações no mundo contemporâneo, suas consequências na vida dos trabalhadores e seu impacto no meio ambiente. A peça apresenta cinco personagens, figuras fantásticas alojadas em cima de plataformas do cenário. Filipe Dias, ator que acompanhou o processo de criação, relata na publicação sobre o processo (a primeira realizada pelo grupo), que leva o nome da peça:

Existem plataformas no novo espetáculo. Nem sempre houve, são ideias que vieram a partir de improvisos e exercícios cênicos e agora estão lá, sustentando os personagens estranhos da peça; uma mulher grávida, possivelmente de todas as crianças do mundo, uma menina sem pais que não sabe o seu lugar no mundo, uma cozinheira exagerada, um marido que está perdido e sem emprego, um poeta animalizado e esquecido pela sociedade (DIAS, 2012, p. 42).

O ator ressalta um aspecto do processo realizado pelo Pandora, típico do modelo colaborativo (já praticado em outros processos comentados neste texto): as ideias da dramaturgia, as sínteses significativas (por exemplo, o adjetivo “estranhos” para denominar as personagens da peça) e as soluções cênicas surgiram ao longo dos ensaios. Em um primeiro momento, explorávamos materiais, sem saber o rumo que teriam. Experimentávamos a realização de cenas, em diversos espaços e configurações de palco/plateia. Na mesma

publicação, a atriz Lucia Machado comenta: “Começamos os improvisos em sala, outros a céu-aberto; teve até cenas feitas no banheiro ou dentro de um carrinho de supermercado.” (MACHADO, 2012, p. 43). Ela se remete a um procedimento para levantamento de materiais criativos chamado por nós de “presente”, em que cada integrante seleciona elementos - como cenário, figurino, trecho de um texto qualquer e música - para outro ator produzir uma cena. Assim, alimentam a criação tanto os materiais eleitos por um integrante do processo, quanto a cena erigida por outro.

As personagens, também construídas coletivamente, são Mulher Grávida, Marido, Cozinheira, Poeta, Menina e Fernando (o crânio de uma caveira), conforme descritas no texto original. Exceto o crânio, que se chama Fernando, um ex-ator que morreu de fome e é muito irônico, nenhuma das outras personagens têm nome próprio. Todas as figuras da peça estão ligadas; como reconhece Filipe Dias (2012), que as define como “[...] um único personagem fatiado, preparado e servido. Devorado pelos atores e oferecido ao público.” (DIAS, 2012, p. 62).

Em outro ponto de seu relato, Filipe Dias descreve a atmosfera do espetáculo como “Um universo fantástico, um quadro em movimento na contramão do fim da história [...]” (DIAS, 2012, p. 42). O comentário conjuga-se ao subtítulo da peça, “[...] um estudo fantástico sobre o vazio que nos alimenta”, frase que ressalta o caráter fantástico presente, mas que parte de um ponto tangível da experiência da nossa realidade. O subtítulo também conta sobre o processo da peça, que foi nos apresentando uma potência simbólica, em inúmeras imagens poéticas a investigar por meio do teatro²⁸.

A peça começa no escuro, ao som de uma tempestade. Vemos ao longe a imagem de um homem, que é desarticulado: seus membros são separados do corpo; ele perde aos poucos braços, mãos e cabeça. Uma mulher grávida acorda de um pesadelo, enquanto o marido chega em casa, abatido, carregando uma enorme cruz. Na cena seguinte, a Cozinheira apresenta um programa culinário; para seduzir o marido, com gestos exagerados (assim como extrapola nos temperos), ela usa batom vermelho e sensualidade. A Cozinheira tem uma espécie de animal de estimação, o Poeta, que vive engaiolado, até que escapa. Um artista tentando encaixar-se nesse cenário, o Poeta tem fome e receia aceitar ajuda da Menina, uma sonhadora que o encontra, cheia de esperanças. Ela carrega consigo objetos que recolheu pelo mundo. Na sequência da

²⁸ Algumas delas, o grupo revisitaria futuramente, nos estudos da dramaturgia de Matéi Visniec e no percurso criativo do espetáculo “Nomes para Furacões”, dos quais falaremos adiante.

história, o Poeta e a Menina fogem pelo mundo; o Marido, agora seduzido pela Cozinheira, torna-se seu novo prisioneiro. A peça finaliza com a Mulher Grávida perdendo seu filho, o futuro, que carregava no ventre. O aborto simbólico de nossas utopias é seguido de um cortejo fúnebre.

Lúcia Machado ressalta a dificuldade de trabalharmos com uma estética que ainda não estava consolidada para nós, em termos de suas bases teórica e prática. Nessa época, apenas intuíamos direções para a pesquisa. Até mesmo, eu como encenador, arriscava escolhas estéticas e investigava procedimentos atoriais novos, em colaboração com a equipe. Mesmo ainda frágil, essa experiência foi fundamental para darmos os próximos passos. É o que aponta a atriz do Pandora:

Tivemos algumas divergências de opiniões que resultaram em longas conversas, sendo a mais marcante aquela quando concluímos que a peça estava se tornando ‘muito performática’. Será que isso era bom? Será que não seria melhor um ‘surrealismo mais racional’? A resposta para essa pergunta foi definitiva para o rumo que a peça tomou, além de outro fator: conhecemos o Realismo Fantástico. E nos apaixonamos pelo rumo tomado (MACHADO, 2012, p. 43).

Obra performática.... surrealismo “mais racional”... realismo fantástico... de certo, o leque amplo de designações indicava buscas muito abrangentes e, por isso, difíceis de serem plenamente atingidas por todos. Outro relato que demonstra as dificuldades geradas por esse universo tão largo, é o da atriz Meire Ramos, que comenta sobre a perspectiva do trabalho atoral:

Com o passar dos tempos me sentia como se estivesse me jogando sem saber onde ia cair. E quando caía, parecia que era um buraco sem fim. Não foi fácil, pois nunca havia trabalhado com o surrealismo ou realismo fantástico, muitas vezes queria reagir ou entender os personagens de acordo com a lógica que eu estava acostumada, muito mais realista e stanislavskiana. E era quase uma crise (RAMOS, 2012, p. 47).

Nesse trecho, evidencia-se o atrito entre o que buscávamos e uma tradição “mais realista” que, embora imprecisa, relaciona-se a inúmeras trajetórias formativas de atores e atrizes que conhecemos. A atriz Meire Ramos menciona a herança do modo de operar realista-naturalista em nossa prática teatral, uma herança cuja dominância nas práticas da atuação entendendo ser consequência, entre outras coisas, da presença massiva da mídia televisiva em nossa cultura. Diante desse padrão, multiplicam-se dificuldades quando outros pressupostos estéticos

e criativos são vivenciados, seja a enunciação épica, ou as propostas do ator-brincante, do teatro popular. Assim, dar outro significado à atuação de chave realista, revendo o sistema stanislavski, também mostrou ser um desafio de desconstrução de hábitos para o Pandora, tornando-se um campo de estudos que acrescentou muito à nossa práxis, anos depois.

A atriz Angélica Müller descreve a evolução de um elemento de sua caracterização, que traduz o caráter processual do espetáculo, ressaltando nossa aposta em construir um universo simbólico diverso, mesmo que seu sentido integral ainda nos escapasse. Ela comenta sobre sua personagem, a Mulher Grávida:

Algo que ficou muito presente pra mim foi a evolução da minha barriga: primeiro era uma barriga falsa, logo mudamos para um globo escondido, depois veio um globo aparente, uma bola roxa, e por fim ela como está agora, gigante e azul como o planeta Terra (MÜLLER, 2012, p. 43).

Foi na relação criativa entre elenco, diretor e dramaturgo que os elementos da cena surgiram e modificaram-se durante os ensaios. A encenação nasceu em conjunto, estruturando-se na potencialidade das imagens. O texto nutriu cenas e, por sua vez, teve respaldo nas imagens levantadas em sala de ensaio, uma certa oposição complementar, como aponta Fritsch: “[...] uma análise adequada da oposição texto/performance deve se concentrar nas imagens geradas pelo texto e na questão simbólica que pode enriquecer os processos criativos da performance.” (FRITSCH, 2019, p. 38).

Gerou-se, assim, um espetáculo que sugere uma polissemia, já que seus elementos simbólicos se abrem a leituras diversas. A respeito da força simbólica do texto, destaco um trecho mais longo, a seguir:

MULHER GRÁVIDA – Abro minha boca. E o que entra nela? Toda desilusão da sua ausência, querido. Querido? Querido, onde está você? Volte. Volte como se fosse o primeiro encontro. Tudo que é sagrado é comestível, e nosso filho vai nascer numa sexta-feira com chuva, porque a luz dos candelabros queima verdades que NUNCA foram ditas. Meu querido, pai do meu filho, senhor do que virá, indígena cosmopolita, o cosmo é um poema de açúcar! Meu senhor, marido, ancião, traga o que o dinheiro não pode comprar, os manufaturados da China, feito com o suor das crianças que não tem mãe. Traga o que minha ganância deseja, sobretudo o que pode ser requentado no micro-ondas primordial. [...]

Abro minha boca. O que há na minha barriga? Um filho ou um desastre? Essa chuva é uma recomendação médica? Por que não posso me levantar? Como vou conhecer o mundo se estou aprisionada nessa aventura de ser mãe de todas as crianças famintas? Eu quero almoçar de novo. Quero aquela nuvem de morango devorando minha garganta, quero as torres de chocolate do palácio

de Deus, ô meu senhor, inseriu dentro do meu exterior o sorriso do caos. Meu filho vai nascer e iluminar a humanidade! (VINNUS, 2012, p. 78).

Podemos observar semelhante aposta na imagética no diálogo entre Fernando, o crânio, e o Poeta, quando debatem sobre suas profissões enquanto fumam um cigarro. Aqui, a dramaturgia mimetiza uma conversação “cotidiana”, mas a linguagem revela algo mais, subjacente ao encontro absurdo, que descortina um substrato social e político reconhecível. Saltamos do banal para discussões mais paradoxais, sem que esse pulo cause uma separação acentuada entre dois universos de potenciais díspares. Nas palavras do texto:

POETA – [...] Estamos a milhas de distância do resto do mundo, às vezes eu não consigo controlar meus instintos, e quando isso acontece é lindo! A humanidade precisa lembrar-se que é um animal. Nós humanos somos animais. O poeta é que é o rei dos animais. Você não acha?

FERNANDO – Sei lá. Sou só um ator. E ainda por cima, um ator morto.

POETA – É eu sei. Estamos todos fudidos de qualquer maneira. Até mesmo as pessoas que estão sentadas nos assistindo vão morrer um dia.

FERNANDO – Eu morri no intervalo de Shakespeare. Quer ironia melhor?

POETA – É eu sei. Esse negócio é complicado. Às vezes penso em depilar o meu pelo para ficar mais adequado a essa situação toda. Sabe, essa coisa de civilização moderna. Eles não entendem minha poesia. Não sacam qual é a parada. Me dê um trago.

FERNANDO – Nunca foi mais fácil. Os humanos sempre foram complicados. Shakespeare que o diga.

POETA – Nós precisamos ser absolutamente modernos! Talvez eu devesse vestir um terno como aquele cara que arrancaram a cabeça. A Terra gira rápido demais. Não dá tempo de escrevermos poesia. Estamos sempre ocupados. E ainda querem nos tirar o direito de um cigarrinho.

FERNANDO – Atores ganham muito mal. Por isso estou magro desse jeito.

POETA – E você acha que poetas estão nadando no dinheiro? O sistema está corrompido.

FERNANDO – Às vezes eu penso em fazer uma faculdade. Mas é difícil se locomover pela cidade quando você é apenas um crânio. Tem muito preconceito, sabe?

POETA – A ironia das máquinas. A ironia das máquinas. Elas produzem nosso sofrimento. Tudo em que acreditamos é fuligem. O universo não está nem aí para nós. À deriva nessa.

FERNANDO – Estou atrasado.

POETA – Para quê?

FERNANDO – Tenho um bico para fazer.

POETA – Onde?

FERNANDO – Descolei um trabalho de modelo na escola de medicina.

POETA – Sério?

FERNANDO – Sério. Aula de anatomia.

POETA – Veja só.

FERNANDO – Me dá uma carona?

POETA – Claro.

(VINNUS, 2012, p. 106).

A dramaturgia de Vince Vinnus é rica em camadas, que emanam desse edifício erigido pelas imagens, seja as criadas na cena pelos atores, atrizes, objetos, iluminação, cenários, ações etc, seja as que derivam do texto. Há um caráter performático da escrita que, entretanto, não nos aliena da compreensão de um substrato social da peça: *Canibais Vegetarianos Devoram Planta Carnívora* traz um olhar sobre a classe trabalhadora que permeia toda a história, nas figuras dos artistas (Poeta e Fernando), como também na do Marido, que se define como “[...] um trabalhador braçal que não se lembra dos sonhos” (VINNUS, 2012, 104).

A escrita poética é envolvida no contexto da trama, impulsionando o universo imagético do espetáculo. Mas, ainda que os fundamentos não sejam dramáticos, em termos do encadeamento lógico causal e dos recursos de reconhecimento mimético, encontramos conexões que vão se fazendo enquanto a ação ocorre. No trecho a seguir, na cena em que a cabeça do Marido é preparada pela Cozinheira, que o seduziu, temos outro exemplo da associação entre os planos crítico-histórico e imaginativo (nos limites do absurdo), que leva a um tensionamento entre a expressão crítica da realidade da exploração do trabalho e da luta de classes, tematizada pelo Marido, e a abertura do jogo de signos, explorada no estilo da dramaturgia:

Cabeça do Marido na mesa. (*A cabeça fala, enquanto é temperada com molhos e afins*)

MARIDO - Alto lá. Plutão. Marte. A via láctea. Nossa senhora dos cometas. Alguém, coce minha sobancelha direita. Que molho gelado. Minha filha vai se chamar MARIA!

(*Longo silêncio*)

Sem minhas mãos, como vou ser um trabalhador braçal? Como vou carpir todo o planeta? Como sustentar todos os 7 bilhões de humanos com fome de tudo. Parece que estão todos grávidos. Grávidos e com desejo. Desejo de TVs de led. Desejo de casas na praia. Desejo de carros com motores 1.8, ferraris, porsches, mini coopers com a bandeira do reino unido. Estão todos prenhes, foram currados pelo capitalismo e ah, como sentem falta do marido agora que ele é apenas uma lembrança nos livros de história. (*tenta alcançar um garfo com a boca*)

Eu nem tinha nascido e já trabalhava para sustentar meus irmãos que também não tinham nascido. Depois comecei a sustentar meus pais e os pais deles, e agora tenho que sustentar minha filha ou filho que reside na barriga daquela mulher que eu também sustento.

Eu trabalhei a minha vida inteira e por isso nunca tive tempo para pensar em como as coisas funcionam.

Quer dizer, o único tempo que tinha para pensar era na hora do almoço e na hora do almoço eu estava muito ocupado comendo a marmita fria que minha linda mulher tinha preparado. E depois do expediente eu ia para casa e dormia. Dormia e não sonhava. Porque estava cansado demais para sonhar. E se sonhasse iria sonhar com o meu trabalho e então seria demais. Talvez seja por isso que nunca lembrei dos meus sonhos.

Eram sonhos de proletariado. Sonhos de escravo. Meu navio negreiro foi a barriga de minha mãe. Eu nasci escravo. E agora, os chicotes fazem parte do acordo trabalhista. Eu sou um escravo moderno. Um escravo por opção.
(a cozinheira tenta colocar uma maçã na boca dele. Ele cospe)
 Alto lá. Plutão. Marte. A via láctea. Nossa senhora dos cometas. Alguém, coce minha sobrancelha direita. Que molho gelado. Minha filha vai se chamar MARIA! (VINNUS, 2012, p. 104).

O dramaturgo reconhece que seu texto é uma tempestade simbólica, necessária para apresentar todas as facetas do real que pretende atingir. É o que ele reflete, quando escreve:

O texto levou em consideração toda a história da humanidade.
 O texto levou em consideração as posições dos planetas e traduziu as estrelas.
 O texto fala sobre o indivíduo que sonha.
 O texto fala sobre o coletivo que desperta.
 Há uma cabeça no prato.
 Há uma urgência de redenção.
 Há um velório e um jantar. (VINNUS, 2012, p. 50).

São as imagens em choque, em uma pluralidade de situações evocadas, que garantem essa densidade interpretativa, em um jogo cuja força não está encerrada na textualidade da palavra, mas é completada pela materialidade da cena e pela disposição interpretativa do público. As imagens encadeadas e sobrepostas preenchem o espetáculo; entretanto, há um eixo condutor que não se deixa dissolver, em paralelo à complexidade de signos. Diante de uma narrativa caótica, persistem no espetáculo as vozes enunciando suas vontades, o conflito de vontades como fator organizador (desenhando a situação dramática e desdobrando sua progressão), e o tempo-espço mais ou menos circunscritos, oferecendo alguns contornos ao entendimento do público.

Resulta daí uma obra desafiadora em sua recepção. Para nós, o diálogo com o público da periferia, parceiro na concepção de teatro do Grupo Pandora, não se dá na facilitação do entendimento (ou, em intuir o que seria facilitar a “recepção”). Apostamos na apreciação artística como experiência (como quer Dewey) e no desafio incluído na pretensão de emancipar o espectador (inspirados por Rancière). Sempre haverá algo incompreendido pelo público, que frui a obra de modo distinto do que os e as artistas pretenderam construir. Mas, obviamente, isso não significa que o discurso apreendido pelo público seja errôneo ou parcial, por escapar ao controle do que foi premeditado.

Por outro lado, o material radical com que lidávamos também nos colocava em xeque, na preocupação sobre a comunicabilidade (e utilidade) dos nossos espetáculos. Como solução

poética, nos lembramos de Maiakovski, nos versos de “Incompreensível para as massas”: “O livro bom / é claro / e necessário, / a mim, / a vocês, / ao camponês / e ao operário” (MAIAKOVSKI, 2003, p.123). Em outro trecho, agora do poema “A plenos pulmões”, o poeta russo completa: “Conheço a força das palavras, conheço seu toque/ Não são aquelas a quem os camarotes aplaudem/ De palavras como essas os caixões erram/ o passo com seus quatro pés de carvalho” (MAIAKOVSKI, 2003, p. 131). Quem pode arriscar sobre o que é ou não destinado às massas, se não o poeta, para quem o poema é necessário?

Na publicação *Canibais Vegetarianos Devoram Planta Carnívora* (2012), além de registro do texto dramatúrgico e relatos do processo, o Pandora compila também alguns compartilhamentos da experiência de espectadores. São exemplares algumas impressões registradas pelos integrantes do Grupo Teatral Água Fria e do Movimento Municipal da Juventude de Cajamar, que nos receberam em sua sede para duas apresentações, nos dias 07 e 08 de abril de 2012 (tendo como média de público quarenta pessoas, entre jovens e adultos da região). Eles e elas escreveram que “O espetáculo aborda o cotidiano de uma sociedade todo tempo manipulada pelos grandes meios de comunicação, necessitando devorar uns aos outros para poderem manter-se vivos dentro deste sistema, capitalista.” (MENDONÇA; CARVALHO, 2012, p. 58). Nós não faríamos um resumo melhor que esse!

O professor de português Ailton Ferreira Liberal, presente na mesma apresentação, contribui com uma leitura panorâmica das figuras da peça:

Toda a peça mescla realidades de tempo em um ponto estranhamente atemporal. Assistimos, assim, a um poeta, preso nos apetites de um mundo ilusório, a Dama de Vermelho a remexer os alimentos na panela; a uma Natureza grávida de ansiedades e complexas formulações do pessimismo – abandonada a um canto; ao esposo da natureza – trabalhador explorado – que cai, encantado, nos enganos da Dama de Vermelho; a uma menina colorida de futuro, ainda por nascer, aliando-se ao poeta ora liberto das garras da Dama. Por trás de toda a situação descrita, portanto, a realidade aparenta o ‘sentimento do mundo’, usando-se aqui a expressão feliz de Carlos Drummond de Andrade (LIBERAL, 2012, p. 61).

Ailton Ferreira Liberal demonstra em seus apontamentos que mesmo um universo onírico, avizinjado do imaginado e do suprarreal, preenche-se de leituras sobre o mundo ao redor. Se a comunicação poética (por imagens e símbolos polissêmicos) se estabelece favoravelmente, relacionamos o que se enuncia no palco ao campo social, que divisamos como “real”, por mais que o espetáculo não se proponha a retratar a realidade aparente: eis aí um ponto chave do Teatro de Irrealidades. Essa também é a imagem desenhada por Carlos

Drummond, no poema “Sentimento do Mundo”, citado por Liberal. Segundo Drummond: “Tenho apenas duas mãos / e o sentimento do mundo / mas estou cheio de escravos / minhas lembranças escorrem / e o corpo transige na confluência do amor.” (DRUMMOND, 2012, p. 9).

O professor conclui suas impressões destacando sua interpretação pessoal sobre o final da peça e algumas questões que ficaram, em suas palavras: “Logo põem-se ao espectador estas perguntas: O futuro ainda existe? Que fazer? Por que agir? Expressa o momento, à primeira vista, uma situação de aporia (sem saída) Que fazer? Fazer-se.” (LIBERAL, 2012, p. 61).

Refletindo sobre o espetáculo, Liberal (2012) vê ali uma alegoria da ordem do mundo e do destino humano, de abrangência pessoal e social. Sua observação lembra a noção de alegoria para Benjamin, que a define como fundada na subjetividade e na historicidade. O autor alemão contrapõe sua compreensão de alegoria à ideia de símbolo, pois considera que o símbolo suprime a subjetividade, por conter um sentido intrínseco, preestabelecido. No processo de constituição de sentido a alegoria, de outro modo, é mais lacunar²⁹, visto que “Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra.” (BENJAMIN, 1984, p. 197). Dessa forma, para ressaltar o caráter subjetivo, a matéria prima da alegorização apresenta-se como fragmentária e nunca em sua totalidade. O significado por trás da alegoria é, portanto, consequência de uma construção intelectual, e mantém-se aberto para uma pluralidade de possíveis interpretações.

Lauro Junkes, em *O processo de alegorização em Walter Benjamin* (1994), associa a alegoria benjaminiana à historicidade, visto que ela opera no território da linguagem, ou dos signos, e não dos nomes (onde inexistente o caráter arbitrário entre palavras e coisas). A respeito do processo alegórico, Junkes destaca:

O alegorista arranca as coisas do seu contexto e, como fragmentos, lhes atribui novo sentido, essa subjetividade subjacente às linguagens históricas também se aplica ao princípio de historicidade que subjaz ao mundo das coisas, pois a alegoria tem ‘tendências destrutivas’, destruindo qualquer ‘falsa totalidade’ [...] (JUNKES, 1994, p. 131).

²⁹ Na concepção benjaminiana, “[...] para que a verdade seja representada em sua unidade e em sua singularidade, a coerência dedutiva da ciência, exaustiva e sem lacunas, não é de nenhum modo necessária.” (BENJAMIN, 1984, p. 56).

Na expressão artística, o conceito de alegoria depende de processos de descontextualização e recontextualização construídos, assim, o alegorista “[...] indica que o sentido atribuído à coisa do contexto específico não é o original e inato, mas um sentido arbitrário.” (JUNKES, 1994, p. 130). Nesses processos, ressalta Junkes “[...] as coisas serão capazes de adquirir novo significado no mundo histórico [...]” (JUNKES, 1994, p. 130), em uma esfera em que o “[...] falso brilho da totalidade se extingue.” (BENJAMIN, 1984, p. 198).

No campo teatral, outra referência para a encenação foi o Teatro Estático, de Fernando Pessoa, de onde extraímos a presença da poesia no texto, assim como o trabalho com a palavra em cena e a tendência estática dos atores e atrizes. O ator Rodolfo Vetore lembra ainda que o expressionismo alemão também nos inspirou para o desenvolvimento da caracterização, o que pode ser reconhecido, principalmente, nas maquiagens utilizadas pelos atores e atrizes. Sobre o grau de convencionalização dessas inspirações, ele resume:

Bebi no cinema expressionista, no cinema expressionista alemão e no cinema atual, filmes de Tim Burton. Que trazem características bem fortes do expressionismo [...] em sua estetização atinge um grau de abstração do universo real, de desconstrução da realidade sensorial e dos dados objetivos da consciência (VETORE, 2012, p. 45).

Todas essas referências apontam em direção oposta à estética realista e potencializam o simbólico da cena. Como revela Vetore, elas nos apoiaram na “desconstrução [...] dos dados objetivos” da realidade, que costumam ser apreendidos e avaliados pela consciência. O recurso, por fim, levou à diluição de certa fronteira que delimita os embates entre as realidades objetivas e as subjetivas no campo teatral. Como aponta Martin Esslin:

As realidades de visão e percepção são tão reais quanto realidades exteriores quantitativamente verificáveis. Não há verdadeira contradição entre o que se pretende ser um teatro de realidade objetiva e um de realidade subjetiva. Ambos são igualmente realistas, mas apenas preocupados com aspectos diferentes da realidade em sua vasta complexidade. [...] Será a pintura de um girassol por Van Gogh menos real, menos verdadeira objetivamente, que a figura de um girassol num livro de botânica? Sob alguns aspectos, é possível que sim, mas sem dúvida não, sob outros. E a pintura de Van Gogh terá um nível mais alto de verdade e realidade que qualquer ilustração científica, mesmo que o seu girassol tenha o número errado de pétalas (ESSLIN, 2018, p. 363).

Canibais Vegetarianos Devoram Planta Carnívora (2012), de certa forma, sustenta-se nas estratégias que encontramos para “enfrentar” a realidade e extrair dela uma espécie de

“imaginação” profunda, que é ao mesmo tempo seu espelhamento mais exterior, seu contrário risível e irônico (esse rompimento da pretensa contradição entre “as realidades” objetiva e subjetiva, de que fala Esslin). Ainda como diria Drummond, depois que passou a guerra, fomos ter com os que “[...] habitavam a barraca/ e não foram encontrados ao amanhecer/ esse amanhecer mais noite/ que a noite” (DRUMMOND, 2012, p. 9).

O Pandora conduziu-se pela criação de imagens para mergulhar no trato da realidade cotidiana, de onde irrompe o fantástico, também sob forte influência dos textos do realismo fantástico. Termo da literatura, o realismo fantástico (que leva o nome de realismo mágico ou realismo maravilhoso) é uma escola literária surgida no início do século XX, mas com uma longa tradição no Rio da Prata desde o século anterior. Denomina, principalmente, a literatura fantástica latino-americana, cujo apogeu se deu nas décadas de 1960 e 1970, e que possui como principais expoentes os escritores argentinos Jorge Luís Borges e Júlio Cortázar e o colombiano Gabriel García Márquez, ao lado dos brasileiros Murilo Rubião e José Jacinto Veiga.

No realismo fantástico, os elementos pertencentes à ordem do fantástico são inseridos em cenários cotidianos e realistas, sem pavor ou espanto, e são compreendidos com naturalidade. Segundo Júlio Cortázar (2002): “O Fantástico irrompe no cotidiano, pode acontecer agora, neste meio dia de sol em que você e eu estamos conversando” (CORTÁZAR *apud* ERNESTO, 2002, p. 34). O autor argentino completa: “É simplesmente a indicação súbita de que, à margem das leis aristotélicas e da nossa mente racional, existem mecanismos perfeitamente válidos, vigentes, que nosso cérebro lógico não capta, mas que em certos momentos irrompem e se fazem sentir.”. (CORTÁZAR *apud* ERNESTO, 2002, p. 37). Assim, o que valida a existência dos elementos da ordem do fantástico que irrompem na ordem cotidiana não é a nossa compreensão lógica, mas a sua persistência em se fazerem sentir.

Outra característica desses eventos é a forma como se desenvolvem numa temporalidade não-linear. Assim, nas narrativas do realismo fantástico, em muitos casos, não sabemos tratar-se de passado, presente ou futuro. Além da inexatidão na determinação do tempo, ou na passagem do tempo, as histórias também podem marcar elos entre tempos. O tempo cíclico também é favorável às histórias em que a magia é aceita sem susto pelas personagens. Diferentemente das histórias do gênero fantasia, contudo, não se trata de um mundo ficcional outro, como um reino sobrenatural, mas sim deste mundo ordinário, o nosso mundo, onde vigoram elementos fantásticos e mágicos combinados ao real.

O realismo fantástico também é visto como uma reação aos regimes totalitários que marcaram os países latino-americanos. No contexto de Guerra Fria e de ditaduras na América Latina, o estilo tornou-se uma forma de criticar e denunciar o momento histórico, desvencilhando-se da censura com suas alegorias e histórias inusitadas, mas que traziam elementos críticos e sociais. Na obra *Cem Anos de Solidão*, por exemplo, Gabriel García Márquez conta a história da cidade de Macondo, uma cidade pequena fundada pela família Buendías, relacionando-a com fatos históricos de seu país, a Colômbia. Um momento do romance é especial para comentarmos os paralelos entre a ficção e a realidade, o fantástico e os fatos reais traçados pelo autor: as pessoas da cidade começam a estranhar que alguns estão sumindo (pessoas que estavam fazendo um protesto contra uma bananeira, de repente, desaparecem) e, depois, as pessoas são encontradas mortas, numa nítida referência ao período ditatorial.

Optamos por investigar o realismo fantástico durante o processo de *Canibais Vegetarianos Devoram Planta Carnívora* também com o impulso de recusar as coisas como nos eram apresentadas. Dessa maneira, subvertendo o estabelecido, mostraríamos outra realidade possível. Nossa resposta às coerções do quadro político e social brasileiro poderia ser dada com ironia e crítica, e sem abrir mão da investida poética e do humor. Por fim, o realismo fantástico nos permitiria deixar que os espectadores recebessem o espetáculo, descartando uma leitura unidirecional: o sentido depende da construção que se empreende, a partir da relação com o espetáculo e do repertório vivencial e cultural de cada um e cada uma.

O realismo fantástico trouxe para o grupo a possibilidade de olharmos de uma forma diferente para o mundo e, ao mesmo tempo, tratarmos da nossa realidade, por meio de elementos do sonho e da imaginação. Abriu-se a entrada para uma realidade outra, para espaços imaginários e utópicos de mundos estranhos, onde nos foi permitido desafiar nosso próprio mundo. No livro do processo do espetáculo, defino as intenções do trabalho a partir do realismo fantástico no grupo enquanto uma libertação, conforme se segue:

Para nós um caminho de liberdade do realismo. Trabalhamos em nosso processo a construção de imagens paradoxais, estados de sonho, elementos fantásticos percebidos normalmente, tempo cíclico e repetitivo, ações e gestos que fogem do realismo, compomos nossas figuras com elementos que não respeitam a lógica convencional e insinuam conceitos mediante imagens alegóricas, na intenção de compartilhar um outro estado de percepção do mundo que nos cerca (VITORINO, 2012, p 52).

Na direção dos atores e das atrizes, isso foi explorado não apenas através dos “conteúdos” do texto, mas da forma de expressar as palavras. Foi o contato com o Teatro Estático de Fernando Pessoa, em que a poesia vem à tona, que nos inspirou nesse novo olhar para o uso da palavra em cena. Conforme resume o poeta português:

Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação - mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações [...] pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade (PESSOA, 1976, p. 283).

Para atingir essa revelação, foi preciso que o trabalho atoral buscasse romper com o uso cotidiano da fala e com o deslocamento excessivo (ou, a ação expressa em movimentação). Investigarmos a sonoridade da palavra, antes do seu significado; a poesia como material da atuação, implicando na exploração de suas entonações, sonoridades e intensidades: o som que modela o corpo e o corpo que emite sons, e que desperta o gesto que dorme em cada palavra.

Todavia, transformar a palavra em imagem não foi um desafio simples. A opção pelos desvios líricos na dramaturgia exigiu o esforço de nos distanciarmos da declamação. Utilizei como recurso uma forma de tratar o texto a partir de construções imagéticas, procedimento de Eugenio Barba, que vivenciei em aula magna do encenador do Odin Teatret no curso de Direção da SP Escola de Teatro, realizada durante o processo do espetáculo.

Um dos elementos do trabalho criativo desenvolvido por Barba e vivenciado nesse encontro foi o trabalho com os atores e atrizes por meio da elaboração de partituras de movimentos, sequências de ações criadas a partir de estímulos imagéticos. As diversas imagens/metáforas visuais podem servir de estímulo para o ator e para a atriz, que adicionam à dramaturgia sua partitura física. Por exemplo, pode-se abraçar a área cênica com a voz, alterando a produção vocal do texto, ou dizer as palavras como pesadas pedras em desmoronamento. Isso trouxe novas possibilidades e qualidades diferentes para a composição da cena, gerando descobertas em relação ao sentido do texto. Relendo Fernando Pessoa e o Teatro Estático por meio dessa proposta de Eugênio Barba, optamos por reduzir ao máximo a intenção lógica e discursiva da linguagem, e explorar a sonoridade das palavras e frases, compondo, assim, um mosaico de sonoridades com o texto.

Os diálogos com o surrealismo, dos filmes de Luis Buñuel e pinturas de Salvador Dalí, com o realismo fantástico latino-americano e com o Teatro do Absurdo, de Samuel Beckett e Eugène Ionesco, direta ou indiretamente, também contribuíram para nossas escolhas. Durante os ensaios, lidamos de forma “antropofágica” com as referências e geramos impulsos para a criação. Fomos estruturando nosso espetáculo a partir da criação de personas, de improvisos de cena dialogados e da experimentação dos poemas escritos pelo dramaturgo, propostas vindas da direção e respostas cênicas dos e dos atores. Somamos umas tantas escolhas intuitivas e outras previamente refletidas, num processo onde a colaboração veio, de fato, de todos os lados, até não sabermos mais de quem nascia uma ideia.

O processo que vivenciamos em 2011 com a criação de *Canibais Vegetarianos Devoram Planta Carnívora* também gerou questões sobre meu trabalho como diretor no grupo, fundamentais para o desenvolvimento dos processos posteriores, como *Ricardo III não terá lugar ou cenas da vida de Meierhold* (2015) e *Nomes para Furacões* (2017). Posso resumi-las em três pontos: sobre a natureza da criação em conjunto, sobre a necessidade de sedimentar a pesquisa com o Teatro de Irrealidades, e sobre o aprofundamento das práticas de interpretação³⁰.

Ao revisitar o processo experimentado, anos depois, percebo como ele marcou também as formas de trabalho e as escolhas de projetos do Pandora. O processo de *Canibais Vegetarianos Devoram Planta Carnívora* não se encerrou na temporada, mas foi se desdobrando ao longo dos anos, ecoando no processo que apresentarei a seguir, de montagem de *Ricardo III não terá lugar ou cenas da vida de Meierhold*, do dramaturgo Matéi Visniec.

3.3 Encontro com a obra de Matéi Visniec

Conheci a obra de Matéi Visniec ao encontrar o texto *Máquina Tchekhov* (2012) em uma livraria, quando estava pesquisando as peças de Anton Tchekhov, e foi um primeiro e fascinante contato. No texto, Visniec revisita as peças de Tchekhov e coloca em cena personagens de *A Gaivota*, *O Jardim das Cerejeiras* e *Tio Vânia*, mas em situações que vão

³⁰ Esquemáticamente, resumo os três pontos em alguns questionamentos: 1 - CRIAÇÃO EM CONJUNTO - Como o grupo vivencia um processo colaborativo e seus percursos? Como organizar processos que começam do zero, e que envolvem, inclusive, a criação dramatúrgica?/ 2 - BASE TEÓRICA DO TEATRO DE IRREALIDADES - Qual será a base teórica desse modo de criação?/ 3. PROCEDIMENTOS ATORAIS - Quais as técnicas e ferramentas para a atuação, para dar carne a esse universo irreal, simbólico e absurdo?

para além das originais. Também, propicia o encontro das personagens com o próprio autor, Tchekov, em cenas que revelam novos destinos às figuras.

Naquele momento, o Pandora estava realizando uma pesquisa sobre Teatro Russo, como parte do “Projeto Ocupação N/O – Efemeridades de concreto”, contemplado pela 24ª Edição da Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo. Essa pesquisa consistia, entre as demais atividades, na realização de cinco núcleos de pesquisa abertos nos CEUs da zona noroeste, que tinham como temas: 1) Nikolai Gógol – O Grotesco e a Comédia do Inspetor Geral, 2) Antón Tchékhev – A arte de cortar adjetivos, 3) Máximo Gorki – Retratos da situação social, 4) Vladímir Maiakóvski – Teatro e Poesia em tempos de revolução e 5) Vsevolod Meyerhold – O teatro popular e as vanguardas. Cada núcleo teve a duração de um mês, acontecendo aos finais de semana. A partir dos Núcleos de Estudo em Teatro Russo, realizaríamos uma nova montagem.

Começamos a estudar o período revolucionário e pós-revolução soviético, e optamos por aprofundar os estudos no regime que se seguiu após a revolução de 1917. Chegamos, assim, ao texto de Matéi Visniec “*Richard III N’Aura pas Lieu*” (*Ricardo III não terá lugar*), inspirado no último pesadelo do encenador russo Meyerhold, antes de ser assassinado na prisão, em 1940, por ordem do Generalíssimo.

Autor que traz elementos do Teatro do Absurdo, do realismo fantástico e do surrealismo em sua obra, Visniec propõe um estilo que se distancia do “realismo socialista”, para tratar do cerceamento dos artistas de vanguarda e o controle do Estado Soviético sobre as formas de vida e de arte. Isso nos interessou também, por dialogar com pesquisa estética anterior, e com o espetáculo *Canibais Vegetarianos Devoram Planta Carnívora*.

Nesse sentido, em 2015 montamos o espetáculo *Ricardo III não terá lugar ou cenas da vida de Meierhold*, do qual assino a direção, para tratar da perseguição aos artistas dissidentes às normas impostas, já vislumbrando os terremotos que nossa democracia sofreria a partir daquele ano. A prática, notável em períodos totalitários (como nas ditaduras latino-americanas ou no regime soviético, que se estendeu aos países do Leste Europeu), foi adotada também no regime Soviético do governo do ditador stalinista Nicolae Ceausescu (1918-1989), na Romênia de Visniec.

Nascido na cidade de Rădăuți (Romênia) em 1956, Visniec logo cedo descobriu a literatura como espaço dedicado à liberdade. Leitor maravilhado por Kafka, Dostoievski, Poe e

Lautréamont, e apaixonado pelos surrealistas, dadaístas e pelo Teatro do Absurdo, estudou filosofia em Bucareste e apostou na resistência cultural e no poder da literatura para a superação do totalitarismo. Quando começou a escrever na Romênia dos anos 1970, sob o regime do ditador Ceausescu, recusou a regra do realismo socialista, atraído pelas experimentações das vanguardas artísticas do início do século XX.

Visniec começou a escrever para teatro em 1977, e suas peças foram ganhando espaço fora dos circuitos comerciais do país, mas logo foram censuradas. Já era conhecido como um dos principais nomes da nova dramaturgia romena, pela clareza dos seus textos, cheios de lucidez e poesia, quando deixou a Romênia, conseguindo asilo político na França. Foi para o exílio em 1987, obtendo, seis anos depois, a cidadania francesa.

Com o passar do tempo, suas peças foram traduzidas para diversas línguas, sendo encenadas em mais de vinte países. Após a queda do comunismo, Visniec tornou-se um dos dramaturgos mais encenados na Romênia. Atualmente, mora em Paris, onde é jornalista da Radio France Internationale e colabora com várias outras publicações francesas.

Um dramaturgo forjado na resistência cultural contra a ditadura comunista em seu país, Visniec expõe duras críticas aos totalitarismos e às formas de opressão, nas diversas facetas em que se manifestam historicamente. Entretanto, a chegada ao ocidente, escapando do fechamento na Romênia, mostrou ao autor a complexidade da moderna sociedade capitalista, sustentada na hipervalorização do consumo, nas jogadas financeiras e no interesse do lucro. Visniec, contrariamente, vê o teatro e a poesia, sobretudo, como ferramentas para denunciar a manipulação das “grandes ideias”, das “falsas utopias” e das formas de controle do mundo contemporâneo. As emersões líricas em suas peças, em que faz uso de elementos do grotesco, do absurdo e do simbólico, evidenciam o riso amargo, mesmo com referências à história.

Podemos destacar, entre suas peças, *Paparazzi ou A Crônica de um Amanhecer Abortado* (2012), que apresenta diversas figuras que perambulam pela cidade na noite que antecede a comprovação da aniquilação do sol; *Da Sensação de Elasticidade Quando se Marcha sobre Cadáveres* (2012), que retrata de forma surreal as prisões de artistas na ditadura romena, tendo como personagem principal a figura de Ionesco, que se relaciona com elementos de suas principais obras; *Os Bolsos Cheios de Pão* (2012), onde dois homens escutam um latido dentro de um poço e se questionam se devem ou não jogar pão para o cão; *A Aranha na Chaga* (2012), onde dois crucificados duvidam da presença do filho de Deus na cruz, enquanto percebem que os soldados romanos jogam cartas e trapaceiam (minha preferida); e *Três Noites*

com *Madox* (2012), em que em uma noite chuvosa, pessoas se encontram em um bar e constatam estranhas coincidências entre elas, envolvendo um misterioso homem chamado Madox.

As metáforas dramatúrgicas de Visniec demonstram grande influência dos autores do Absurdo, atualizando-os com os novos temas em debate no mundo. Gil Vicente Tavares afirma, em *A Herança do Absurdo* (2015), a respeito desses vestígios do absurdo na dramaturgia contemporânea:

Esse Absurdo, portanto, não pode ser visto sob um guarda-chuva de escolhas, designações e rotulações. Até mesmo autores emblemáticos do Absurdo vão incursionar por outras estéticas: não há fidelidade, responsabilidade [...] nem manifesto. O Absurdo surge no teatro nos anos 1940 e o presente estudo vai, justamente, perscrutar o quanto esse Absurdo veio até obras e autores mais recentes como uma tendência, uma nova forma de interpretar e questionar o homem e as formas dramáticas – ética e esteticamente (TAVARES, 2015, p. 41).

A experiência dramatúrgica de Visniec conversa com o conjunto de formulações elaboradas em 1961 por Esslin como uma reação às delimitações do realismo. Na obra *Migraaaantes ou Tem Gente Demais Nessa Merda de Barco*, Visniec trata da crise migratória e do cinismo dos nacionalistas diante dela, baseando-se em notícias reais sobre os migrantes que tentam chegar à Europa. A peça contrapõe o Absurdo da ficção com a brutalidade da situação dos refugiados, de uma violência que extrapola o humanamente compreensível, corroborando a afirmativa de Visniec, quando resume: “O teatro é o lugar da linguagem das emoções e das histórias sem solução. É o lugar onde se debate os dilemas da humanidade, e não os problemas. Os problemas têm solução, já os dilemas, não.” (VISNIEC, 2017, s.n.).

As metáforas contidas em suas peças somam o olhar sensível ao senso crítico aguçado, permanecendo abertas às possibilidades associativas e interpretativas. Há muito humor (muitas vezes, humor ácido), com alto teor filosófico e político. O dramaturgo romeno faz críticas mordazes e provocadoras sobre a sociedade, expondo sua revolta de forma poética e simbólica. Visniec ressalta:

Estou na França desde 1987 e os países do Leste Europeu obtiveram ‘liberdade’ em 1989, mas me preocupo ainda com o assunto liberdade, ou a relação entre as pessoas e a liberdade. Em meu país, como toda minha geração de escritores, eu havia buscado liberdade na literatura. Por meio da poesia, da metáfora, das alegorias e alusões, enfim, por meio de uma literatura

codificada, podíamos denunciar o lado grotesco da ditadura e a lavagem cerebral operada pela ideologia. (VISNIEC, 2014, s.n.).

Sua obra tornou-se muito atraente em uma época como a nossa, em que as questões ligadas à identidade e alteridade são afetadas por ideologias conservadoras e de extrema-direita, cada vez mais presentes. Talvez por isso, suas peças são constantes nos palcos brasileiros: são mais de vinte de seus textos traduzidos para o português, assim como diversas montagens de coletivos teatrais e encenadores renomados do cenário nacional.

Um dos dramaturgos contemporâneos mais montados no Brasil, estão entre as encenações brasileiras do autor a montagem de *Espelhos para Cegos* (2014), com a turma da Universidade Livre de Teatro Vila Velha, da Bahia, com direção de Marcio Meirelles (que também dirigiu *Por Que Hécuba*, *A História dos Ursos Pandas*, *A Mulher como Campo de Batalha*, *As Palavras de Jó*, *Cuidado com as Velhinhas Carentes e Solitárias* e *O Último Godot*); *Aqui Estamos com Milhares de Cães Vindos do Mar* (2015), da Cia. Os Barulhentos, com direção de Rodrigo Espina, que fez temporada no Centro Cultural São Paulo; *A Máquina Tchekhov* (2015), com integrantes do Grupo TAPA e direção de Clara Carvalho e Denise Weinberg, que fez temporada no Instituto Cultural Capobianco; *A Palavra Progresso na Boca da Minha Mãe Soava Terrivelmente Falsa* e *Crônicas Para uma Cidade ou um Amanhecer Abortado* (2018), com a Multifoco Companhia de Teatro, com direção de Ricardo Rocha, que realizou temporada no Teatro Municipal Ziembinski, no Rio; *Adeus, palhaços mortos!* (2016), da companhia Academia de Palhaços, com direção de José Roberto Jardim, que realizou temporada no Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP).

Um expoente da pluralidade da dramaturgia contemporânea, Visniec tem grande influência de seu conterrâneo Eugène Ionesco, ao lado de Samuel Beckett e Alfred Jarry. Ele afirma que a realidade à nossa volta é tão absurda quanto aquela de *Esperando Godot*, de *Os Rinocerontes* ou de *Ubu Rei*: para ele, mudam-se os tempos, mudam-se as vontades, mas o absurdo permanece, pois o homem continua ambíguo, vários, estranho, estrangeiro, surpreendente e contraditório.

Pelos títulos das peças de Visniec, já se pode intuir o universo de sua dramaturgia: *A história dos ursos pandas contada por um saxofonista que tem uma namorada em Frankfurt*, ou ainda, *História do comunismo contada aos doentes mentais* exemplificam a síntese nada usual do autor entre a postura politizada e o devaneio subjetivo radical. Sua dramaturgia destaca-se por unir esses polos opostos, não ficando presa ao proselitismo do teatro político

convencional, mas tampouco cedendo às tentações de conceitos herméticos e metáforas estilizadas. Como o próprio dramaturgo afirma:

Meu teatro é frequentemente político, mas não realista. Conto histórias de amor, mas dentro de um registro onírico. Falo da sociedade contemporânea, mas de uma maneira grotesca. Detesto o didatismo e a falta de poesia [...] um autor que tem cem por cento de certezas é um autor morto ou, pior ainda, um autor didático. Não escrevo para ostentar certezas, mas minhas dúvidas, meus tormentos, minhas dores existenciais, meu pânico diante do sentido da vida (VISNIEC, 2014, p. 8).

Fernando Marques, professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB) e pesquisador em dramaturgia contemporânea, aponta no artigo “Releitura da cena moderna” (2013) aspectos da dramaturgia de Visniec, no que diz respeito ao afastamento da referencialidade, que caracteriza obras de dimensão política na chave realista. Ele conclui:

Autores como Visniec, o francês Koltès e o espanhol Juan Mayorga primam por manejar conquistas dramáticas e pós-dramáticas sem diluir por inteiro o mundo exterior, cuja existência eles insistem em reconhecer e em procurar refletir, ainda que de maneira não direta. São autores avessos à escrita linear; e tampouco aderem à completa ruptura dos laços entre vida e arte, modelo e cópia, quebra que implica a recusa de qualquer discurso imitativo, referencial (MARQUES, 2013, p.4).

Visniec foi a inspiração de *Ricardo III não terá lugar ou Cenas da Vida de Meierhold*, montagem que realizou temporada de estreia no Teatro Paschoal Carlos Magno (no CEU Perus) e, posteriormente, no Itaú Cultural e no Galpão do Folias. A partir desse espetáculo, suas obras não abandonaram mais nosso repertório de interesses, porque nos levam aos limites difusos entre o universo da fábula teatral e da realidade, em um teatro que encara a palavra como forma de resistência, enaltecendo a presença da experimentação, por meio de uma pluralidade de configurações dramáticas que propõe rasuras, desconstruções e reconfigurações da moldura formal do drama.

A mim, os textos de Visniec ensinaram novas possibilidades de criação dramatúrgica, de encenação e de atuação, como se dissessem que podemos reescrever o destino histórico e subverter a ordem lógica do real, exemplificando um exercício para a liberdade imaginativa que amplia as possibilidades do mundo ser de outro modo. Influenciado pela dramaturgia de Matéi Visniec, mergulhei na arte da escrita, convencido de que a realidade não é imutável e de que podemos questionar a ordem da sociedade e dos sujeitos, posto que tudo pode ser reinventado a todo instante.

Outra característica marcante do autor e bastante significativa para mim, é a consciência que demonstra da importância do coletivo na criação cênica, o que o torna ainda mais coerente à noção de contemporaneidade no teatro que busco explorar. Visniec afirma:

Considero meu texto como a base de um edifício teatral onde outros artistas devem intervir, do diretor ao compositor, passando pelos atores, cenógrafos e o iluminador. O teatro é uma aventura coletiva, e não nos esqueçamos da intervenção do público. Há, nas minhas peças, um lugar reservado para a criatividade alheia (VISNIEC, 2012, s.n.).

O convite do autor à criatividade do coletivo foi abraçado por mim e pelo Grupo Pandora, cuja intervenção no material do autor foi, de fato, uma aventura coletiva, que descrevo em pormenores a seguir.

3.4 Ricardo III não terá lugar ou cenas da vida de Meierhold

Figura 26 – Espetáculo *Ricardo III não terá lugar ou cenas da vida de Meierhold*, do Grupo Pandora de Teatro.



Fonte: Acervo do Grupo Pandora de Teatro. Em cena: Filipe Pereira, Rodolfo Vetore, Wellington Candido e Thalita Duarte. Foto: Meire Ramos. Março de 2019.

A nossa montagem de *Ricardo III não terá lugar ou cenas da vida de Meierhold* tem a seguinte sinopse:

Um fuzilamento. Um ensaio de teatro. Um casal que conversa sobre a vida. Um filho que nasce. Uma peça censurada. Uma visita inesperada. Um chefe de Estado que prepara uma refeição aos artistas. Alguém que bate na porta. Um ator com medo de interpretar o tirano “Ricardo III”. Dramaturgia de Matéi Visniec inspirada no último pesadelo do encenador russo Vsévolod Meierhold antes de ser assassinado na prisão em 1940 por ordem do Generalíssimo, a peça trata da censura política, da vida de Meierhold e da força do teatro. (GRUPO PANDORA DE TEATRO, 2015, s.n.).

O espetáculo aborda a censura política e a força do teatro, a partir da vida do ator e diretor russo Vsevolod Meierhold, executado em 1940. Imaginando seu último pesadelo antes de ser assassinado, a peça recria o período em que o diretor aguarda a liberação da montagem do seu espetáculo “Ricardo III”, baseado em Shakespeare. Em meio aos ensaios do espetáculo, onde dirige um ator que tem medo de interpretar o tirano, Meierhold recebe visitas do Chefe de

Estado e de seus pais, enquanto tenta dialogar com sua esposa, prestes a dar à luz. A narrativa segue, até o encenador ser sentenciado à morte por montar uma peça que acusa a luta pelo poder.

Nossa encenação³¹ contou com um tratamento da dramaturgia, seguindo a orientação do próprio autor sobre a liberdade de se fazer modificações cênicas a partir do seu texto. Experimentamos junções de cenas; subtrações de cenas e de personagens; alterações na ordem das cenas; adaptações ao nosso ponto de vista e, assim, criamos a nossa versão. Mantivemos como personagens Meierhold, o diretor que se vê ameaçado; o ator de Ricardo III, que ensaia o papel com medo do que lhe possa acontecer; Zenaida, a assistente do teatro; Tânia, esposa de Meierhold que está grávida; o Bebê, que nasce com a voz da censura do partido; o Generalíssimo, chefe de Estado (no caso, Stalin); a Mãe de Meierhold, que interfere nos ensaios; O Pai de Meierhold, que também dá palpites na criação; as Aves de Rapina, figuras que representam os agentes do governo e da polícia política; a Comissária do Serviço de Depuração Ideológica, que interroga Meierhold; e o Guarda Chefe da prisão.

Parto da nossa adaptação, para comentar as transformações de alguns aspectos estruturais e de sentido. Criamos uma cena na abertura, em que a personagem Meierhold encontra com o Chefe da Comissão de Análise de Autores Clássicos de Existência Suspeita, e conversa sobre o autor da peça “Ricardo III”. Esta cena, no texto original de Visniec, é a Cena 6; mas tornou-se o prólogo da nossa montagem de *Ricardo III não terá lugar ou cenas da vida de Meierhold*, em que a plateia é que é compelida por uma voz em *off* a responder perguntas, como se fosse Meierhold. Na mudança, buscamos a relação direta com o público, visando evidenciar a aproximação entre os universos dos espectadores e do texto, norteados por alguns questionamentos: e se fosse você no lugar dele? Acha que esta realidade poderia ser a sua ou a nossa? Assim que o público entra no teatro e se acomoda, a cena começa:

CHEFE DA COMISSÃO (Voz Off): Entrem, entrem, sentem-se, fiquem à vontade. Não vai demorar muito. Sabemos que trabalham bastante.

³¹ O espetáculo passou por duas configurações de elenco: a primeira, que consistiu o seu processo em 2015, e a segunda, na remontagem para a Mostra de Repertório do grupo Pandora, em 2019. O elenco foi composto pelos seguintes integrantes: na primeira versão, por Rodolfo Vetore - Meierhold, Thalita Duarte - Tânia e o Guarda Chefe, Filipe Dias - Ricardo III, Lúcia Machado - A Mãe, o Bebê e a Comissária, e Márcio Gonçalves - O Pai e o Generalíssimo; enquanto que na segunda versão, por Rodolfo Vetore - Meierhold, Thalita Duarte - Tânia e o Guarda Chefe, Filipe Pereira - Ricardo III, Caroline Alves - A Mãe, o Bebê e a Comissária, e Wellington Candido - O Pai e o Generalíssimo. Na equipe de criação, contamos com a participação de Alexsandro Matos na sonoplastia; Sérgio Carvalho na iluminação; Elvies Ferreira como operador de luz; Thais Kaori assinando conosco a cenografia, figurinos e adereços; Gabriel Bueno na preparação corporal e vocal; além da colaboração pontual nos treinamentos e provocações de Alice K, Bernadeth Alves, Cuca Bolaffi e Stênio Mendes.

Analisamos com atenção o trabalho de vocês. E temos apenas uma pergunta para fazer. Uma pergunta relacionada ao autor de *Ricardo III*, William Shakespeare. Para que fique tudo claro, pedimos aos nossos serviços que nos enviassem o dossiê deste autor e também sua foto. Embora digam que não é verdadeiramente autêntico nenhum retrato de Shakespeare. Nem o busto dele que está na igreja de Stratford, onde ele supostamente foi enterrado. Dizem, também, que ninguém, em lugar algum, nem na Inglaterra, nem em qualquer outro país, possui uma carta escrita por ele, nem mesmo as peças originais dele. Sabiam disso? Está parecendo um fantasma esse sujeito, hein! (*risos*) É bom que saibam disso, porque a Comissão de Análise de Autores Clássicos de Existência Suspeita está levantando o problema: E se esse pequeno burguês não for o autor das peças que dizem que são dele? Camaradas, estamos apenas cumprindo o nosso dever. Estudamos as informações que estão no dossiê. Sabiam que papel ele representava em Hamlet? O Espectro, isso mesmo! É exatamente aí que queríamos chegar. Obrigado, camaradas! A Comissão continuará a análise deste espetáculo e se precisarmos de mais informações, voltaremos a chamar (VISNIEC, 2015).

Durante o processo de montagem do texto, vimos ali também uma possibilidade de aproveitar o teor onírico da dramaturgia para os fins de ação política que vislumbrávamos. As imagens poéticas, as figuras que visitam Meierhold, o universo do sonho/pesadelo desse homem prestes a ser fuzilado, enfim, tudo se passa na contagem regressiva para o fuzilamento (entre o “Preparar – Apontar – Fogo!”). Milésimos de segundo antes dos tiros, surgem lembranças, sonhos e medos: o surreal prevalece nesses poucos instantes em que se dilui a oposição usual entre real e imaginário.

Somamos o ponto de vista do artista frente à morte (norte para a elaboração da nossa encenação) à pesquisa sobre a fase simbolista do encenador Meierhold. Arlete Cavalieri (2009) localiza o movimento nos anos pré-revolução de 1905, mas amplia sua abrangência, ela conclui: “Mais do que um movimento literário e artístico, porém, trata-se de um pensamento filosófico que se estrutura e que se impõe durante aqueles anos.” (CAVALIERI, 2009, p. 234). No teatro, tanto artistas consagrados, como Stanislávski, quanto a nova geração, caso de Meyerhold, inspiravam-se no movimento e buscavam experimentar a linguagem cênica de forma que fosse possível ultrapassar as limitações da realidade visível, superando a mimese realista-naturalista como forma de representação, por meio da síntese e da estilização.

Em sua montagem do texto simbolista “A Barraca de Feira” (1906) de Alexander Blok, Meierhold traz para a cena elementos do teatro popular, inspirado no teatro de *balangan*, ou nas formas de suas raízes populares (PICON-VALLIN, 2008). O *balangan* tem origem nas barracas armadas nos dias de festa, em terrenos baldios destinados às feiras nas cidades e burgos, e onde eram mostradas atrações extraordinárias e circenses, como mágicos,

hipnotizadores, exibidores de monstros. Muito múltiplo em suas estratégias comunicativas e invenções, passa pelo teatro mecânico, pela demonstração de habilidades e de força humana, com malabaristas e ginastas; e incluindo o teatro dramático representado por atores ou marionetes.

Em nosso processo buscamos, assim como fez Meierhold, beber nas fontes do teatro popular, evidenciando a teatralidade que emana dessas expressões da nossa cultura. Empregamos recursos de caráter “teatralista”, e que envolvem práticas e elementos do teatro de bonecos brasileiro, como o Mamulengo. Assim, as figuras do Bebê e do Pai são retratadas como figuras mistas entre atores e bonecos. O Pai é apresentado elevado, no topo de um elemento cenográfico que estiliza o palco do mamulengo, com um boneco de vestir (corpo de boneco e cabeça e braços do ator). Como vemos a seguir:

Figura 27 – Ator Márcio Gonçalves, no espetáculo Ricardo III não terá Lugar, do Grupo Pandora de Teatro.



Fonte: Acervo do Grupo Pandora de Teatro. Apresentação em 02 de agosto de 2016, no Teatro do Itaú Cultural (SP). Foto: Ivson Miranda.

Já a figura do Bebê é composta pelo corpo de espuma de um boneco e a cabeça da atriz Lúcia Machado. A gesticulação dos braços do pequeno corpo dá-se pela manipulação do ator Rodolfo Vetore, que contracena com ela.

Figura 28 – Atriz Lucia Machado e o ator Rodolfo Vetore, no espetáculo *Ricardo III não terá Lugar*, do Grupo Pandora de Teatro.



Fonte: Acervo do Grupo Pandora de Teatro. Apresentação em 02 de agosto de 2016, no Teatro do Itaú Cultural (SP). Foto: Ivson Miranda.

Na encenação, também exploramos a fisicalidade não realista e o ilusionismo, inspirados em técnicas do teatro de animação e do teatro físico-visual, tais como o jogo de sombras. Na cena em que vemos Meierhold ser encurralado pelas Aves de Rapina, membros da polícia política (que são representadas em revezamento pelo elenco), as sombras fazem com que as figuras se multipliquem e se ampliem de tamanho, projetadas no fundo do palco. O efeito pode ser observado na imagem a seguir:

Figura 29 – Ator Rodolfo Vetore, no espetáculo Ricardo III não terá Lugar, do Grupo Pandora de Teatro.



Fonte: Acervo do Grupo Pandora de Teatro. Apresentação em 02 de agosto de 2016, no Teatro do Itaú Cultural (SP). Foto: Ivson Miranda.

Esses recursos de teatralidade explícita foram explorados, visando potencializar a narrativa onírica do texto, e que depende também da criação de imagens pelos recursos de encenação. As imagens de sonho precisavam encontrar materialização no espetáculo, para envolver o espectador no universo do Teatro de Irrealidades. Assim, a cenografia, a iluminação e a sonoplastia puderam provar múltiplas possibilidades, empregando os recursos técnicos de iluminação cênica e de maquinaria do teatro do CEU Perus (local dos ensaios e estreia do espetáculo). Tínhamos ali um palco de proporções grandes, uma caixa preta com urdimento e recursos de luz e som à disposição, que nos permitiram investigar.

Romano (2005) discute o quanto a corporeidade passa a ser um aspecto fundador da semiose da cena no teatro de imagens. Dessa maneira, tudo o que é tangível e dá contornos materiais ao corpo do ator e da atriz adquire relevância na tessitura narrativa da cena, seja qual for o seu grau de “literalidade”. Para despertarmos a criação por imagens, o primeiro exercício que realizamos - logo ao iniciar o processo de criação - foi o de desenhar a cena, colocando livremente no papel como a imaginávamos (independente dos recursos necessários para a sua realização). Em vez de “dizer sobre”, era preciso enfrentar a dificuldade de materializar no papel linhas, cores, perspectivas e volumes. Toda a equipe desenhou versões, e já tínhamos a primeira ideia do caminho que poderíamos seguir nessas várias imagens que, depois, foram experimentadas em cena.

Do exercício de traduzir por meio de um desenho a forma projetada da cena surgiram várias propostas, conforme indica este desenho de Rodolfo Vetore, relativo à imagem final da peça:

Figura 30 – Desenho da imagem final da peça *Ricardo III não terá Lugar*, Rodolfo Vetore.



Fonte: Acervo pessoal.

Depois, ao longo do processo, com muitas tentativas felizes e ideias que não funcionaram, chegamos à realização no espetáculo daquela imagem sugerida pelo autor, e concretizada pelo desenho da cena final rabiscado pelo ator. Foi assim seu “resultado”:

Figura 31 – Imagem final da peça *Ricardo III não terá Lugar*.



Fonte: Acervo do Grupo Pandora de Teatro. Apresentação em 02 de agosto de 2016, no Teatro do Itaú Cultural (SP). Foto: Ivson Miranda.

Se o grande desafio da dramaturgia de Matéi Visniec era o de contar uma história, utilizando-se de imagens poéticas para além da realidade conhecida, a materialidade da linguagem deveria ser também tematizada. Esse aspecto “metateatral” do teatro físico-visual (ROMANO, 2005), que se replica no Teatro de Irrealidades, fica muito evidente quando lemos a rubrica final de Visniec, que encerra o espetáculo:

A máquina de escrever começa a crepitar como uma metralhadora. Dir-se-ia que fuzis invisíveis atiram em Meierhold. Toda a parede do fundo é crivada de balas, mas aparentemente Meierhold não é atingido. Silêncio.

Fogo!

A máquina de escrever ‘atira’ de novo, de forma mais agressiva, mais ruidosa. Aparecem buracos na parede do fundo, e raios de luz, atravessam esses buracos. Silêncio (VISNIEC, 2012, p. 94).

Lúcia Romano (2005) complementa que a metateatralidade do teatro físico visual se constitui pela e na corporeidade, uma vez que a eleição do corpo como operador da cena comenta a evidência do corpo nos processos de comunicação do teatro. Em busca dessa centralidade do corpo cênico, desenvolvemos nosso treinamento atoral com a experimentação

prática sobre os *Rasa Boxes*, desenvolvidos por Richard Schechner³², que ofereceram substrato para a vivência das emoções a partir das construções corporais.

Foi no processo de *Ricardo III não terá lugar* que o Teatro de Irrealidades se tornaria uma síntese dos nossos procedimentos de criação da cena, quando alinhamos as bases teóricas da pesquisa e as atividades criativas, voltados para esse campo de interesses. Os estudos do processo de montagem aprofundaram-se a partir da proposta de uma oficina aberta ao público, chamada “Poéticas do Absurdo”. Realizada na sede que alugávamos na época, localizado à Rua Padre Manoel Campello, nº 180 (em Perus), a oficina ocorreu paralelamente à montagem do espetáculo, tendo como foco os vestígios do Teatro do Absurdo na dramaturgia contemporânea. Partimos da dramaturgia de autores como Eugène Ionesco e Samuel Beckett, para relacioná-los à obra de Matéi Visniec, e vivenciarmos experimentações de produção dramática em conjunto, a partir da técnica de corte (*cut-up*) e da experiência com situações inusitadas. O resultado da oficina foi uma montagem teatral a partir de Visniec, que recebeu o nome de *PAPARAZZI*.

Naquele momento, denominávamos a pesquisa que culminaria em Teatro de Irrealidades de “Poéticas do Absurdo”. Inspirados na relação de Matéi Visniec com o Teatro do Absurdo, começamos a investigar as reverberações dessa convenção teatral em outros expoentes, diversos dos que figuram no livro de Martin Esslin. Percebemos então, que o absurdo se desenvolve para além dos recortes de Esslin, reverberando em outros contextos e países e ressignificando-se em percepções de mundo várias. Ficamos instigados a compreender essa possibilidade “adaptativa” nas periferias do Brasil.

³² *Rasaboxes* é uma prática formulada por Richard Schechner que, segundo Julia Sarmiento (2013), relaciona “[...] o Atletismo Afetivo e o arcabouço técnico do ator indiano presente no *Natyasastra*, livro sagrado hindu [...]” (SARMENTO, 2013, p. 2). Estruturado, portanto, a partir das pesquisas interculturais do teórico e encenador estadunidense, consiste na criação de um tabuleiro “afetivo”, materializado espacialmente, formado por nove espaços dispostos no chão. Adiante, no item 3.6, aprofundamos a descrição sobre os *Rasa*, no trecho sobre o processo da peça *Nomes para Furacões*.

3.5 Das características originais do Teatro do Absurdo à sua reinvenção na América Latina

O Teatro do Absurdo desistiu de falar sobre o absurdo da condição humana; ele apenas o apresenta tal como existe.

Martin Esslin

A partir das Poéticas do Absurdo, os estudos e experimentações do Grupo Pandora buscaram encontrar uma forma de refletir e expressar a visão de mundo do coletivo, mirando as relações estabelecidas no contexto político e social brasileiro a partir de universos imaginários, destoantes da lógica realista. Nessa mesma direção, Visniec mostrou-se uma potência no desenvolvimento do Teatro de Irrealidades, pois sua estética sugere uma resposta para nosso contexto atual, ao mesmo tempo que ressignifica a estética absurdista e a aponta em outras direções. Sua obra nos lança uma pergunta essencial: é possível entender o Absurdo para além de uma formulação fechada na realidade da Europa e datada no pós-segunda Guerra?

Para falarmos sobre isso, é preciso elaborar alguns apontamentos sobre o Teatro do Absurdo. “Absurdo” denota, segundo o dicionário *Michaelis*, o que é contrário à razão e ao bom senso, que não faz sentido e, por extensão, afeito à qualidade do que foge às regras ou normas estabelecidas. Há também o sentido do que é simplório, ingênuo, tolo; um disparate. (ABSURDO, 2020) Segundo a filosofia antiga, é um pensamento destituído de lógica, incoerente e inconsistente; ao passo que para a filosofia existencialista, remete à falta de sentido para a existência do Universo e do ser humano (ABSURDO, 2020). Daí “absurdo” ser constantemente utilizado como sinônimo de ilógico, incoerente, despropositado, irracional, contraditório, paradoxal, insensato e ridículo.

Etimologicamente, a palavra provém do latim *absurdus*, com a junção do prefixo *ab* (relacionado à privação, negação) e *surdus* (relacionada à surdez, fora do que comumente se ouve). Segundo o Dicionário Etimológico (2020, s.n.), entre as definições da palavra “absurdo”, termo que veio da música, refere-se a algo dissonante, que não se entende, destoante: significa algo fora do tom ou de harmonia; um som que está para além da desarmonia, ou que marca sua ausência, ao ponto do seu efeito histriônico, por demais intenso e atordoante, tornar-se intolerável para os ouvidos (o que o faz inaudível, impossível de ser ouvido, dissonante)

O termo, trazido ao teatro pelo jornalista e crítico teatral Martin Esslin, organizou formulações que exerceram influência nos processos criativos do grupo Pandora, em especial,

na criação da dramaturgia. A partir dele, fomos levados a pensar o absurdo hoje e a observar os vestígios do Teatro do Absurdo na cena contemporânea, em suas nuances, ramificações e reinvenções.

Esslin (2018) busca evidenciar conceitos das obras de dramaturgos das décadas de 1940, 50 e 60 que tinham como centro o tratamento da realidade de forma inusitada, utilizando para a criação da trama, das personagens e do diálogo elementos alheios à lógica da razão. Em seu lugar, expoentes como Samuel Beckett e Eugène Ionesco propuseram universos surreais, metafóricos, oníricos e poéticos. Quando publicou *O Teatro do Absurdo*, em 1961, comentando as peças que havia assistido nos pequenos teatros da Rive Gauche de Paris, buscava dar uma resposta aos críticos da época que, segundo ele, “[...] não percebiam a importância e a beleza das peças que tinham me comovido profundamente.” (ESSLIN, 2018, p. 9). Impulsionado pela vontade de contrapor-se (já que o gosto hegemônico não percebia o valor dessa tendência), Esslin descreve, situa e debate o que enxerga de novo naqueles exemplos, para que tanto o público como os críticos teatrais ampliassem seus repertórios e contribuíssem para a compreensão dessas obras, numa chave de análise menos habitual.

Por estar em desenvolvimento, essa nova convenção teatral não possuía termos de análise, tampouco definições gerais. Gerava-se, assim, um conflito de perspectivas, aplicando às obras emergentes critérios muito alheios aos seus pressupostos. Esslin comenta essa falha, na descrição dos qualitativos do que se considerava uma peça bem feita, segundo ele: “Sempre foi necessário que a boa peça tivesse uma história habilmente construída, mas essas quase que não têm história nem enredo.” (ESSLIN, 2018, p. 21). O mesmo se dava a respeito das motivações das personagens, em seus termos: “A boa peça sempre foi julgada pela sutileza da caracterização ou da motivação, mas essas muitas vezes não têm personagens reconhecíveis e colocam diante do público quase que bonecos mecânicos.” (ESSLIN, 2018, p. 21). Por fim, ele resume a respeito das prerrogativas passadistas de uma boa peça:

A boa peça sempre teve um tema inteiramente explicado, cuidadosamente apresentado e o final resolvido, mas essas muitas vezes não têm começo nem fim; a boa peça sempre foi um espelho da natureza a retratar as maneiras e trejeitos da época em quadros detalhadamente observados, mas essas muitas vezes parecem ser o reflexo de sonhos e pesadelos, a boa peça sempre dependeu de diálogo espirituoso ou perspicaz, mas essas muitas vezes consistem em balbucios incoerentes. (ESSLIN, 2018, p. 21)

Em virtude dessa expectativa deslocada do que as peças propunham, as críticas que Eugène Ionesco recebeu na apresentação de *A Cantora Careca* não correspondiam à radicalidade da proposta de desconstrução do drama empreendida pelo autor. É o que demonstram esses dois exemplos de críticas de J. P. Jeener para o *Le Figaro*, em 1950:

Trata-se – esclarece o autor – duma “anti peça”... Vê se aqui o que esta definição pretende ter de provocante, vê-se menos o que ela quer dizer... Seguindo por aí, compreende-se: é a única expressão justa que o Sr. Ionesco descobriu com ou sem ajuda do dicionário.

E agora, admiremos a coragem sobre-humana desses que sem uma falha, decoraram, interpretaram, encarnaram, sublimaram o antitexto do Sr. Ionesco. Que não farão no dia em que, impulsionados por suas conquistas e o excitante perfume das Terras Novas, eles descobrirem ou Molière ou Vitrac?

Enquanto esperam, fazem o teatro perder espectadores (JEENER *apud* BONNEFOY, 1970, p. 145).

Nesta outra, os pontos que o crítico Jean-Jacques Gautier destaca, em artigo ao *Le Figaro*, em 1955, não são mais lisonjeiros:

Nada de mais lúgubre do que um farsante fora de moda! O absurdo, o contra-senso, a insanidade, o disparate, a inépcia erigida em dogma, o trocadilho de sílabas, os jogos de palavras, a loucura simulada, a excentricidade trabalhada, a originalidade laboriosa, a bizarria voluntária, a extravagância fabricada, o ridículo a qualquer preço, o senhor que lisonjeia por nos fazer rir aquele que se atribuiu a missão de causar admiração – nós conhecemos isso desde muito, muito, muito tempo. Não importa: o teatro de La Hauchette é bastante pequeno e há bastantes esnobes em Paris para que essas duas obras reunidas encontrem público (GAUTIER *apud* BONNEFOY, 1970, p. 146).

Esslin (2018) expressa um recorte incisivo, que rompe com certos preceitos da crítica da sua época e estabelece uma nova “tradição”. Ele diz: “Este livro foi escrito do ponto de vista de um crítico que viveu algumas experiências memoráveis graças a espetáculos ou textos dos dramaturgos do Absurdo.” (ESSLIN, 2018, p.14). O teatro de que fala está ligado aos nomes de Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov e Jean Genet, entre outros autores que despontaram naqueles pequenos teatros franceses. Mas, não se restringe à França, com luminas dessa vanguarda dramática em outros países, tais como Inglaterra, Itália, Espanha, Alemanha e Estados Unidos, entre outros.

Apesar das distinções entre essas obras e autores, Esslin entende que o agrupamento em torno do termo Teatro do Absurdo serve para “[...] chamar atenção para determinadas características comuns às obras discutidas” (ESSLIN, 2018, p. 9). Ausência de progressão e de desfecho, fragmentação dos quadros, comunicabilidade corrompida pela falência do diálogo,

personagens mecanizados e distantes do reconhecimento mimético são alguns dos novos parâmetros listados por ele. As técnicas empregadas na apresentação e construção das personagens e o uso do sonho e da alucinação como vertente de construção da narrativa seriam “vitais”, visto que decorriam do “[...] Zeitgeist, da atmosfera da época³³, e não de considerações teóricas específicas.” (ESSLIN, 2018, p. 9). Por isso, cada escritor por ele analisado é visto isoladamente, uma vez que cada um tem seu modo de operar, segundo as próprias inspirações.

Entretanto, Esslin exerce papel importante ao evidenciar tendências e conceitos que já figuravam em outras épocas e linguagens (a exemplo da pintura das primeiras décadas do século XX, do cubismo, da pintura abstrata e do movimento surrealista, como também das obras de James Joyce e Franz Kafka), mas que no teatro ainda não tinham sido compreendidos e exemplificados. Assim, demonstra que o teatro também contribui, de maneira peculiar, a esse novo momento da arte.

Não podemos negar que sua dedicação em encontrar definições para o tipo de convenção que chamou de Teatro do Absurdo surtiu efeito, ecoando na visibilidade das peças desses novos autores: os dramaturgos que Esslin analisa foram encenados em diversos países, e o interesse em suas obras permanece até nossos dias³⁴. Quarenta anos depois, Esslin acrescentou na reedição de seu livro um novo prefácio, salientando que seu propósito nunca foi o de estabelecer parâmetros e tendências rígidas sobre as obras analisadas, ainda que uma mudança de relação com a forma que esses dramaturgos foram recebidos tenha sido, de certa forma, uma contribuição do seu pensamento. Ele pontua:

Fui bastante criticado pelo que algumas pessoas supunham que o livro dissesse. Aqueles que sem ler o livro pensavam que a obra postulasse um movimento ou uma escola teatral rigidamente definidos acusavam-me de ter incluído equivocadamente, este ou aquele dramaturgo (ESSLIN, 2018, p. 9).

Nas atualizações e ampliações ao longo das reedições da obra, novos autores foram incluídos, tornando o livro em inícios da década de 1980 “[...] um manual de referência acerca

³³ A Segunda Guerra Mundial trouxe enormes prejuízos ao continente europeu, o principal campo dos conflitos. A experiência do Holocausto, a devastação da bomba atômica e as tensões entre nações deflagrou um sentimento de fim das certezas, persistente entre os anos de 1943 e 1953. Como aponta Esslin, esse espírito do tempo foi absorvido pela vertente teatral do Absurdo como um reflexo do caos ideológico vivido pelo Ocidente. Pressupostos tidos como inabaláveis em épocas anteriores, como a fé religiosa, a crença no progresso da humanidade, o nacionalismo e as ideias totalitárias, dissolveram-se com a experiência da guerra. No mundo Pós-guerra, os sentidos se diluíram, inclusive o da vida, ao se testemunhar a face terrível que a humanidade pôde criar.

³⁴ Em 1969, Samuel Beckett recebe o Nobel de literatura dezesseis anos após *Esperando Godot* ser encenado pela primeira vez na cidade de Paris, em 1953 (quando Beckett estava com quarenta e sete anos).

de um importante segmento do teatro do século XX [...]” (ESSLIN, 2018, p. 9). O Teatro do Absurdo transformou-se num termo incorporado ao repertório crítico e à linguagem comum: como afirma o próprio autor, “Sempre que o caos se instalava em algum debate parlamentar, de Washington a Luxemburgo, eu lia, com certo constrangimento, manchetes como “Teatro do Absurdo no Senado” (ESSLIN, 2018, p. 9). Ainda assim, o autor insiste que suas análises buscam deixar em aberto possibilidades de interpretação sobre as obras analisadas.

Interessante que Esslin dialogou, de certo modo, com os autores comentados. No processo de escrita do livro, o pesquisador recebeu grande ajuda dos próprios autores que estava pesquisando, fato que tornou seu projeto ainda mais consistente. Esslin ressalta um parecer que obteve de Beckett, ao lhe apresentar a primeira versão do capítulo que discorre sobre sua obra. Beckett teria comentado: “Gosto do jeito que você levanta lebres e, em seguida, diz que é melhor não persegui-las” (BECKETT *apud* ESSLIN, 2018, p. 10), ressaltando - com ironia - o pretenso caráter não restritivo da interpretação crítica.

Quando, já no início do século XXI, grande parte dos autores apresentados no Teatro do Absurdo de Esslin já não estavam mais vivos (Beckett morreu em 1989, Ionesco em 1994, Adamov em 1970, e Genet em 1986), seu trabalho se tornaria uma fortuna crítica sobre esses autores. Esslin foi capaz de capturar as expressões do espírito de uma época, bem como apresentá-los de forma passível de reverberações em futuras gerações. Desse modo, destaca a amplitude do Teatro do Absurdo, abrindo caminho para que variações floresçam e que novas gerações ressignifiquem o material, de acordo com outras circunstâncias.

3.5.1 Considerações sobre a convenção absurdist

Paulo Francis, jornalista e crítico de teatro brasileiro que assina a apresentação do livro de Esslin, traz apontamentos relevantes para avançarmos em questões sobre de que forma os autores absurdistas traduziram e repercutiram o espírito de uma época. Essa herança está localizada também nas perspectivas e técnicas dramatúrgicas adotadas, programaticamente ou não, no escopo do Teatro do Absurdo. Para Francis, a estética do Absurdo “[...] representa a condição de ininteligibilidade a que chegou o homem moderno em face de suas pretensões humanistas e da realidade em que vive.” (FRANCIS *apud* ESSLIN, 2018, p. 17). Ou seja, são obras que nos apresentam uma situação limite de compreensão do mundo, num “fim da linha” de onde não se pode avançar, nem retroceder.

Francis está considerando dois pontos essenciais: a desconexão da linguagem e a criação de um mundo à parte. A respeito da desconexão da linguagem, podemos entendê-la como um processo de contraste, de “[...] descontinuidade premeditada e improviso, as frases não fazem o sentido convencional a que estamos habituados.” (FRANCIS *apud* ESSLIN, 2018, p. 17). Em relação à fala e ao uso da palavra, as obras constroem camadas de sentido e sobrepõem signos. Neste diálogo de *Esperando Godot* (*En attendant Godot*), de Samuel Beckett, observamos essas elipses temporais e vazios comunicacionais notados por Francis:

VLADIMIR. – Não temos mais nada a fazer aqui.
 ESTRAGON. – Nem fora daqui.
 VLADIMIR. – Deixe disso, Gogô, não fale assim. Amanhã vai ser outro dia.
 ESTRAGON. – De que jeito?
 VLADIMIR. – Você não ouviu o moleque?
 ESTRAGON. – Não.
 VLADIMIR. – Disse que Godot virá amanhã, com toda a certeza. (*pausa*) O que me diz disso?
 ESTRAGON. – Então é só esperar aqui.
 VLADIMIR. – Está maluco! Precisamos de um abrigo (*Toma Estragon pelo braço.*) Venha. (*Puxa-o. Estragon deixa-se levar, depois resiste. Param*)
 ESTRAGON. – (*Olhando para a árvore.*) Pena que não temos um pedaço de corda.
 VLADIMIR. – Venha. Está esfriando. (*Puxa Estragon. Como antes*)
 ESTRAGON. – Me lembre de trazer uma corda amanhã.
 VLADIMIR. – Está certo. Venha. (*Puxa Estragon. Como antes*)
 ESTRAGON. – Há quanto tempo estamos juntos o tempo todo?
 VLADIMIR. – Não sei. Uns cinquenta anos, eu acho.
 ESTRAGON. – Lembra do dia em que me atirei no Reno?
 VLADIMIR. – Na colheita de uvas.
 ESTRAGON. – Você me pescou de volta.
 VLADIMIR. – Tudo isso está morto e enterrado.
 ESTRAGON. – Minhas roupas secaram ao sol.
 VLADIMIR. – Deixe isso pra lá, sim? Vamos. (*Como antes*)
 ESTRAGON. – Espere.
 VLADIMIR. – Estou com frio.
 ESTRAGON. – Fico me perguntando se não devíamos ter ficado sozinhos, cada um por si. (*Pausa*) Não fomos feitos para a mesma estrada.
 VLADIMIR. – (*Sem se zangar*) Não dá pra ter certeza.
 ESTRAGON. – Não, não se tem certeza de nada.
 VLADIMIR. – Ainda podemos nos separar, se você achar melhor.
 ESTRAGON. – Agora, não vale mais a pena.
Silêncio.
 VLADIMIR. – É mesmo. Agora não vale mais a pena.
Silêncio.
 ESTRAGON. – Então, vamos embora?
 VLADIMIR. – Vamos lá.
Não se mexem
 (BECKETT, 2017, p. 69-70).

Nesse outro diálogo, entre o Sr. Martine e a Sra. Martin, da peça *A Cantora Careca*, em vez da experiência radical das proposições de vanguarda, Eugène Ionesco apresenta uma aparente convenção dramática, em um interior burguês de uma casa inglesa, com poltronas inglesas, em uma tarde tipicamente inglesa, fumando seu cachimbo inglês. Nas linhas do texto de Ionesco:

SR. MARTIN: Desde que cheguei a Londres, moro na Rua Bromfield, minha cara senhora.

SRA. MARTIN: Que curioso, que estranho! Eu também, desde a minha chegada a Londres, moro na Rua Bromfield, meu caro senhor.

SR. MARTIN: Que curioso, mas então, talvez nós tenhamos nos encontrado na Rua Bromfield, minha cara senhora.

SRA. MARTIN: Que curioso, meu Deus, que estranho! E que coincidência! Eu também moro no quinto andar, no apartamento número oito, meu caro senhor.

SRA. MARTIN: Que curioso, que estranho! É bem possível, afinal! Mas eu não me lembro meu caro senhor.

SR. MARTIN: Eu moro no número dezenove, minha cara senhora.

SRA. MARTIN: Que curioso, eu também moro no número dezenove, meu caro senhor.

SR. MARTIN: Mas então, mas então, mas então, mas então, mas então, talvez nós tenhamos nos visto naquela casa, minha cara senhora?

SRA. MARTIN: É bem possível, mas eu não me lembro meu caro senhor.

SR. MARTIN: Meu apartamento fica no quinto andar, é o número oito, minha cara senhora.

SRA. MARTIN: Que curioso, meu Deus, que estranho! E que coincidência! Eu também moro no quinto andar, no apartamento número oito, meu caro senhor.

SR. MARTIN: Que curioso, que curioso, que curioso e que coincidência! Sabe, no meu quarto, eu tenho uma cama. Minha cama fica coberta com um edredom verde, encontra-se no fim do corredor, entre o lavabo e a biblioteca, minha cara senhora!

SRA. MARTIN: Que coincidência, ah meu Deus, que coincidência! Meu quarto também tem uma cama com um edredom verde e se encontra no fim do corredor, entre o lavabo, meu caro senhor, e a biblioteca!

SR. MARTIN: Que estranho, que curioso! Então, minha senhora, moramos no mesmo quarto e dormimos na mesma cama, minha cara senhora. Talvez seja lá que nós tenhamos nos encontrado!

(IONESCO, 1993, p.12).

Sobre este diálogo de *A Cantora Careca*, Ionesco aponta a respeito das personagens: “São personagens vazios de toda substância, de toda realidade psicológica. São personagens que dizem qualquer coisa, e esta qualquer coisa sem significação. Isso é a peça, e assim a quis eu: o que dizem os personagens não faz sentido.” (IONESCO *apud* BONNEFOY, 1970, p. 64). A respeito das possibilidades de sentido de sua obra, o dramaturgo comenta:

O que dizem os personagens não faz sentido. Quiseram dar a isso interpretações psicológicas, sociológicas, realistas, viram nos personagens caricaturas de pequeno-burgueses. Talvez. É um pouco isso. Um pouco. Temos tendência para reproduzir tudo que é estranho a nós, ao nosso universo aprendido de cor; na realidade, não há senão fantoches em *A Cantora Careca* (IONESCO *apud* BONNEFOY, 1970, p. 64).

Ao nos apresentar um mundo à parte, auto suficiente e, ao mesmo tempo, reconhecível, Ionesco institui um paradoxo de estranhamento/familiaridade, que sugere relações possíveis com o nosso tempo-espço. Segundo Francis (*apud* ESSLIN, 2018), a intenção dos dramaturgos do Absurdo é a de que “[...] relacionemos as suas abstrações linguísticas à essência de nossa condição humana, como a experimentamos como indivíduos.” (FRANCIS *apud* ESSLIN, 2018, p. 17). Cria-se, assim, uma oportunidade de refletirmos sobre nossa realidade e condição, em peças que se realizam por imagens poéticas, como *Dias Felizes*, de Beckett. Ali, uma mulher está semissoterrada em uma colina de areia, apenas com os objetos de sua bolsa nas mãos, tendo ao redor uma paisagem inóspita. Seu marido, indiferente, mal responde a ela. Em *O Rinoceronte*, de Ionesco, os habitantes de uma cidade transformam-se misteriosamente em rinocerontes, sem explicação e de maneira incontrolável, um a um. O ato de expressão proposto por esses textos abre caminho para que a plateia busque conexões consigo, tire conclusões e dê forma às próprias interpretações.

Além da desconexão da linguagem e da presença de um mundo estranho ao nosso, mas não completamente distinto, outro fator significativo das obras é a ruptura com a estética realista, nos termos de Francis, “[...] uma reação revolucionária contra a camisa de força do Realismo” (FRANCIS *apud* ESSLIN, 2018, p.17). Nessa subversão do teatro da sala de estar, da lógica e aparências do drama burguês, concretizada em maior ou menor grau nas produções do Absurdo, Francis identifica uma crítica às convenções sociais do capitalismo, que remete a Kafka. Francis (*apud* ESSLIN, 2018) afirma:

[...] Depois da experiência de Kafka, na década de 1920, onde ficou claro o irrealismo, o absurdo, se preferirem, da organização burguesa da sociedade. E Kafka previu o mundo de Hitler e Hiroshima. Logo, o método de revelação da realidade peculiar ao Realismo tem hoje um sabor tedioso de *déjà-vu* (FRANCIS *apud* ESSLIN 2018, p.17).

Se na maior parte das convenções dramáticas, a pergunta que rege o público é “O que será que vai acontecer agora?” (ESSLIN, 2018, p. 358), nas peças absurdistas, o público está mais propenso a perguntar “O que está acontecendo agora?”. As personagens não possuem

motivação aparente e identificável, e os acontecimentos não são a expressão de seus desejos, diante dos impedimentos e conflitos. Nesse sentido, o conceito de Absurdo perpetua a noção de que a humanidade clama por sentido, enquanto o mundo se nega a oferecê-lo, confluindo assim, na afirmação trágica de que o sentimento do absurdo faz parte da vida.

No ensaio “O mito de Sísifo”, escrito pelo filósofo e escritor francês Albert Camus durante a Segunda Grande guerra, em 1942, Camus explora os significados do Absurdo como um conceito filosófico, partindo do princípio de que a vida é sem sentido e absurda, e que na ânsia de atribuir a ela algum sentido reside a nossa frustração: tanto melhor seria aceitar e seguir. Camus aponta que a humanidade exige familiaridade perante o universo, pois tem fome de clareza; em seus termos: “[...] para um homem, compreender o mundo é preciso reduzi-lo ao humano, marcá-lo com o seu selo.” (CAMUS, 2004, p.17). Camus prossegue: “Se o homem reconhecesse que também o universo pode amar e sofrer, ele estaria reconciliado.” (CAMUS, 2004, p. 17), concluindo que o sentimento do absurdo reside no humano e não no mundo, na nossa persistência de reconstruir os abalos que a consciência do impossível causa em nós. Ele escreve:

Eu dizia que o mundo é absurdo: estava andando muito depressa. Esse mundo em si mesmo não é razoável: é tudo o que se pode dizer a respeito. Mas o que é absurdo é o confronto entre esse irracional e esse desejo apaixonado de clareza cujo apelo ressoa no mais profundo do homem (CAMUS, 2004, p. 20).

Assim, o absurdo nutre-se da busca por unidade e por uma resposta que valide a existência; que traga conforto diante do vazio insuportável. Segundo Camus: “[...] o Absurdo nasce desse confronto entre o apelo humano e o silêncio despropositado do mundo.” (CAMUS, 2004, p. 20). E não são elementos absurdos a humanidade ou o mundo, mas sim “[...] sua confrontação.” (CAMUS, 2004, p. 24).

A defesa de Camus pode soar pessimista, mas o autor não afirma uma desistência completa dos sonhos e da vida. Para ele, a partir da aceitação do absurdo, acontecem reverberações paradoxais a respeito da esperança e de como deve-se agir. Camus escreve que “[...] um homem sem esperança e consciente de sê-lo não pertence mais ao futuro.” (CAMUS, 2004, p. 25). Pode-se, então, compreender o absurdo como a aceitação dessa falta de sentido e também um ato de libertação da necessidade de sentido. Por que insistirmos em buscar algo que não encontraremos?

Daí, emerge a liberdade, como uma abertura de possibilidades que decorre da aceitação estratégica. Para Camus, não há que se sucumbir ao absurdo, e sim encará-lo. Ele resume: “[...] extraio [...] três consequências que são minha revolta, minha liberdade e minha paixão” (CAMUS, 2004, p. 48). A exigência do impossível, com consciência e revolta (um confronto permanente com a obscuridade que nos cerca), nos permite a cada segundo questionar o novo, e não renunciar diante do velho mundo.

Ao falarmos da aceitação do absurdo, pode-se supor - de modo equivocado - que tudo passa a ser possível e permitido, se não há mais o que temer. Mas, Camus afirma o contrário. Ele destaca:

O absurdo apenas devolve às consequências de seus atos a equivalência delas. Ele não recomenda o crime. Seria pueril, mas restitui ao remorso sua inutilidade. Da mesma forma, se todas as experiências são indiferentes, a do dever é tão legítima quanto qualquer outra. Pode-se ser virtuoso por capricho (CAMUS, 2004, p. 51).

A visão camusiana de absurdo perpassa as obras de diversos autores, e elucida nossa análise sobre as continuidades do teatro conceituado por Esslin, porque distingue o motor filosófico dos modelos teatrais, no recorte geográfico e temporal restrito priorizado por Esslin. Assim, nos auxilia a analisar os pontos de ligação entre ambas as instâncias, ampliando aqueles princípios básicos que Esslin identifica. Além disso, Camus confronta o equívoco sobre o absurdo, de propor uma renúncia do mundo, apresentando-se como uma atitude puramente pessimista diante da vida. Pelo contrário, como sugere o autor argelino: “[...] da mesma forma que não se nega a guerra, tem de se viver ou morrer com ela” (CAMUS, 2004, p. 68).

Sobre essas principais características extraídas das peças do absurdo, Gil Vicente Tavares, diretor, dramaturgo e doutor em artes cênicas pela UFBA, em *A Herança do Absurdo* (2015), aponta: “A falta de ação e uma sensação de não pertencimento, uma realidade que se afigura estranha, tudo isso associado ao fracasso e a aporia [...]” (TAVARES, 2015, p. 67). Tavares também apresenta o conceito de atonia, como característico das obras absurdistas, definindo-a como “[...] personagens atônitos frente a um mundo estranho, deslocado de seu eixo, a sensação de impotência frente à decadência [...]” (TAVARES, 2015, p. 67).

Tavares (2015) tece ainda uma comparação com as três unidades do drama. Segundo o autor, no Teatro do Absurdo a regra das três unidades está mantida; porém, ela é subvertida, distorcida e condensada. Formulada pelos teóricos franceses (em especial, Nicolas Boileau-

Despréaux) ao visitar a *Poética*, de Aristóteles, as unidades teriam função normativa, assim descrita por Boileau-Despréaux:

[...] Que o lugar da cena esteja lá indicado, uma vez por todas. Um versificador, sem perigo, para além dos Pirineus, encerra, no teatro, muitos anos em um dia: lá, com frequência, o herói de um espetáculo grosseiro é criança no primeiro ato e velho no último. Mas nós, que a razão engaja às suas regras, queremos que a ação se desenvolva com arte: em um lugar, em um dia, um único fato, acabado, mantenha até o fim o teatro repleto (BOILEAU-DESPRÉAUX, 1979 *apud* TAVARES, p. 42).

Para Tavares (2015), a ideia de uma ação que progride segundo certa unidade de lugar e têmporo apresenta-se de outra maneira no Teatro do Absurdo. O lugar é mais unificado, ao ponto de, em algumas peças, as personagens habitarem um espaço de confinamento, um lugar insuportável de onde já não se pode sair, como nos textos de Samuel Beckett *Dias felizes*, *Fim de partida*, *Esperando Godot* e *A última gravação de Krapp*), ou nas obras de Eugène Ionesco *A cantora careca*, *As cadeiras*, *A lição* e *Agonia do rei*, para citar exemplos marcantes. Esse adensamento do espaço pode ser exemplificado também no filme de Luis Buñuel, *O Anjo exterminador*, em que amigos convidados para uma festa de elite numa luxuosa mansão, descobrem que não conseguem sair dali. Nesse confinamento sem grades nem trancas visíveis, as máscaras sociais e contenções vão desaparecendo, liberando mecanismos de hábito e pulsões.

Tavares formula ainda a noção de entulhamento, uma sobreposição de elementos, em que “[...] uma casa não é só uma casa, uma praça não é apenas uma praça” (TAVARES, 2015, p. 109), como assinala em *Fim de partida*, de Beckett. No texto, as personagens são abjetas, ou o próprio entulho, restos de um jogo que devastou tudo. Nos sentidos que Tavares evoca:

Duas definições do Dicionário Houaiss ilustram bem o que se toma aqui por entulho, ao se discutir o conceito de espaço/lugar no Absurdo:

- a) Quantidade de fragmentos (restos de tijolo, calça, madeira etc.) que resultam de uma construção;
- b) Escombros, material inaproveitável proveniente de uma demolição, destroço (TAVARES, 2015, p. 109-110).

Assim, podemos entender o lugar no teatro do absurdo como um espaço físico da cena constituído de restos acumulados, ou até mesmo como um não-lugar que é, ao mesmo tempo, todos os lugares. Sua localidade não necessariamente estará expressa territorialmente, pois quando o simbólico predomina, segundo Tavares, “[...] este lugar acaba por ser uma quantidade

de fragmentos de vários lugares, que se amalgamam num espaço indefinido, mas identificável, referencial.” (TAVARES, 2015, p. 110). Por isso, identificamos uma árvore seca em *Esperando Godot*, mas não sabemos exatamente em que lugar está; e mesmo na sala inglesa de *A cantora careca*, descrita em seus objetos e hábitos, poderíamos estar numa sala de qualquer outra localização.

Partindo das proposições de Esslin e Camus, é possível identificar as características dos autores do Teatro do Absurdo e suas inquietações frente ao mundo, em gerações seguintes de dramaturgos e dramaturgas, também em países não europeus. Relaciono também essa reverberação contemporânea na criação autoral do Grupo Pandora e, no âmbito pessoal, percebo essa influência em minha escrita para o teatro. Mas, mesmo considerando o Teatro do Absurdo como uma das raízes do Teatro de Irrealidades e influência nas obras do Grupo, analisadas neste capítulo (*Ricardo III não terá lugar ou cenas da vida de Meierhold* e *Nomes para Furacões*), não o temos como um programa ou receituário, mas uma via expressiva singular, como quer Esslin: “[de] exploração livre e independente” (ESSLIN, 2018, p. 228).

Em constante movimento, o Teatro do Absurdo foi acrescido ao motor da nossa constante experimentação. Localizo no *Ricardo III não terá lugar* e *Nomes para furacões* do Pandora noções de tempo-espaço que se aproximam do que resumimos aqui sobre o absurdo. Em *Ricardo III não terá lugar*, o lugar é uma abstração: a priori, a peça se passa na mente de Meierhold, prestes a ser fuzilado. Toda a peça acontece durante a contagem para o fuzilamento, quando ele é visitado por figuras de memória, fruto do seu imaginário. Os ambientes poderiam ser uma sala de ensaio, sua residência ou o próprio palco de teatro, que o público está diante. Já *Nomes para furacões* se passa em um país devastado pela guerra, que pode ser um futuro Brasil, ou mesmo a Síria de hoje, ou outro país em que o conflito armado seja devastador. As formas não são precisas e exatas, porque é mais importante que a discussão possa ganhar expressão e força. Tavares (2015) completa: “[...] todos os escombros materiais e do pensamento estão amalgamados num espaço onde a discussão suplanta a necessidade de compreensão e referências diretas ao meio social do leitor/espectador [...]” (TAVARES, 2015, p. 110).

A unidade de ação, por sua vez, também premissa do dramático, mostra-se igualmente distorcida: muitas vezes, a ação é apresentada como inação; aparentemente superficial, ela carrega uma comicidade que encobre outros afetos e freia as consequências do embate entre os caracteres das personagens, ou mesmo das reviravoltas e acontecimentos. Segundo Tavares:

Desassociada das ideias de sentimentos profundos, questões psicológicas, traumas passados e ações equívocas das personagens, a dramaturgia Absurda acaba por se concentrar ainda mais no essencial e, assim, dar à ação um caráter único e preciso (TAVARES, 2015, p. 57).

A ação, sem ser objetivada e sem pretender avançar, alcançar ou mesmo solucionar algo, desloca-se em uma espiral infinita. A espera de *Godot* não se altera para as personagens, que continuam a “agir passivamente”, sabe-se lá até quando. Tem lugar apenas o ato de dialogar, para tentar algum sentido aos eventos por meio da fala (que também não porta intencionalidade desejante). Ao esvaziar-se a ação, restam personagens que percorrem em círculos e que, no máximo, voltam ao ponto de onde partiram, ou percebem a inutilidade do esforço do percurso. Tavares (2015) define assim a relação do absurdo com a ação:

Estar em risco de cair, mas permanecer eternamente em equilíbrio. Essa ação traduz, possivelmente, a situação dos personagens do Absurdo, assim como a fome e a sede eternas, seja por *Godot*, seja pelo Castelo. A eterna espera instável ou a eterna busca inútil, numa espiral infinita em que a atonia é o que – angustiosamente, para quem assiste a cena – estabiliza a ação (TAVARES, 2015, p. 101).

Sem a progressão da ação, o tempo apresenta-se em sua densidade. É o que aponta Tavares: “[...] existe uma ideia central de explorar um conflito interior numa paralisação do tempo. É o presente perpétuo, um arrastar de horas radical [...]” (TAVARES, 2015, p. 84). A temporalidade destoa de como a concebemos na realidade cotidiana, de que o teatro usufrui, apresentando-se de forma lenta; como se não passasse, em suspenso; ou como se andasse em saltos; ou mesmo em *looping*, evidenciando repetições, entre outras variações.

Ao considerar a palavra desgastada, os autores do Absurdo apontam para a impossibilidade de comunicação e a falta de sentido em dizer o que quer que se tenha a dizer, contudo, isso não impede a variedade de proposições com que se apresentam os diversos tipos de personagens do Absurdo, da mesma forma que são distintas, as peças e seus gêneros. Pallottini corrobora:

Vão desde o quase realismo até a quase nudez, a quase inexistência; desde figuras que se podem chamar coerentes no sentido comum, até seres amorfos, que apenas fazem ruídos, e apenas se entre-mostram, agonizantes, decapitados ou mortos (PALLOTTINI, 2015, p.151).

Esses deslocamentos geram uma questão interessante para olharmos mais atentamente, no que diz respeito a como o ator e a atriz estudam e criam o papel, já que as concepções de personagem e de ação são desafiadas. Impossível evitar o choque deste material com as práticas de criação da personagem por meio do perfil psicológico, ou do estudo das circunstâncias, entre outros processos de herança realista-naturalista. “No Absurdo, há um problema na percepção de quem são esses seres [...] eles são ‘todo mundo’ e ‘ninguém’.” (TAVARES, 2015, p.103), enfatiza Tavares.

O enfraquecimento da personagem é, ao mesmo tempo, causa e consequência da crise do drama, de que deriva o Teatro do Absurdo. Estudioso da dramaturgia e do jogo improvisacional, Jean-Pierre Ryngaert define a personagem do drama como o “Vetor da ação, suporte da fábula, condutor da identificação e garantia³⁵ da mimese, o personagem acha-se incumbido de funções múltiplas nas dramaturgias tradicionais.” (RYNGAERT *apud* SARRAZAC, 2012, p. 136). Ryngaert aponta que essa transformação aconteceu em resposta crítica ao teatro psicológico e à mimese, embate que o Teatro do Absurdo encampou e disseminou, ecoando sobretudo no teatro dos anos 1950. Ele acrescenta:

Enfraquecido em vários níveis, o personagem perdeu tanto características físicas quanto referências sociais; raramente é portador de um passado e de uma história, e tampouco de projetos identificáveis. Ainda recebe nome em Samuel Beckett, embora de maneira atípica, sob a forma de monossílabos evocadores (Hamm, Krapp) ou apelidos (Didi, Gogo) (RYNGAERT *apud* SARRAZAC, 2012, p. 136).

Renata Pallottini, em *Dramaturgia: a construção da personagem* (2015), comenta essas características das personagens no Teatro do Absurdo, em suas palavras: “[...] o homem que viria a ser personagem desse teatro é um exilado, um estrangeiro (aliás, exilados e estrangeiros são quase todos os seus dramaturgos)” (PALLOTTINI, 2015, p. 148). O exilado sintetiza para a autora o sentimento de não pertencimento: “As personagens não estão inseridas neste mundo, recusam-no, opõem-se a ele, o mundo também as recusa e quer, ao que parece, expulsá-las.” (PALLOTTINI, 2015, p. 149), ela resume. Essa questão do autoexílio parece dialogar com o conceito de atonia, de Gil Vicente Tavares, que vimos anteriormente. Pallottini destaca o lugar paradoxal do ato criativo, para àquele, cuja razão perde sentido, concluindo:

³⁵ No original, está escrito “garante” da mimese. Fizemos a correção, entendendo ter sido um erro de impressão na edição que consultamos.

Alguém que busca, na arte, no humorismo, nos recursos do teatro puro, nas técnicas de cabaré, vaudeville, circo, acrobacia, mimica, fantasia, mágica, a despeito de não crer propriamente em nada disso, expressar aquilo que lá sabe inexprimível, comunicar-se quando não acredita mais na comunicação (PALLOTTINI, 2015, p. 148).

A poetisa e dramaturga define como central nas obras do absurdo a junção entre a desesperança e o jogo da comicidade, mas não vê saídas otimistas nessa forma de arte, que resume como “[...] caótica na aparência, por vezes abstrata, parecendo não ter nenhum objetivo e não propondo nada, se não a própria desesperança.” (PALLOTTINI, 2015, p. 148)³⁶. Pode-se dizer, a partir dos exemplos tratados mais adiante, que a comicidade estará presente nas obras das gerações futuras influenciadas pelos autores do absurdo, mas que a marca da desesperança foi, na maioria dos exemplos, diluindo-se e dando lugar a uma aguçada visão crítica do mundo. É o que percebemos nas peças de Visniec, assim como nos exemplos das produções latino-americanas, onde situamos também as duas peças do Grupo Pandora analisadas neste capítulo.

Entendemos também de maneira menos “pessimista” o estatuto da personagem, comentado por Ryngaert e Pallottini a partir dos exemplos do Teatro do Absurdo. No nosso ponto de vista, ainda temos nessas figuras a referência do humano, mesmo que de modo deformado, grotesco e estilizado. São reminiscências de identidades vacilantes, mas que não desapareceram por completo e ainda nos assombram, cujos desejos esgotados permanecem lá, mesmo que não plenamente instituídos. O humano fantasmagórico e maquinico que ainda está ali povoa o mundo, e sua condição faz com que olhemos a nós mesmos, em nossa maneira de desejar.

A cena do Teatro do Absurdo, nos termos de Tavares (2015), essa “[...] sequência de acontecimentos que, por estarem desprovidos de soluções, desejos, conflitos e tramas, jamais se desviam do tema central que oprime e condensa a cena” (TAVARES, 2015, p. 88), distorce e subverte cada um dos preceitos de um teatro pautado nas normas do drama absoluto, provocando uma teatralidade estranha à apreciação. A impossibilidade de comunicação e a falta de sentido que apontam - no destaque de Pallottini: “[...] desistiram de falar sobre o absurdo da nossa existência e começaram a mostrá-lo, cenicamente.” (PALLOTTINI, 2015, p.151) - mostra-se, assim, uma estratégia útil para tirar do eixo o(a) espectador(a) acostumado(a) a um

³⁶ Pallottini (2015) completa: “Muitas vezes, as mais recentes peças do Teatro do Absurdo (que às vezes recusa esse nome e escolhe chamar-se teatro metafísico, poético, transcendental) não são mais do que a exposição lírica de certos conceitos, de certas visões de mundo, de um mundo que está no fim, que se esfaca, que se desmancha, como as próprias falas e como as próprias personagens.” (PALLOTTINI, 2015, p. 149).

teatro convencional, fundado no drama burguês. Cabe verificar, agora, por que e como ganha sobrevida na expressão dos dilemas das culturas localizadas para além da localidade que primeiro inventou seu idioma.

3.5.2 O contexto Latino americano e o Absurdo diante dos traumas sociais do totalitarismo

Martin Esslin, no capítulo seis de *O Teatro do Absurdo*, denominado *Paralelos e prosélitos*, comenta a reinvenção do conceito de absurdo, tendo em conta as reverberações que autores seminais imprimem nas futuras gerações de criadores teatrais. Esslin formula do seguinte modo:

Um considerável número de escritores da mesma geração vem fazendo experiências paralelas, e um número crescente de autores mais jovens foi encorajado pelo sucesso de algumas das obras de Beckett, Ionesco ou Genet a desenvolver um idioma pessoal dentro de uma convenção semelhante (ESSLIN, 2018, p. 228).

As convenções do teatro do Absurdo geram novas formulações, reverberando em apropriações estéticas, de acordo com outros momentos históricos e contextos sociopolíticos e culturais. Esslin conjectura, ainda, que: “[...] um levantamento das experiências desses contemporâneos e seguidores dos mestres da nova convenção poderá indicar os possíveis caminhos para um futuro desenvolvimento” (ESSLIN, 2018, p. 228).

Essas novas manifestações fertilizam-se em circunstâncias que diferem do pós-guerra europeu, crescendo em suas obras aspectos do Teatro do Absurdo, mas com atitudes diferentes. Para conhecê-los, além de Martin Esslin, observamos as análises do teórico argentino Juan Villegas, sobre influências na América Latina, e os pesquisadores brasileiros Gil Vicente Tavares (2015) e Maria Gorete Oliveira de Souza (2014), tratando das criações nacionais contemporâneas. Tavares e Souza, em especial, serão essenciais para observarmos a influência que o Absurdo na linha de pesquisa em desenvolvimento pelo Grupo Pandora de Teatro, que relacionamos ao conceito de Teatro de Irrealidades.

No contexto da Polônia na década de 1950, Mrozek³⁷ já apontava um novo caminho para as convenções do Teatro do Absurdo. Tavares (2015) acrescenta que Mrozek segue a tradição do Absurdo, contudo por caminhos opostos aos expoentes de língua francesa. Ele afirma: “[suas personagens] trazem de volta o lado psicologizante das relações, pondo em evidência – de uma forma deslucada – as relações familiares e amorosas” (TAVARES, 2015, p.130). Essa soma do Absurdo com o debate entre posições e ideologias, que as relações familiares sintetizam para Mrozek, indica uma nova forma de sentir e expressar o absurdo do seu tempo, numa visão que resvala para o campo político.

A Polônia dos anos 1950 - então, a República Popular da Polônia - afasta-se da atmosfera da França, que vivia anos de reconstrução econômica e política, caminhando para a abertura de pensamento dos anos 1960. Estopim do último conflito mundial, a Polônia ficou sob domínio comunista, o que repercutiu em todos os campos da sociedade, determinando também as artes e a cultura. Para Tavares (2015), Mrozek demonstra em suas escolhas estéticas ser um dos maiores herdeiros de Beckett e Ionesco, o que reconhece justamente na inserção que o polaco faz de elementos políticos em suas produções.

Pode-se afirmar que o cunho político será também um grande diferencial nas reinvenções do Teatro do Absurdo na América Latina. Aqui, o teatro reflete novos incômodos, ganhando outra roupagem. Embora a sensação de solidão e incompreensão continue presente nesse lado do mundo, a “atonía” - revestida por vezes de incredulidade, e outras, de revolta - dá-se diante dos desastres, guerras, assimetrias sociais, restrições à liberdade, preconceitos, violências contra minorias e ações coercitivas do Estado.

Temas como o exílio, a tortura e a ausência de esperança tornam-se fundamentos das imagens metafóricas, nos termos de Tavares, “[...] alegorias do homem e de sua situação política” (TAVARES, 2015, p. 185). Autores como o chileno Ramón Griffero e os argentinos Osvaldo Dragún e Aristides Vargas evidenciam em suas peças, em diálogo com a convenção do Absurdo, as memórias das ditaduras latino-americanas e os prejuízos psíquico, físico e social que causaram (TAVARES, 2015).

Um exemplo a destacar, segundo Tavares (2015), é a peça *Nuestra señora de las nubes* (*Nossa Senhora das Nuvens*), de Aristides Vargas, na qual as analogias com a ditadura povoam os diálogos. *Nossa Senhora das Nuvens* conta a história de duas personagens exiladas, Bruna e

³⁷ O polaco Slawomir Mrozek ainda estava “no radar” de Esslin, e é comentado, aparece em seu livro.

Oscar, que por meio de memórias fragmentadas, buscam recuperar as histórias vividas em sua pátria, em um espaço e tempo indeterminados. Vargas escreve um diálogo de tom característico da fusão entre lirismo, realismo fantástico e Absurdo, descrita por Tavares:

Bruna – E você, porque o expulsaram de seu país?
 Oscar – Eu não fui expulso.
 Bruna – Não?
 Oscar – Não, eu fui morto.
 Bruna – Pela polícia?
 Oscar – Não, pelos vizinhos.
 Bruna – Com uma faca?
 Oscar – Não, com o silêncio.
 (VARGAS *apud* TAVARES, 2015, p. 192).

Pode-se observar um jogo de esquecimentos semelhante às peças de Beckett e Ionesco, além da linguagem metafórica, que ultrapassa a lógica do real. No trecho de Vargas:

Oscar – Desculpe. Que país você é?
 Bruna – De Nossa Senhora das nuvens.
 Oscar – Eu também sou de lá, mas nunca o vi.
 Bruna – É que eu passava muito sobre as árvores.
 Oscar – Ah! Era uma jardineira!
 Bruna – Não, era um pássaro.
 (VARGAS *apud* TAVARES, 2015, p. 193).

Mesmo com um tratamento não realista, o diálogo de Aristides Vargas (autor muito inventivo, cuja obra é vasta de estilos e referenciais) traz a força da realidade. A crítica social, assim, vem por meio da leveza dos diálogos, e tendo como fundo as marcas do contexto histórico argentino.

Juan Villegas, concorda que “[...] a narrativa histórica denominada história do teatro hispano-americano se constrói como eco dos movimentos e tendências surgidas e nomeadas na Europa” (VILLEGAS, 2005, p. 280). Destaca, ainda, a multiculturalidade e as diversas linhas que compõem a pluralidade do teatro em países de língua espanhola. Como exemplos, cita o romantismo, o realismo, o vanguardismo, o teatro do absurdo, o teatro épico e o teatro da crueldade, para ficar em algumas influências. Conclui, por fim, que muitas das tendências do teatro hispano-americano são vistas como imitações ou continuidades das europeias.

Sobre isso, Villegas (2005) propõe uma mirada alternativa para esses influxos que nossa cultura absorve. Ele aponta que:

Somente se um modelo histórico capaz de apreender culturas marginais em sua própria historicidade for aceito dentro desta última, o teatro hispano-americano, a cultura da América Latina, passará a fazer parte da história do Ocidente, não como uma cultura de eco, mas como uma cultura específica, reutilizando ou re-funcionalizando a cultura hegemônica. O estabelecimento deste modelo implica um ato de busca de identidade e de libertação (VILLEGAS, 2005, p. 287, tradução nossa).

Villegas (2005) avalia a historicidade como o caminho para a independência das manifestações latino-americanas do Teatro do Absurdo em relação aos modelos dramáticos europeus, mesmo que haja influências dessas obras. A validade singular da refuncionalização realizada fora do território europeu é também o que afirma L. Howard Quackenbush, em seu comentário:

Embora haja muitas correspondências entre os dois, o absurdo hispano-americano desenvolveu sua própria tradição, seguindo um caminho independente e gerando novas formas, sem necessariamente ter o fundo de uma tradição paralela em outra língua ou cultura. (QUACKENBUSH, 1987, p. 14, tradução nossa).

Tendo como ponto de partida o pensamento de que o Teatro, principalmente do séc. XIX em diante, é um fenômeno intercultural, e que é um elemento da cultura que se inter-relaciona aos projetos políticos e culturais de determinados momentos históricos e contextos, é inegável a vinculação do teatro das ex-colônias com os “[...] códigos dominantes do teatro hegemônico europeu [...]” (VILLEGAS, 2005, p. 189, tradução nossa). Para Villegas, o Teatro do Absurdo é uma dessas tendências em que é inevitável a associação às “escolas européias”; contudo, é apenas aqui que adquirem outro significado social (VILLEGAS, 2005).

O autor destaca ainda os principais pontos da convenção do Absurdo que os dramaturgos latino-americanos utilizam, a partir das definições de Daniel Zalacaín. Comenta os usos da estrutura circular e do teatro dentro do teatro; a violência como meio de revelar posições críticas e de gerar consciência no público; a articulação de um processo argumentativo não cronológico, em que as convenções realistas são destruídas, visto que a realidade é violada, criando infrarrealidades (distinguindo-se, portanto, da linguagem convencional) e a caracterização da personagem reduzida a um caráter anti-heroico grotesco e anônimo. Por fim, Zalacaín conclui: “Em suma, é um teatro em total rebelião, no qual a violência se move para todos os espaços e dimensões dramáticas.” (ZALACAÍN *apud* VILLEGAS, 2005, p. 189).

A presença da violência entranhada no tecido social parece saltar como elemento de ruptura estética entre o teatro absurdista latino-americano e a estética do Absurdo europeu. Juan Villegas apresenta três peças que evidenciam tal situação, *El centroforward murió al amanecer* (*O centroavante morreu ao amanhecer*), do argentino Augustin Cuzzani (1924-1987), *La noche de los asesinos* (*A noite dos assassinos*), do cubano José Triana (1931-2018), e *El cepillo de dientes* (*A escova de dentes*), do chileno Jorge Díaz (1930-2007).

El centroforward murió al amanecer (*O centroavante morreu ao amanhecer*), de 1953, conta a história de Garibaldi, um famoso jogador de futebol, atacante de um time da primeira divisão que passa por dificuldades financeiras, e os dirigentes do clube decidem vendê-lo em um leilão para arrecadar fundos. Ele é comprado por um milionário excêntrico, cujo *hobby* é colecionar seres vivos em seu palácio. O argentino Augustin Cuzzanni (um dos dramaturgos argentinos mais traduzidos e montados de sua geração) coloca a situação absurda a serviço da crítica e da denúncia social, expondo a ganância das grandes corporações e do mercado e as ambições do exército.

La noche de los asesinos (*A Noite dos Assassinos*), de 1963, foi um marco na obra do cubano José Triana, ganhador do Prêmio de Teatro Casa das Américas de 1965. A peça foi essencial para incluí-lo na perspectiva do Teatro do Absurdo, e gira em torno de três irmãos que planejam assassinar os pais. Sua temática relaciona-se com o processo revolucionário cubano e suas consequências.

El cepillo de dientes (*A escova de dentes*), de 1960, estreou em 1961 em Santiago no Chile. Nela, o dramaturgo Jorge Díaz enfatiza a impossibilidade de comunicação e a experimentação da linguagem, com grande influência de Eugène Ionesco, do qual era grande admirador. A peça apresenta a rotina de um clássico casamento burguês inundado de superficialidade (semelhante a *A Cantora Careca*), no qual busca-se evitar o tédio e o vazio existencial com dramatizações e fantasias. A peça aborda temas como a monogamia, a institucionalização e a idealização do amor, as desigualdades de gênero e as reproduções sociais no sistema neoliberal. Jorge Díaz apresenta uma visão sarcástica e dura da sociedade da época, enfatizando a superficialidade das aparências e a mentira.

Outro grande nome da dramaturgia latino-americana ligado às convenções absurdistas é o de Griselda Gambaro (1928 -), que vivenciou enorme polêmica ao ser eleita, no início de 1966, a melhor dramaturga do teatro argentino contemporâneo pela revista *Teatro XX* (VERNECK, 2019, p. 2). Na época, o realismo social conflitava com a ideia de uma vanguarda

não realista, da qual sua obra *El Desatino* se aproximava. Sobre essas disputas estéticas da cena teatral argentina que atingiram a nomeação de Gambaro, Verneck escreve:

No contexto polarizado da década de 1960, ‘vanguarda’ passava de uma característica a uma acusação, convertendo-se em sinônimo de alienação e oposição da arte dita engajada. Neste período, até mesmo Bertolt Brecht correria o risco de ser um ‘vanguardista’, no sentido pejorativo da palavra, por situar a ação de seus textos na China ou nos idos tempos medievais (VERNECK, 2019, p.13).

O teatro de Griselda Gambaro é uma resposta à situação política de seu país e testemunha a multiplicidade de tendências, estilos e temas do teatro argentino. Como aponta Morchón (2002), “Há também algumas peças latino-americanas absurdas com orientação político-social, como *El Desatino* e *El Campo*, de Griselda Gambaro” (MORCHÓN, 2002, p.18, tradução nossa). Nessas obras, encontra-se o princípio construtivo da descontinuidade, a diluição da ação e do diálogo, a estrutura circular, a repetição de um mesmo motivo e a aparente suspensão da progressão da fábula. Em *El Desatino*, prevalece o tema do encarceramento e da morte, e em *Las paredes*, o Absurdo revela-se na impossibilidade de as personagens vencerem os obstáculos que estão diante delas. (PELLETTIERI, 1992).

Podemos afirmar que o Teatro do Absurdo na América Latina teve forte impacto, e que os textos resultantes demonstraram potencial singular de reinvenção, inaugurando novas formas de se pensar a estética do drama e a convenção do Absurdo. Juntamente com as teorias de Brecht, o Absurdo foi adotado como forma inovadora e deixou marcas nas práticas criadoras, contribuindo para a renovação da cena e a motivação de inúmeros artistas teatrais, de maneira plural e complexa.

Avaliando a pluralidade das dramaturgias e teatros contemporâneos, condizentes com inúmeros atravessamentos de gêneros, linguagens e estéticas que abrangem múltiplos sentidos e direções, para além de demarcações conceituais absolutas e fixas, o teatro brasileiro das duas primeiras décadas do século XXI caracteriza-se também pela riqueza criativa e diversidade de linguagem e referenciais. Trata-se de um teatro em constante movimento, onde as “placas tectônicas” não permanecem inertes, o que faz dele um campo rico para investigarmos as heranças e as formas de ressignificação do Teatro do Absurdo nos dias de hoje.

Maria Gorete Oliveira de Souza, autora de *Inventário do cômico-sério: elementos para uma crítica carnavalesca do Teatro do Absurdo e suas reverberações na contemporaneidade* (2014), compreende as obras de jovens expoentes da dramaturgia brasileira enquanto

representativas das reverberações contemporâneas de elementos da estética absurdista. Ela resume:

[...] mesmo veiculados pela atualidade inerente às suas concepções, pode-se apontar um considerável número de elementos relacionados ao Teatro do Absurdo nos teatros de Grace Passô e Rafael Martins (SOUZA, 2014, p. 7).

A pesquisadora observa as obras *Lesados*, de Rafael Martins (1981 -), do Grupo Bagaceira (Fortaleza – Ceará), e *Amores Surdos*, de Grace Passô, do Grupo Espanca! (Belo Horizonte – Minas Gerais). *Lesados*, escrita em 2004, apresenta quatro figuras que sobem à beira de um abismo e decidem se o melhor seria saltar ou não. Souza (2014) avalia suas filiações: “*Lesados*, na forma e na expressão, é muito próxima de *Esperando Godot*. Aliás, muito próxima da ‘busca do Eu’ de Samuel Beckett” (SOUZA, 2014, p. 246). Sobre as características da peça, destaca os traços gerais do Absurdo, entre eles, “[...] a incomunicabilidade, as ilhas, a ineficiência da palavra, a repetitividade e a circularidade, a náusea e as impossibilidades de realização.” (SOUZA, 2014, p. 259).

O objeto da espera de Vladimir e Estragon tinha nome de Godot. Já em *Lesados*, as personagens esperam um ao outro, para saber o que devem fazer. A pesquisadora pontua:

Lesados, remete a um constante recomeço. E, como do ponto de vista existencialista e absurdo começo acaba em nulidade, a sugestão é a de um constante recomeço e esforço inútil. E esforço repetitivo, contínuo, circular e inútil vai recair sobre a simbologia do eterno castigo de Sísifo (SOUZA, 2014, p. 258).

A força da imagem-metáfora guarda semelhanças com o recurso frequentemente usado por dramaturgos absurdistas: as personagens estão presas pelos pés, umas às outras, na beira de um abismo. Souza vê nisso implicações metafísicas, que derivam do constante nada acontecer, redundando na sensação de marasmo, como se o tempo não passasse. *Lesado 1* e *Lesado 2* têm náuseas quando sentem a realidade aproximar-se, e o diálogo é permeado da dimensão simbólica. Nas linhas do texto de Rafael Martins:

LESADO 1 – Esse negócio de ser livre dá uma preguiça...
 (Longo silêncio)
 LESADO 1 – Eu não quero mais ser livre.
 LESADO 2 – Não pode.
 LESADO 1 – Mas eu não sou livre?
 LESADO 2 – É livre para tudo, menos para ser livre.
 LESADO 1 – Ah...(MARTINS, 2008, p. 174).

A escolha por diálogos circulares ou inconclusos em *Lesados* recordam dois pontos fundamentais da convenção do Absurdo que já discutimos aqui, a infantilidade e a atonia. Para Souza (2014), a infantilidade é uma limitação, uma vez que indica “[...] o homem impossibilitado de crescer [...]” (SOUZA, 2014, p. 250). A própria escolha do título caracteriza as personagens da peça, retratados praticamente como eternos sonâmbulos, “[...] estado [que] sugere que a humanidade dorme continuamente.” (SOUZA, 2014, p. 250).

Já em *Amores Surdos*, de Grace Passô (1980 -), que estreou no Festival de Curitiba em 2006, o diálogo com o absurdo dá-se primordialmente por meio das questões existenciais que a dramaturga evoca. Sobre as continuidades e reinvenções desta tradição de vanguarda, Maria Gorete Oliveira de Souza escreve:

Comunicar o teatro de Grace Passô como uma reverberação contemporânea desse teatro de vanguarda dos anos 1950, consagrado na história como Teatro do Absurdo, é porque se percebe o quanto se atualiza daquela proposta na proposta de Grace. Ao mesmo tempo, Grace abre um precedente. A história e as teorias de teatro não listam ao lado de Ionesco e Beckett, senão dramaturgos. Sobre dramaturgas, não se tem conhecimento (SOUZA, 2014, p. 280).

Souza (2014) indica que, além de atualizar a vertente estética do Absurdo, Grace Passô representa a contribuição das autoras mulheres nas transformações do cânone desenhado por Esslin. Assim, mesmo que tratando de uma linguagem da cena de vanguarda, Esslin sustenta uma prerrogativa masculinista da reflexão sobre teatro, invisibilizando autoras mulheres que, pode-se imaginar, também estavam produzindo obras marcantes. É de se lamentar que, dessa forma, tenhamos poucos indicativos para avaliar o que trouxe a experiência das mulheres para as convenções do Teatro do Absurdo, e quais as novas implicações da escrita de autoras como Griselda Gambaro e Grace Passô para os dilemas publicizados por Esslin e outros teóricos já abordados aqui. Cabe conclamar a realização de novas pesquisas que possam tanto dar destaque a essas autoras, silenciadas pelo tradicionalismo e machismo da crítica teatral quanto comentar seu diálogo com a convenção absurdista.

Assim como *Lesados*, *Amores Surdos* aposta na força de uma imagem-situação: apresenta uma família aparentemente comum, vivendo situações cotidianas, como tomar café, e enfrentando problemas diários (pequenas brigas de família, um familiar doente e outros). Mas, as personagens de *Amores Surtos* mal se ouvem e enxergam; estão completamente imersas em

seus mundos, alienadas. Isso, até que se descobre a presença de um animal enorme, um hipopótamo que vive em um cômodo da casa. Nas considerações de Souza:

Em termos de imagens poéticas e temáticas, está muito próxima das de Ionesco. Essa proximidade se dá, em especial, no desenho do esquema básico de imagens, onde se alternam evanescência e peso, e nas inferências sobre a falência das relações humanas (SOUZA, 2014, p. 281).

A relação com Ionesco também surge no enfoque temático, a incomunicabilidade permeada por essa alienação travestida de surdez. A imagem que Grace Passô constrói sugere a mudez das trocas no núcleo familiar e, assim, acentua o absurdo das relações e o desespero do isolamento na sociedade. Ainda comparando *Amores Surdos* com o estilo ionescuiano, notamos a expressão do corriqueiro, comum a ambas as obras. Especialmente em *O Rinoceronte* e *A Cantora Careca*, o pretensamente ordinário também se une ao inusitado. Aparentemente, tudo está normal, até que o extraordinário irrompe e arrasta a lógica do real (como nos moradores da cidade que vão se transformando em rinocerontes).

Em *Amores Surdos*, ao descobrir-se um enorme hipopótamo em casa, que ninguém havia percebido (mas que provavelmente devorou o pai da família, que há tempos não aparece e não responde), o absurdo surge do banal, sem estranheza. No texto de Passô:

Joaquim: Isso deve pesar toneladas! Um bicho desse tamanho!
 Mãe: Isso não pode ser verdade.
 Joaquim: A senhora não está vendo essa sujeira?
 Mãe: E você, não viu um “hipopótamo” no quarto do seu irmão?
 Joaquim: Eu não vi. E também nosso pai não viu. Grazielle não viu. A senhora não viu.
 (PASSÔ, 2012, p. 58).

Quando o cotidiano vai, progressivamente, se transformando, revela-se uma sensação cômica, a expressão do trágico. Mesmo aqui, quando ocorre a negação da descoberta do imenso bicho que mora na casa, há espaço para o olhar crítico diante do conformismo da família, representante de uma sociedade que insiste em não ver os enormes “hipopótamos” compartilhando seus cômodos, e nem mesmo a sujeira que causam!

Grace Passô escreve suas peças, assim como Ionesco e Beckett fizeram, sem propor soluções. Compartilha sua visão do mundo, lançando olhar sobre a típica família brasileira, lançando mão da força simbólica da imagem poética suprarreal e atingindo, com ela, uma alegoria da vida contemporânea. Também sem pretender a formulação de manifestos

conclusivos, o Grupo Pandora sorveu do Absurdo, como veremos a seguir no processo de *Nomes para Furacões* (2017).

3.6 *Nomes para Furacões*: uma alegoria da violência

ALICE:

*A guerra é muito forte e continuará pra sempre
Mais centenas de milhares se juntarão aos que já estão soterrados.
Vocês se esqueceram que todas as vidas são preciosas?
O que todos andam fazendo para estarem tão ocupados
que nada podem fazer em relação a isto?
Minha mente está devastada como o meu país.
Por quanto tempo vamos sentar e assistir enquanto uma geração inteira
é destruída por um bombardeio aleatório?
De fato, nada é accidental.
Não há novo dia.
Aqui, o mundo já acabou.
O que pode ser feito?*

Lucas Vitorino, *Nomes para Furacões*

Nomes para furacões foi minha primeira dramaturgia encenada com o Grupo Pandora de Teatro. Muito significativo para nós, foi um processo independente, em um momento em que o grupo não contava com nenhum apoio financeiro público, e em que estávamos lidando com a saída de alguns integrantes. Foram malabarismos sem fim para manter os horários de ensaios, devido aos compromissos e trabalhos externos de cada um. Nesse processo, pela primeira vez, todos os ensaios foram realizados no recém-inaugurado espaço da Ocupação Artística Canhoba – Cine Teatro Pandora, atual sede do Grupo. Ali, encaramos um processo de criação autoral; convidamos novos aliados e parceiros; nos reorganizamos; investimos na ideia de um treinamento para o grupo e continuamos em frente.

As dificuldades que passamos juntos durante a produção de *Nomes para furacões* confirmam que é nos momentos difíceis que o coletivo se une mais ainda, para solucionar

questões e ultrapassar os obstáculos. De certa forma, processos turbulentos acabam fortalecendo os que ficam e os tornam mais próximos.

Quando um integrante de um coletivo teatral abandona o barco, é muito frustrante. Isso exige que o coletivo altere muito do que havia planejado, nutrindo uma torrente de incerteza com o novo cenário. Quem vai entrar agora? Se nossas agendas já estavam apertadas, será que o(a) novo(a) integrante vai conseguir conciliar seu tempo ao nosso? O processo já está andando, será que o(a) novato(a) vai nos acompanhar na mesma pegada? Toparia vir conosco nessa, sem apoio financeiro e nenhuma garantia que o processo rolará? Diante dessas dúvidas, pulsa a mais importante: quem chamaremos?

Convidamos para a aventura o ator Filipe Pereira, que eu já conhecia desde o início dos anos 2000, do tempo dos exercícios de montagem, no curso de teatro da cidade de Caieiras. Atuamos juntos, e Filipe Pereira já tinha uma afinidade com o Grupo, porque acompanhara nossos trabalhos recentes. Recém-formado nos cursos de Humor e Dramaturgia na SP Escola de Teatro, residia nas proximidades do bairro de Perus, o que facilitaria na rotina dos ensaios. Para nossa alegria, Filipe topou e veio fortalecer o elenco, muito fragilizado com as mudanças. Time completo, seguimos.

Dois fatores essenciais nos empurraram para as escolhas do processo. O primeiro foi que estávamos em um novo espaço, com recursos técnicos precários e bem pequeno: de teto baixo, nosso último espetáculo (*Ricardo III não terá lugar*) não caberia ali, pois o construímos com o intuito de explorar as possibilidades técnicas e espaciais de um teatro com urdimento. Definimos que *Nomes para Furacões* seria pobre, no sentido grotowskiano: trabalharíamos com o essencial, com poucos recursos técnicos e elementos de cena, enfocando a relação presencial entre atores e espectadores. “Nada de extravagâncias”, brincávamos, “caberá no porta-malas do carro”, falávamos seriamente. E assim foi. Por fim, o espetáculo ocupou não só o porta-malas, mas o carro inteiro!

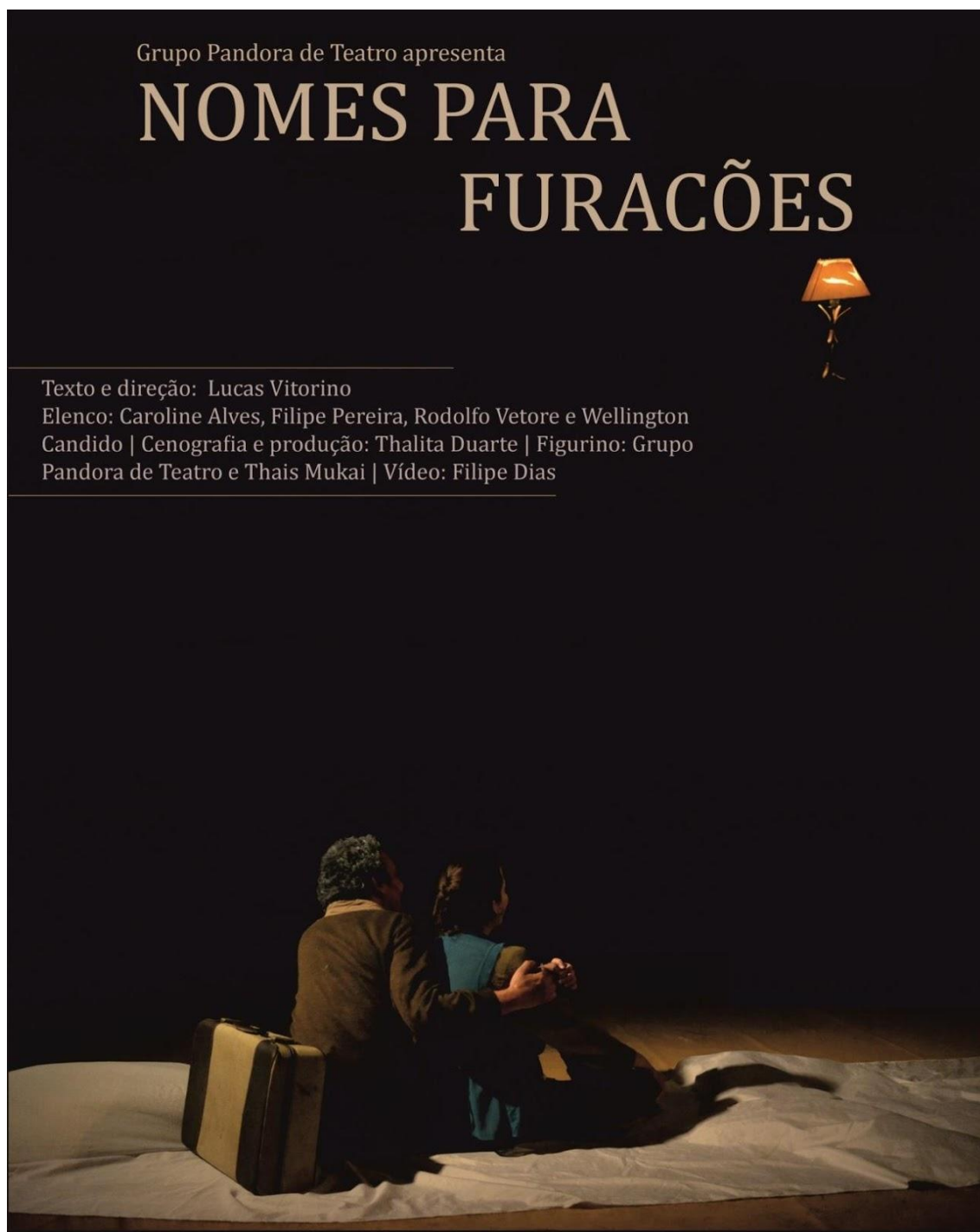
O segundo fator, que também se relaciona às formas de produção e à continuidade do trabalho, diz respeito à questão autoral. Queríamos um espetáculo nosso, sem taxas de direito autoral a terceiros. Após a produção de *Ricardo III não terá lugar ou cenas da vida de Meierhold*, nos vimos em xeque mate, uma vez que o autor é francês, os direitos eram pagos em euros, e quando ficamos sem apoio financeiro, tornou-se inviável a continuidade da peça. A situação envolve dilemas mais amplos: se houvesse um projeto público de continuidade ou

circulação de peças teatrais, seria possível atender aos custos de transporte e direitos do autor, gastos mínimos que costumam compor a planilha orçamentária de uma produção.

A situação de carência de fundos nos trouxe a reflexão de como ficam trabalhos criados com tanto investimento de horas de ensaios e de pesquisa, de tanto empenho pessoal e coletivo, sem o recurso a qualquer fomento público. Não dava para continuarmos na mesma toada. Havíamos criado obras que não cabiam nas limitações da nossa nova sede, e não cabiam mais nas possibilidades financeiras do grupo.

Decidimos, então, que a autoria dramatúrgica da próxima produção seria do próprio grupo. Eu estava pessoalmente muito instigado em explorar a criação dramatúrgica dentro do Coletivo. Assim, nasceu a nossa décima montagem, *Nomes para Furacões*, e com ela, aprendemos uma importante lição: quem conhece o país em que vive, onde a visão do Estado sobre as artes é uma luta inglória dos fazedores e fazedoras por meios econômicos, sem o necessário apoio da classe política e das elites, precisa pensar nos tempos de vacas magras. Virando os ventos da política, esses dias chegarão.

Figura 32 – Cartaz do espetáculo *Nomes para Furacões*.



Fonte: Acervo do Grupo Pandora de Teatro. Material não publicado.

Nomes para furacões propõe um olhar crítico sobre as raízes da crise do processo migratório atual, apresentando-se como um delírio sobre a brutalidade da guerra e o despotismo, motivadores da desesperança. Traça uma reflexão sobre as violações dos Direitos Humanos, em consequência dos conflitos bélicos do nosso século; o papel da cooperação humanitária internacional para a minimização de seus efeitos, e a separação entre “nós” e “eles”. Norteadas

pelo princípio de que as migrações estão relacionadas a uma responsabilidade moral, que foi perdida e deve ser recuperada, a peça teve como referência teórica o pensamento de Zygmunt Bauman, em seu livro *Estranhos à nossa porta*.

O espetáculo tem como sinopse:

Em uma cidade devastada pela guerra, Alice busca formas de salvar seu pai e de escaparem com vida da destruição. Em um *looping* temporal, exploram possibilidades de sobrevivência, enquanto dois soldados tentam cumprir sua missão. *Nomes para Furacões* é um jogo cênico fragmentado, dinâmico e poético, um delírio sobre a crise humanitária de nosso tempo. Esta dramaturgia dá continuidade na pesquisa do Grupo Pandora de Teatro, em jogo de sonho e narrativas oníricas, apresentando situações de uma família que encara a possibilidade e os desafios de fugir de seu país em função da violência da guerra e da brutalidade da fome, vítimas dos equívocos das políticas de separação e da exclusão. GRUPO PANDORA DE TEATRO, 2017, s.n.).

O título *Nomes para furacões* evoca a prática de nomear prosaicamente algo que está para além do que entendemos como humano, em uma necessidade por humanizar forças naturais e formas animais e extra-humanas que extrapolam nossa compreensão. Esse processo é exemplificado no diálogo entre as personagens PAI e ALICE, no texto da montagem:

PAI – Quando vocês eram pequenos tocos de gente... Sua mãe inventava uma história toda vez que vinha um bombardeio. Histórias sobre furacões, furacões que arrasavam cidades inteiras. Todo furacão ganhava um nome - Um nome de pessoa - pra tentar humanizar algo que vai além da nossa compreensão. Depois que sua mãe se foi eu não conseguia inventar essas histórias... E vocês conheceram a guerra.

ALICE – Não foi a passagem de um furacão, foram as bombas, nossas melhores dançarinas, disse pra mim uma vez.

PAI – É algo que se aprende.

(VITORINO, 2017).

A peça desenvolve duas linhas narrativas: na primeira, acompanhamos as tentativas de Alice e seu Pai de escaparem de um país devastado, prestes à realização de um novo bombardeio; sua arriscada tentativa de ir embora e os dilemas em partir. A segunda linha é composta pelas personagens Soldado 1 e Soldado 2, que procuram a todo custo eliminar o Pai e Alice; em uma comicidade grotesca, sabem que precisam matar, mas não tem certeza do porquê.

As duas linhas mesclam-se em diversos momentos da peça. No início, com a tentativa de fuzilamento do Pai pelos dois soldados; quando, em meio à disputa de quem finalizará a

tarefa, Alice aparece e resgata seu Pai. Adiante, os soldados os encontram em casa e, finalmente, executam o serviço. A partir desse momento, a estrutura da peça entra num *looping* temporal, e a cada tentativa vã de salvar seu pai, retornamos ao ponto em que Alice pode tentar uma outra possibilidade. Acompanhamos, assim, as inúmeras tentativas de Alice de salvá-lo dos dois algozes, em um país devastado pela violência e arbitrariedade da morte.

A irreal estrutura a peça, que tem nas variações das tentativas de salvação seu motor. Toda vez que o pai padece, seja pelas mãos dos soldados, seja caindo no mar durante a fuga, a história recomeça, e Alice busca outra vez a preservação da vida. A sensação de que estão presos em um retorno contínuo e, ao mesmo tempo, da impossibilidade de vencer o desafio, traz ao espetáculo a dimensão da crise migratória, que envolve a questão da desterritorialização e a situação precária e limítrofe de quem deixa seus locais de origem para migrar.

A peça também trata do fetiche armamentício no Brasil atual, no olhar crítico para as figuras dos soldados. Assim, em *Nomes para furacões*, a crise migratória forma uma tríade temática com a desterritorialização e o fetiche armamentício. Zygmunt Bauman avalia essa crise migratória como um trauma humanitário sem precedentes na história, e aponta o projeto político em curso na Europa de “cegueira moral”: fomentada pelos discursos de chefes de Estado e da mídia, essa cegueira faz com que migrantes vindos de países onde a vida está ameaçada sejam mal vistos (quando não, rejeitados) pela população dos países com possibilidade de recebê-los. Bauman reflete sobre o que faz com que nos dividimos entre “nós” e “eles”, e demonstra que o medo é terreno fértil da desumanização operada pela construção discursiva, que constitui o imigrante como uma ameaça. Ele pondera:

O efeito geral e de outras acusações, depreciações e calúnias semelhantes (em geral, com pouco apoio nos fatos, se é que há algum) é, em primeiro lugar, a desumanização dos migrantes (classificando todos eles, intencionalmente ou não, na categoria dos *Homini sacri* – ou seja, na terminologia de Giorgio Agamben, pessoas desprovidas de significação e valor laicos e religiosos). A desumanização abre caminho à exclusão da categoria de seres humanos legítimos, portadores de direitos, e leva, com nefastas consequências, à passagem do tema da migração da esfera da ética para a das ameaças à segurança, prevenção e punição do crime, criminalidade, defesa da ordem e, de modo geral, ao estado de emergência comumente associado à ameaça de agressão e hostilidades militares (BAUMAN, 2017, p. 84).

Gustavo Guimarães Gonçalves, ao assistir *Nomes para furacões*, comenta a aproximação entre os contextos internacional e brasileiro que o espetáculo efetua. Ele destaca os seguintes pontos:

Assisti à peça em fevereiro de 2018, tempos de bombardeios na Síria, os jornais dizem 250 mortos, porém, impossível contá-los, não tem trégua. O soldado? A vítima? Da tranquilidade de apertar um botão, para o desespero e o último suspiro de uma explosão. Importante ressaltar que assisti à peça em tempos de intervenção militar no Rio de Janeiro, tempos em que a palavra ‘violência’ é sinônimo de segurança pública e salta da boca de políticos extremistas. Brasil que o crucifixo que representa fé faz uma junção com a arma, que representa extermínio e ódio. Estamos bem próximos dos imigrantes (GONÇALVES, 2018).

Interessante que Gonçalves (2018) encontra também entre nós os agentes da coerção, em uma compreensão ampla das forças dialéticas que atingem as populações vulnerabilizadas pelos deslocamentos migratórios. E, mesmo que a fábula do espetáculo não se localize em um espaço ou região definidos, Gonçalves relaciona seus eventos aos territórios em conflitos naquele momento, apontando a violência da guerra na Síria e da contínua “guerra civil” na cidade do Rio de Janeiro. Sua reflexão encontra lastro em nosso contexto nacional, de um país que vive em seu território guerras não declaradas.

Na peça, as personagens demonstram a vontade de denunciar essa situação de violação, o que já se conhece, porém não se soluciona. Como podemos observar no diálogo entre Alice e o Pai:

Alice e o Pai estão em casa. Silêncio, até que Alice resolve falar.

Alice – O mundo precisa saber o que se passa aqui.

Pai – Quando as pessoas estão de olho, estão tentando se divertir ou caçar piolho. *(Pausa)* A gente sobrevive sem o mundo mesmo, minha filha.

Alice – Se não formos agora, podemos não ter outra chance.

Pai – Não é errado ficar em casas que ventam, aqui está ótimo.

Alice – Só sobraram as ruínas.

Pai – Se recomeça tudo outra vez. Paciência e perseverança, como a sua mãe dizia.

Alice – Não resta mais nada, você precisa vir comigo.

Pai – Você foi muito corajosa hoje. Eu tenho fé na humanidade.

Alice – Não pode ficar aqui.

Pai – Estamos aqui. Nós estamos aqui. O que te sobra quando abandona sua terra? *(silêncio)* O futuro é em cima do futuro e não embaixo do passado.

Alice – Esta casa já não nos pertence. Escombros não possuem proprietários. Vamos seguir com nossas vidas em outra parte qualquer... Todos foram, vamos também.

Pai – Vamos pra onde? A gente não tem saída. *(Pausa)* Não sabemos se encontraram algum lugar, se morreram no deserto, se naufragaram no mar ou foram metralhados em alguma fronteira.

Alice – Aqui só existe a guerra.

Pai – A guerra não existe.

Alice – Então, o que existe?

Pai – O universo em seu silêncio. [...]

(VITORINO, 2017).

As personagens dos Soldados, além de serem representantes da guerra e da violência, tematizam a realidade que vimos nas campanhas pró-armas no Brasil e nas atuais políticas de Estado de armamento da população. O Soldado 2 é aficionado por sua arma, chegando até despedir-se dela com beijos e declarações de amor. O tom dessa relação fetichizada é empregado em outros momentos da peça, que mescla o *nonsense* absurdo aos recursos do grotesco e da comicidade. Também, estão entrelaçados elementos líricos e o olhar poético sobre um mundo em completa devastação.

A divisão entre as personagens segue a diferenciação de estilos textuais, reforçados pela encenação e pela caracterização física das quatro figuras no espetáculo. Na Cena 11 – Mar, quando Alice e o Pai estão numa embarcação precária no meio do mar, em busca de refúgio, é possível perceber a presença das vozes dramática e lírica. Nos termos do texto:

Alice – Por que as bombas escolheram nosso país para cair? O mundo é tão grande.

Pai – Existem bombas para todos, não se preocupe com isso.

Alice – Vou avisar o mundo inteiro.

Pai – Todos sabem, mas ninguém consegue impedir a guerra de seguir sua órbita.

Alice – Ali. Está vendo? (*Aponta*)

Pai – Acho que estou.

Alice – O que importa agora é que eu alcance este continente distante para a qual estendo mão.

Pai – O refúgio inencontrável.

Alice – Essa palavra existe?

Pai – Agora existe.

Alice – Não sei se é um continente, o que você acha?

Pai – Pode ser.

Alice – Queria que fosse.

Pai – Não dá pra saber ainda.

Alice – Em breve teremos certeza.

Pai – Em breve.

Alice – É sim... Não, parece que não.

Pai – Cedo ou tarde vai ser.

(*Silêncio*)

Alice – O vento parou.

Pai – Sejamos felizes, a paz voltou...

Alice – O céu, o silêncio e só.

Pai – Não se ouve nada, nem preces.

Alice – O silêncio pesa, não acha?

(*Silêncio*)

Pai – O mundo começou sem o homem e acabará sem ele.

(*O mar começa a se agitar*)

Alice – Calma, vamos manter a calma.

Pai – Eu estou calmo.

Alice – Deve ser passageira.

(*O vento está cada vez mais forte. A embarcação balança, frágil.*)

Pai – A maré é imprevisível... Como as pessoas.

Alice – Se segure.

Pai – Alice segure firme.

Alice – O mar está ficando louco.

Pai – O mundo todo está. Por que o mar manteria a sua sanidade?
(VITORINO, 2017).

Os Soldados, por sua vez, carregam as marcas do grotesco, e seus diálogos flertam com a quebra de lógica, típica da convenção absurdista:

Soldado 2 vigia com um binóculo. Soldado 1 cochila, tranquilamente.

Soldado 2 avista a casa.

Soldado 2 – Está vendo o que eu estou vendo? (*Acorda o soldado 1*) Está vendo o que eu estou vendo?

Soldado 1 – Ah sim, exatamente o que está vendo com as devidas proporções de diferenças dos nossos pontos de vista.

Soldado 2 – Quem sabe não encontramos uma dessas garotas que amam os soldados.

Soldado 1 – Quem sabe esta não é aquela casa...

Soldado 2 – Quem sabe não voltamos a praticar tiro ao alvo...

Soldado 1 – Exatamente. Estou começando a achar que a sorte sorriu para nós.

Soldado 2 – Já era hora.

Soldado 1 – Recompensados pela nossa bravura.

Soldado 2 – Empenho.

Soldado 1 – Força de vontade.

Soldado 2 – Determinação.

Soldado 1 – Brindaremos a nossa eficácia.

Soldado 2 – Quando regressarmos.

Soldado 1 – Uma pena não haver padarias por aqui.

Soldado 2 – Lamentável.

Soldado 1 – É a vida.

Soldado 2 – É... É a vida.

(VITORINO, 2017).

Figura 33 – Espetáculo *Nomes para Furacões*.



Fonte: Acervo do Grupo Pandora de Teatro. Em cena: Wellington Candido como Soldado 1 e Filipe Pereira como Soldado 2. Apresentação realizada no Complexo Cultural Funarte SP, em janeiro de 2018. Foto: Ale Cruz.

Outras situações inusitadas permeiam o espetáculo, fazendo eco ao eixo de irreabilidade que se apresenta por meio do *looping* temporal. O local da ação é indefinido; sabemos apenas que é uma cidade destruída pela guerra. O jogo de sonho da peça pressupõe elementos que escapam da lógica do real, amparando-se na construção por meio de elementos simbólicos. Segundo Sarrazac (2012), entretanto, esse jogo não seria visto como um gênero, mas sim como um desvio, em seus termos:

O jogo de sonho é tão pouco um ‘gênero’ que às vezes se combina com outras formas, outros modos de desvio: com a parábola em *As visões de Simone Marchard*, com o *Stationendrama* (Drama das estações) em *Rumo a Damasco*, com o conto de fadas, a parábola, o drama naturalista – e simbolista – em *O sonho...* (SARRAZAC, 2012, p.101).

O jogo de sonho proporciona em *Nomes para Furacões* a exploração da ordem onírica, como em uma fabulação em que, segundo Sarrazac, “[...] Tudo pode acontecer, tudo é possível [...] Os personagens se duplicam, desdobram, evaporam e condensam. Mas uma consciência os domina a todos, é a do sonhador” (SARRAZAC, 2012, p. 102). A confluência de imagens do sonho, aparentemente ilógica e desconexa, nos apresenta um contraponto mais ou menos desenvolvido da realidade, em que vige a consciência de quem sonha. Na peça, somos envolvidos na visão da protagonista, que aporta a minha, o autor. Esse recurso estilístico é uma

forma híbrida, e opera sim como um desvio dos pressupostos do Drama, ou seja, experimentamos possibilidades para o que, aparentemente, apresentava-se como fixo (nos moldes do Drama).

No estudo de Sarrazac, reconhecemos a opção da dramaturgia de *Nomes para furacões* de romper com a linearidade, quando a ação se apresenta num formato circular ou se dilui. Ou, em se tratando das unidades de tempo e espaço, quando ampliamos a possibilidade para o tempo ser difuso e o espaço não identificável, ou mesmo sugerimos espaços mesclados, entulhados um sobre o outro. São exemplos, no texto do Pandora, a repetição da luta pela vida do Pai, empreendida por Alice, assim como o comportamento do Soldado 2, quando perde os braços em um bombardeio, mas continua a agir naturalmente.

O processo de criação retomou dois pilares do Grupo Pandora: a experimentação da criação em conjunto da dramaturgia e o treinamento de *Rasaboxes*, que aprofundamos após começar a prática no processo de *Ricardo III não terá lugar*. Como o texto que escrevi não tinha um final, improvisamos seu desfecho em sala de ensaios, para só depois disso voltar para a escrita. O treinamento com o *Rasaboxes*, curiosamente, além de contribuir com o treinamento para a cena dos atores e da atriz, foi essencial também para a criação dramatúrgica.

No Pandora, traçávamos o tabuleiro dos *Rasaboxes* na sala de ensaios com fita crepe ou giz, e também utilizávamos tatames para demarcar as divisões. Em cada um dos nove quadros, era localizada uma das *rasas* (ou emoções). Sarmento explica o sistema de Schechner:

Traçado com fita crepe no chão com dimensões aproximadas de 10 x 10 m, o tabuleiro deve conter nove quadrados, cada um nomeado com uma *rasa*. As nove *rasas*, ou melhor, sabores ou deleites em sânscrito, são posicionadas aleatoriamente pelo tabuleiro a cada novo dia de trabalho, apenas a *rasa* de *Shanta* (paz) ocupa permanentemente o quadrado central do tabuleiro. As outras oito *rasas* são: *Sringara* (amor e suas derivações), *Hasya* (ironia/riso), *Karuna* (tristeza/compaixão), *Raudra* (raiva e suas derivações), *Vira* (heroísmo/coragem), *Bhayanaka* (medo e suas derivações), *Bibhasta* (asco/nojo) e *Adbhuta* (maravilhamento/surpresa) (SARMENTO, 2013, p. 3).

É orientado que os e as atuantes, ao entrarem nos espaços demarcados, levem em consideração sua respiração, gestualidade e expressão facial, explorando a potencialidade psicofísica da expressão. São guias desse jogo os seguintes princípios: 1) Ao mudar de quadro, ou sair, a expressão deve mudar imediatamente; 2) Buscar envolver o corpo inteiro, exercitando a expressividade; 3) Quando o jogo for em dupla, buscar a expressividade em equilíbrio: quanto

mais um for radicalizando em sua *rasa*, o outro deve responder com o mesmo nível de envolvimento.

Como um exercício de criação dramaturgica, optei inicialmente que a peça seria uma base para que uma atriz investigasse as nove *rasas*. Então, escrevi pensando na personagem Alice como protagonista, que passaria por situações relacionadas às nove *rasas*. A partir disso, nasceram nove cenas com situações distintas, feitas para que a atriz que interpretasse Alice tivesse como apoio o treinamento de *Rasaboxes*. O texto, então, serviria para que ela pudesse vivenciar cada uma delas com uma *rasa* diferente. Por exemplo, a cena inicial da peça, em que Alice interrompe o fuzilamento de seu Pai e o resgata na frente dos Soldados, foi elaborada com o princípio de investigação da *rasa Vira*, do heroísmo e da coragem. A Cena 2, em que Alice cuida de seu pai e tenta convencê-lo a ir embora do país, foi pensada para a investigação da *rasa Sringara*, do amor. Já a Cena 6 – Liberdade, onde Alice, aprisionada pelos soldados, sai do seu abrigo após um bombardeio e vê que não há mais nenhum soldado do lado de fora a ameaçá-los e se vê livre e sozinha, foi pensada para a atriz investigar a *rasa Shanta*, da paz.

Esse processo evoluiu ao longo dos ensaios, e não só a Atriz que interpretava Alice investigava as *rasas*, como todo o elenco compunha a cena pensando nelas. Muitas vezes, combinávamos duas *rasas* em uma cena, até que fechamos um quadro de proposições e estudos da cena, onde o ator e a atriz definiriam as *rasas* de cada cena, respeitando a seguinte ordem: 1 – a *rasa* fundamental, 2 – a *rasa* secundária e 3 – a *rasa* pontual (assim, uma única cena passava a ter três *rasas*). Ou, buscava-se esse mesmo princípio norteador para que a atriz e os atores, compondo as cenas a partir das escolhas e experimentações das *rasas*, realizassem descobertas que ultrapassassem àquelas premeditadas pela dramaturgia ou motivadas por uma primeira leitura.

Isso foi fundamental para a criação atoral e a investigação prática. Por exemplo, na cena em que o Pai conta para Alice a história do bombardeio que tirou a vida de sua mãe, pensamos inicialmente em experimentar a *rasa Karuna* (da tristeza). Porém, o ator optou por uma *rasa* que se relacionasse em oposição à situação, e utilizou sua expressividade em cena através da *rasa Hasya* (da alegria e do riso). Isso trouxe uma nova leitura e uma impressão mais rica sobre a personagem, alguém que não se abala com as desgraças da guerra e vê beleza em todos os momentos da vida. A cena teve como *rasa* pontual a *rasa Raudra* (da raiva) em um momento específico, o que somou à personagem a leitura de que não seria alienada de sua dura realidade, mas sim, de que buscava ver os fatos por outro ponto de vista. Descobrimos, então, que uma

cena se potencializava em sua variedade, ao experimentar mudanças de *rasas*, e criamos um vocabulário que auxiliou muito na comunicação entre direção e atores.

Por meio das *rasas*, o elenco pôde criar suas composições nas cenas, em paralelo à criação das personagens. Pelo fato de a emoção ser nomeada em sânscrito, ela ganhava aprofundamentos e variações para os atores que se posicionam nas cenas, o que a tornava menos “singularizada” e com uma maior pluralidade de variações. Partindo de um texto incompleto e do contato dos atores com esse material, os exercícios de improvisação estruturada conduziram as experiências.

No caso da cena final do espetáculo (o encontro entre os dois Soldados, o Pai e a Alice durante o derradeiro bombardeio), buscávamos uma forma de finalizar o ciclo de repetições por meio da improvisação. Os eventos do texto foram sendo descortinados, também guiados pelos experimentos com as *rasas*: o Pai embarca em um devaneio beirando a loucura e sai da casa, único ponto aparentemente seguro, para dançar lá fora, ao som das bombas que caem. O Soldado 1 se suicida com um tiro, e o Soldado 2 tenta violentar Alice. O Pai, num impulso de lucidez, retorna à casa para defendê-la; Alice reage e, com a arma do Soldado caído, elimina o outro Soldado. A peça termina com Alice e o Pai abraçados, olhando através da janela da casa as bombas que insistem em continuar.

O trabalho dramaturgico deu-se por encerrado, e nos preocupamos em seguir atualizando o texto, sempre a partir das alternâncias de estados que descobríamos em cena, ainda nas apresentações após a estreia. Desse modo, o espetáculo continuou sendo constantemente renovado, cenicamente e dramaturgicamente.

Nomes para Furacões estreou em julho de 2017, na Ocupação Artística Canhoba - Cine Teatro Pandora³⁸. Cumpriu temporada e circulou em diversos espaços da capital paulista, entre eles, o Espaço da Cia. Do Feijão (agosto/2017), Espaço Cultural A Próxima Cia. (setembro/2017), Complexo Cultural Funarte SP – Sala Carlos Miranda (janeiro a março/2018), os Teatros dos CEUs Perus, Pq. Anhanguera e das Artes – Francisco Morato e o Teatro de Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP (de agosto a novembro/2017). Integrou ainda a nossa Mostra de Repertório, realizada na Ocupação Artística

³⁸ Seu processo de produção teve como integrantes Caroline Alves (atriz que interpretou Alice), Rodolfo Vetore (ator que interpretou o Pai), Wellington Candido (ator que interpretou o Soldado 1), Filipe Pereira (ator que interpretou o Soldado 2). Eu assino a dramaturgia e a encenação; Thalita Duarte, a produção, a cenografia e a operação do som nas apresentações. Para o figurino, tivemos como parceira Thais Kaori, ao passo que o vídeo foi realizado por Filipe Dias.

Canhoba (fevereiro/2019) e no Galpão do Folias (abril/2019). Essa circulação foi muito significativa para o grupo, que visitou polos culturais e sedes de coletivos, alimentando parcerias e ampliando o público do espetáculo. Um feito e tanto, em se tratando de uma peça gerada e apresentada sem apoio financeiro, estrategicamente construída no fortalecimento do grupo e de suas alianças com outros coletivos de teatro.

CONCLUSÃO

Escrever e refletir sobre o trabalho do Grupo Pandora de Teatro nesta dissertação de mestrado foi uma caminhada singular, que se aproxima e distancia do ato de ensaiar e “fazer teatro” com o Pandora. É um percurso criativo sobre percursos criativos, que significa analisar escolhas, aprofundar referências teóricas sobre o trabalho do grupo e traçar pensamentos sobre uma trajetória artística com todas as suas complexidades.

Meu olhar sobre cada processo e circunstâncias que marcaram o coletivo foi sendo multiplicado, conforme a pesquisa avançava. Como no prisma emblemático da capa do álbum “The Dark Side of the Moon”, do Pink Floyd, onde a luz do sol passa e sai decomposta em ângulos e cores diferentes do outro lado do objeto. Meu pensamento individual foi somado e relacionado ao trabalho coletivo, refracionando-se em suas múltiplas vertentes e inúmeras possibilidades de apreciação.

Esse processo me fez pensar na vastidão do campo de experimentação e estudo propiciado pelo teatro de grupo. Cada coletivo guarda nas suas íntimas invenções, ao criar mundos imaginários e radicalizar pesquisas diversas tão coerentes com o seu tempo, um enorme potencial para a observação dos rumos das artes cênicas contemporâneas. Além disso, são expressões muito comprometidas com os rumos da sociedade em que os grupos se criaram e onde atuam.

Por quais caminhos percorrem um coletivo? Quais os alicerces que sustentam suas práticas? O que cada espetáculo traz de descobertas ao grupo? Há tanto o que dizer sobre cada caso que, obviamente, mal cabe nas páginas de uma só dissertação. O que observei até aqui sobre o Pandora deixa muito ainda a ser dito, o que será continuado, futuramente. Ainda assim, pude elaborar o ponto de vista de um pesquisador integrante do grupo, reunindo, relatando e problematizando as vivências de alguns processos aqui apresentados. Da mesma maneira que a prática, a compreensão sobre as obras se modifica com os olhares sucessivos, que mesclam as posições do encenador, do dramaturgo e, agora, do pesquisador. Essa somatória, muitas vezes conflituosa e contraditória, opera alternâncias e incompletudes, nas percepções que compartilho sobre o processo de criação dos espetáculos teatrais do grupo que tenho ajudado a construir.

Esse pouso sobre a trajetória do grupo é, então, um novo voo. Ao olhar o que que foi realizado, influencio e transformo o futuro do coletivo. O tempo dos processos criativos

também se modificam: quando olho para o que foi feito anos atrás, já não está mais lá, porque se tornou outro, inédito e já ressoando no que será feito amanhã.

Escrever esta dissertação foi, desse modo, um exercício de construção, digno das estratégias da memória, que tenta capturar e entender um movimento errático, proposto experimentalmente ao longo de anos, identificando vestígios, caçando pistas e supondo o que pode restar em minhas mãos.

Meu olhar sobre o trabalho do Grupo Pandora traz o que se vê de dentro, mas também procura avaliar o externo, o dentro-fora impossível. Se encarrega de lembrar as cicatrizes do corpo, junto com o que se vê na lembrança de um sonho bom. O que posso atestar com certeza é que esse lugar se define por um encontro.

Nada do que se inscreve aqui foi realizado individualmente. E esse Coletivo ainda se move: o Grupo Pandora está em atividade, seus percursos seguem vivos e o grupo continua produzindo, se reinventando e se relacionando “em devir” com seus processos anteriores. Alimentado pela curiosidade de conhecer melhor e compreender os processos de criação desenvolvidos pelo grupo, esta dissertação também traz consigo a vontade de guardar, de uma certa maneira, a história inconclusa desse coletivo. Essas páginas são tentativas de tirar uma foto de uma criança que corre pelo parque.

Ao revisitar a trajetória do Grupo, busquei apresentar o que foi feito, na mesma medida de um descobrir. Escolhi como ponto de partida, no Capítulo 1, o território no qual o Pandora está inserido, suas circunstâncias e as estratégias que tem elaborado diante da realidade social. Mencionei as relações de trabalho, alicerçado nas noções de formação e de ação cultural para, em seguida, apresentar as formas que a realidade periférica forja algumas linhas estéticas. Evidenciar o período da geração do grupo junto ao Projeto Teatro Vocacional, um projeto de fomento público que se recusa a dar espaço protagônico à lógica produtivista dominante no meio teatral profissional, auxiliou a tarefa de identificar aspectos que reverberam posteriormente na trajetória do Pandora, em relação simbiótica e de enfrentamento às condicionantes históricas do bairro de Perus, em seus múltiplos atravessamentos.

Apresentei na totalidade cinco percursos criativos de espetáculos do grupo, abrangendo um recorte temporal de 2012 a 2017. No Capítulo 2, explorei aspectos dos processos criativos de *Relicário de Concreto* (2013) e de *COMUM* (2018). No primeiro caso, prevaleceu o olhar do encenador, e no segundo, o do dramaturgo, revelando semelhanças e contrastes entre esses

caminhos dentro das funções criativas que sustentam uma criação coletiva em colaboração. Nessa seara, pude reavaliar alguns pressupostos dos processos colaborativos, já modificados no tempo-espaço do teatro brasileiro do séc. XXI. No Capítulo 3, enfoquei os espetáculos *Canibais Vegetarianos Devoram Planta Carnívora* (2012), *Ricardo III não terá lugar* (2015) e *Nomes para Furacões* (2017), encontrando as raízes, desafios e as referências fundantes no desenvolvimento da linha de pesquisa que envolve os espetáculos do Pandora que jogam com a irrerealidade, com o absurdo e com narrativas oníricas.

Embora tenha mantido certa cronologia das obras ao longo dos capítulos, os espetáculos analisados foram agrupados desse modo para destacar as linhas de pesquisa que pude identificar como significativas para as escolhas do coletivo. Tais linhas correspondem à relação entre teatro, memória e território (predominante no Capítulo 2) e à intersecção entre narrativas oníricas e influências do Teatro do Absurdo, que denominei de “teatro de irrerealidades” (tratada no Capítulo 3). Esses traçados servem como hipótese de trabalho da dissertação, uma vez que são pesquisas em devir, não se apresentando encerradas. Separá-las foi apenas uma estratégia narrativa, mas compreendê-las em “progressão” seria um erro, porque permanecem em constante desenvolvimento e, ao mesmo tempo que se distinguem, também se encontram e dialogam. Posso analisá-las, após este estudo, como possibilidades, raízes que alimentam percursos criativos realizados e por vir.

Inúmeros atravessamentos complementares à descrição da trajetória do Grupo Pandora e suas vivências criativas emergiram; os quais, em maior ou menor grau, foram desenvolvidos ao longo das análises, por meio de aprofundamentos teóricos significativos ao tema central da dissertação. Na crítica genética dos processos criativos (desde as escolhas dos temas, até os achados no que diz respeito à criação da obra, do ponto de vista de sua estrutura e fundamentação artística) aqui esboçada, encontrei importante debate nos estudos sobre o contexto da periferia. Efetuei, então, uma análise das estratégias de resistência e invenção dimensionadas por um grupo de teatro atuante no território periférico e busquei fundamentos do trabalho cênico em relação à memória social e sua teatralidade no contexto comunitário. A seguir, apontei elementos referenciais das reminiscências do Teatro do Absurdo e do chamado realismo mágico, circunscrevendo o contexto latino-americano; e destaquei as contribuições da linguagem teatral na disputa pelas memórias do período ditatorial civil-militar brasileiro, na contramão das políticas de esquecimento em operação no Brasil hoje. Reuni, dessa maneira, aspectos que envolvem o trabalho de um grupo de teatro da periferia da cidade de São Paulo, em termos de seus modos de produção, suas inspirações estéticas, propostas e desejos.

Ainda comentando do ponto de vista do artista-pesquisador, a fim de aprofundar a perspectiva das experimentações de linguagem do Pandora, procurei esmiuçar como cada processo artístico visou colocar a realidade em movimento; ou tornar visível o aparentemente invisível. Tratei de analisar os percursos criativos como experiências do sensível, em seus temas e teorias e práticas teatrais envolvidas, recorrendo a outros referenciais teóricos, sempre que contribuíssem para dar a dimensão de cada espetáculo, evidenciando aspectos sociais e políticos.

Acredito que o anseio de consolidar um olhar amplo sobre o trabalho do grupo me levou à escolha de abordar um conjunto de espetáculos. Enxerguei aqui a possibilidade de trazer à tona os alicerces da pesquisa e processos do Grupo Pandora de Teatro, nesta que é a primeira dissertação especificamente sobre o trabalho do Grupo. Decidi aproveitar ao máximo a oportunidade de contar em detalhes uma história não contada e, assim, desvelar a invisibilidade que encobre muitos grupos teatrais periféricos, fora do radar da crítica especializada e das pesquisas acadêmicas.

Nessa tarefa, notei que ao olhar profundamente para o trabalho do meu Grupo, encontrei outros coletivos, de teatro e de ativismo urbano. Esta dissertação, então, não se restringe a uma única trajetória artística, transbordando em diversos momentos em coletivos que vieram antes de nós, ou que caminham junto conosco. Espero que, do mesmo modo, esta dissertação possa convocar novos percursos criativos em grupo; que encontre outros coletivos periféricos e artistas que trabalham instigados pelos modos de produção e de investigação do teatro de grupo paulistano, e em busca de formas de se relacionar com suas comunidades. Também, espero que esta escrita suscite outras pesquisas complementares, visto que cada pesquisador(a) que se debruçar sobre o trabalho de um coletivo teatral periférico, complementarará esta discussão.

Embora traga aspirações coletivas, sei que essa trajetória foi também de impacto individual. Ao mesmo tempo que me propus a compartilhar relatos de vivências artísticas do coletivo, direcionado pela decisão de praticar a distância em relação a uma experiência em que estou tão inserido, vivi o grande desafio de trazer outros pontos de vista sobre os processos que conheci de modo direto. Contraditoriamente, ainda coube a mim selecionar eventos, trechos de relatos e entrevistas, mas tentei manter o compromisso de trazer essas tantas trajetórias da forma mais plural possível. Percebo agora que desenhei uma trajetória que parte da territorialidade periférica para a subjetividade que emana desse território, como alguém que busca reterritorializar-se.

Seria essa uma restauração impossível, já que as terras natais estão definitivamente perdidas? Mas, o que poderia almejar, se não reconstruir uma relação particular com o cosmo e com a vida, me “recompondo” em uma singularidade individual e coletiva?³⁹ Entendo que as singularidades envolvidas nos processos criativos são essenciais para encontrarmos subjetividades coletivas, porque evidenciam uma tentativa de construir não só o real, mas também o possível.

Assim, encerro esta Conclusão com um Agradecimento, como se voltasse ao início de tudo.

Sou grato aos diálogos plurais que foram realizados aqui, com tantos outros artistas e pesquisadores que caminharam comigo ao longo da reconstrução de cada um desses percursos. Sou grato às inúmeras vozes que couberam nesta pesquisa, nas entrevistas realizadas com os e as integrantes do Pandora ou com amigos e colaboradores, que também vivenciaram esses processos. Meus parceiros de grupo, em especial, tanto contribuíram para alimentar a coragem e vontade de desenvolver esta pesquisa, neste momento tão difícil que vivemos... O que me fez sentir menos isolado em meio a presente pandemia, que correspondeu ao desenvolvimento de grande parte do que foi escrito aqui.

³⁹ Faço referência aqui a Guattari (1992), ao pensar a possibilidade de restauração da cidade subjetiva a partir da ideia de que a subjetividade na contemporaneidade pertence a um estado de nomadismo generalizado, ampliando assim entendimentos nas relações estabelecidas entre indivíduos e o território, em seus processos reterritorialização.

REFERÊNCIAS

ABRAHÃO, Jorge. **Mapa da Desigualdade**: morador de bairro rico vive até 23 anos mais que na periferia paulistana. Entrevista concedida a Rodrigo Gomes. Rede Brasil Atual, publicado em 05/11/2019.

ABREU, Luís Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexão sobre uma experiência de criação. **Cadernos da Escola Livre de Teatro**. Santo André, v. 1, n. 0, 2003.

ABSURDO. In: MICHAELIS, 2020. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/absurdo>. Acesso em: 13 abr. 2020.

ABSURDO. In: DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO: etimologia e origem das palavras. 2020. Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/absurdo/>. Acesso em: 13 abr. 2020,

ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado. **Revista Primeira Versão**, Porto Velho, ano VI, v.21, n. 225,p.1-13,jan. 2008.

ANDRÉ, Caroline Alves. **As atividades formativas do Grupo Pandora**. [Entrevista cedida a] Lucas Vitorino, por gravação virtual via Google Meet. São Paulo, 18 de agosto 2020.

AOUN, Elias. **Lembranças de Perus – O bairro dos Minérios**. Fundação Biblioteca Nacional, Ministério da Cultura. São Paulo: Clanel Gráfica e Editora Ltda, 2010.

ARAÚJO, Antônio. **A gênese do Vertigem**: o processo de criação de O Paraíso Perdido. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

ARAÚJO, Antônio. Expedito (org). **Núcleo Vocacional**: Criação e trajetória. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura – SMC, 2008.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil: nunca mais**, prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns. 41. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

BALL, David. **Para trás e para frente**: um guia para leitura de peças teatrais. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **Estranhos à nossa porta**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro Zahar, 2017.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot**. Tradução de Fábio de Souza Andrade, São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Tradução de Claudia Abeling, São Paulo: Boitempo, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet, Ed. Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito da história, 1940. In: BENJAMIN, Walter . **Obras escolhidas**. V. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Tradução e org. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BONNEFOY, Claude. **Diálogos com Ionesco**. Tradução de Maria Emília Corrêa Cardozo, Rio de Janeiro: Editora Mundo Musical LTDA, 1970.

BORGES, Jorge Luis. **Outras inquisições**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade – Lembranças dos velhos**. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**. São Paulo: EDUSP, 1987.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução de Denise Bottmann. Versão Digital. Editora Martins Fontes, 2009.

BRECHT, Bertolt. **O Sr. Puntila e seu criado Matti**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira SA, 1966.

BUENO, Isabela Simões. Necropolítica made in Brazil: exercício do poder de morte nas periferias do capitalismo através do racismo. **Pet de filosofia ufpr**, v.18, n.2, ago. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/petfilo/article/view/67165>. Acesso em: 18 dez. 2020.

CABRA-CEGA. Direção: Toni Venturi. Produção: Olhar Imaginário Ltda. Brasil: Europa Filmes, 2004. Mídia digital.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Editora Record. 2004.

CAMPBELL, J. **Mito e transformação**. Trad. Frederico N. Ramos. São Paulo: Ágora, 2008.

CANDIDO, Wellington. **As atividades formativas do Grupo Pandora**. [Entrevista cedida a] Lucas Vitorino, por gravação virtual via Google Meet. São Paulo, 18 de agosto 2020.

CAVALIERE, Arlete. **Teatro russo: percurso para um estudo da paródia e do grotesco**. São Paulo: Humanitas, 2009.

CIDADE DE SÃO PAULO. **Diretrizes do Programa Vocacional**. 2015. Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/dec/formacao/vocacional/index.php?p=7548>. Acesso em: 04 jul. 2020.

COELHO NETTO, José Teixeira. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

COSTA, Iná Camargo. Teatro de Grupo contra o deserto do Mercado. **Camarim**, São Paulo, ano 10, n.40, p. 26-37, 2007.

DANTAS, Maria Josevânia. **Cenopoesia, a arte em todo ser**: das especificidades artísticas às intersecções com a educação popular. João Pessoa, 2015.

D'ANDREA, Tiaraju. Contribuições para a definição dos conceitos periferia e sujeitas e sujeitos periféricos. **Novos estud. CEBRAP**, São Paulo, v.39, n.1, p.19-36, jan./abr.2020.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec; Edições Mandacaru, 2006.

DIAS, Filipe. **As origens do Grupo Pandora de Teatro**. [Entrevista cedida a] Lucas Vitorino, por gravação virtual via Google Meet. São Paulo, 30 de maio 2020.

DIAS, Filipe. Fatias de um processo. In: VITORINO, Lucas (org.). **Canibais vegetarianos devoram planta carnívora**: reminiscências de um processo criativo. São Paulo: Grupo Pandora de Teatro, 2012. p.42.

DIÉGUEZ, Ileana. **Corpos sem luto**: iconografias e teatralidades da dor. Ilhéus: Teatro Popular de Ilhéus, 2020.

DRUMMOND, Carlos. **Sentimento do Mundo - Carlos Drummond de Andrade**. São Paulo: Cia das letras. 2012

DUARTE, Thalita. **As origens do Grupo Pandora de Teatro**. [Entrevista cedida a] Lucas Vitorino, por gravação virtual via Google Meet. São Paulo, 30 de maio 2020.

DUARTE, Thalita. **Relatório do projeto Cimento Perus – 20ª Edição do Edital de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo**, 2012, Grupo Pandora de Teatro, não publicado.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. **ELES Não Usam Black-Tie**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento397907/eles-nao-usam-black-tie>. Acesso em: 27 jan. 2021. Verbete da Enciclopédia.

ERNESTO, González Bermejo. **Conversas com Cortázar**. Tradução de Luís Carlos Cabral; Prefácio à edição brasileira Eric Nepomuceno, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

ESSLIN, Martin. **O Teatro do Absurdo**. Tradução de Barbara Heliodora; At. José Roberto O'Shea; Apres. Paulo Francis. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

FERNANDES, Silvia. Experiências do real no teatro. **Sala Preta**, v.13, n.2, p. 3-13, 2013.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cultura das Bordas**: Edição, Comunicação, Leitura. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

FERREIRA, Taís. Do amor à profissão: Teatro Amador como Pedagogia Cultural. **Estudios sobre las Culturas Contemporáneas**. Época III. Vol. XX. Número 40, Colima, invierno, 2014.

FRATESCHI, Celso. **VOCARE**, Revista do Programa Vocacional, São Paulo, ano 4, v.4, nov. 2014.

FRITSCH, Valter Henrique de Castro. **Poéticas do moderno e do contemporâneo**. Rio de Janeiro: Editora Bonecker, 2019.

GARCIA, Cecília. **O que são Territórios de Interesse da Cultura e da Paisagem (TCPs)**. 2020. Disponível em: <https://portal.aprendiz.uol.com.br/2020/03/05/o-que-sao-os-territorios-de-interesse-da-cultura-e-da-paisagem-ticps/>. Acesso em: 14 jul. 2020.

GARCIA, Silvana. **As Trombetas de Jericó - Teatro das Vanguardas Históricas**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

GONÇALVES, Gustavo Guimarães. **O que torna um humano diferente do outro? A cor? A classe social? O pedaço de terra em que nasceu?**. São Paulo. 3 de março de 2018. Disponível em: <http://grupopandora.blogspot.com/2018/03/o-que-torna-um-humano-diferente-do.html>. Acesso em: 07 dez. 2019.

GONÇALVES FILHO, Antonio. Romeno Matéi Visniec terá seu teatro completo publicado no Brasil. **O Estado de São Paulo**. 28 de setembro de 2012. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,romeno-matei-visniec-tera-seu-teatro-completo-publicado-em-livros-no-brasil,937362>. Acesso em: 02 de dez. 2019.

GRUPO PANDORA DE TEATRO. **Folder do espetáculo Relicário de Concreto**. São Paulo: Grupo Pandora de Teatro, 2013, não publicado.

GRUPO PANDORA TEATRO; VINNUS, Vince. **Sinopse de Canibais Vegetarianos Devoram Planta Carnívora**. São Paulo: Grupo Pandora de Teatro, 2012, não publicado.

GRUPO PANDORA DE TEATRO. **Sinopse do espetáculo Ricardo III não terá lugar ou cenas da vida de Meyerhold**. São Paulo: Grupo Pandora de Teatro, 2015, não publicado.

GRUPO PANDORA DE TEATRO. **Sinopse do espetáculo Nomes para Furacões**. São Paulo: Grupo Pandora de Teatro, 2017, não publicado.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: Um novo paradigma estético**. São Paulo: Editora 34, 1992.

HESPANHA, LUIZ. A primeira comissão da verdade. In: INSTITUTO MACUCO (ed.). **Desaparecidos políticos, um capítulo não encerrado da história brasileira**. São Paulo: Instituto Macuco, 2012. p.23-43.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo Demográfico 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2010. Disponível em: www.ibge.gov.br/censo2010. Acesso em: 03 de agosto de 2016.

INSTITUTO MACUCO (ed.). **Vala clandestina de Perus**: desaparecidos políticos, um capítulo não encerrado da história brasileira. São Paulo: Instituto Macuco, 2012.

IONESCO, Eugène. **A Cantora Careca**. Tradução de M. Lúcia Pereira, Campinas: Papirus, 1993.

IRREAL. In: MICHAELIS, 2020. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/irreal>. Acesso em: 13 abr. 2020.

JESUS, Mario Carvalho de. **Cimento Perus – 40 anos de ação sindical transformam velha fábrica em centro de cultura municipal**. São Paulo: JMJ Consultoria e Promoções, 1992.

JESUS, Mario Carvalho de. **Um testemunho digno de ser lembrado**. Frente Nacional dos Trabalhadores. São Paulo, 1997.

JUNKES, Lauro. O Processo de alegorização em Walter Benjamim. Artigo, **Anuário de Literatura**, 2. 1994.

LIBERAL, Ailton Pereira. As transgressões do tempo no presente em xeque. In: VITORINO, Lucas (org.). **Canibais vegetarianos devoram planta carnívora**: reminiscências de um processo criativo. São Paulo: Grupo Pandora de Teatro, 2012. p.61.

LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo, YASUI, Silvio. **Territórios e sentidos**: espaço, cultura, subjetividade e cuidado na atenção psicossocial. Rio de Janeiro, Saúde Debate, v. 38, n. 102, 2014.

LOPES, Bruno. VITORINO, Lucas, OBACI, Priscila. **Uma fresta pra gente é estrada – Livro Fomento ao Teatro 12 Anos / Carlos Antônio Moreira Gomes e Marisabel Lessi Mello** (orgs). São Paulo, SP: SMC, 2014.

LOUREIRO, Robson. **Revisionismo Histórico e o Pós-Moderno: Indícios de um Encontro Inusitado**. Artigo virtual. Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), 2010.

MACHADO, Lucia. Fatias de um processo. In: VITORINO, Lucas (org.). **Canibais vegetarianos devoram planta carnívora: reminiscências de um processo criativo**. São Paulo: Grupo Pandora de Teatro, 2012. p.43.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Tradução de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Poemas**. Tradução de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

MANTOVANINNI, Durval. **A trajetória do programa vocacional**: uma iniciativa singular de Arte-Educação na cidade de São Paulo. CEPE – FAAT. 2015.

MARINO, Aluizio. **“Ocupas” e Insurgências na São Paulo do Século XXI**. São Paulo, Anais ENANPUR, 2017.

MARTINEZ, Rosa. **Estar junto**. Texto de divulgação da Bienal de Arte de São Paulo realizada em 2006. Disponível em: http://www.coresprimarias.com.br/ed_4/seminario_trocas_p.php. Acesso em: 18 jan. 2021.

MARQUES, Fernando, **Releituras da Cena Moderna**. Caderno Brasiliense, 2013.

MARTINS, Rafael. **Lesados e outras peças**. Fortaleza: Ed. do autor, 2008.

MATE, Alexandre. **Mungunzá**: Obá! Produção Teatro em Zona de Fronteira. São Paulo: 2018.

MENDONÇA, Vanessa; CARVALHO, Sergio. Provisoriamente espectadores. In: VITORINO, Lucas (org.). **Canibais vegetarianos devoram planta carnívora: reminiscências de um processo criativo**. São Paulo: Grupo Pandora de Teatro, 2012. p.58.

MENDES, Cleise Furtado (org.). **Dramaturgia, ainda**: reconfigurações e rasuras. Salvador: EDUFBA, 2011.

MORAES, Luís Edmundo de Souza. O Negacionismo e o problema da legitimidade da escrita sobre o Passado. **Anais** do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo, julho, 2011.

MORCHÓN, Ricardo. **El Teatro del Absurdo en Cuba**: 1948 - 1968. Madri: Editorial Verbum, 2002.

MOREIRA, Jéssica; GOULD, Larissa. **Queixadas**: por trás dos sete anos de greve. São Paulo: Fapcom, 2013. Disponível em <https://movimentofabricaperus.files.wordpress.com/2013/12/livro-queixadas.pdf>. Acesso em: 06 out. 2020.

MOREIRA, Sheila. **Tião, o octagenário**, História de: Sebastião Silva de Souza. 2013. Disponível em: <https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/tiao-o-octagenario-52471>. Acesso em: 14 jul. 2020.

MÜLLER, Angelica. Fatias de um processo. In: VITORINO, Lucas (org.). **Canibais vegetarianos devoram planta carnívora**: reminiscências de um processo criativo. São Paulo: Grupo Pandora de Teatro, 2012. p.43.

NEHER, Clarissa. O negacionismo histórico como arma política. **Portal Made for Minds**, 03.04.2019. Disponível em: <https://p.dw.com/p/3Fehm>. Acesso em: 30 dez. 2019.

O DIA que durou 21 anos. Direção: Camilo Galli Tavares. Produção: Pequi Filmes. Brasil: Pequi Filmes, 2012. Mídia digital.

OLIVEIRA, Adriano. **A Irrealidade no cinema contemporâneo**: Matrix & Cidade dos Sonhos. Cruz das Almas, Bahia: Editora UFRB, 2011.

O QUE É isso companheiro?. Direção: Bruno Barreto. Produção: Lucy Barreto e Luiz Carlos Barreto. Brasil: Columbia TriStar, 1997. Mídia digital.

ORWELL, George. **1984**. Tradução de Heloisa Jahn e Alexandre Hubner, Companhia das Letras: São Paulo, 2009.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção da personagem. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PASSÔ, G. **Amores Surdos**. 1 imp. Rio de Janeiro: Cobogó, 2012.

PELLETTIERI, Osvaldo. **Teatro argentino contemporâneo**. Tradução de Maria Angélica Keller de Almeida. São Paulo: Iluminuras, 1992.

PESSOA, Fernando. **Obras em prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

PICON-VALIN, Béatrice. **A Cena em Ensaios**. Tradução de Fátima Saad, Cláudia Feres e Eloisa Araújo, 2008.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. **Mapa Digital da Cidade de São Paulo – GeoSampa Mapa**. Espaços Culturais. Disponível em:
http://geosampa.prefeitura.sp.gov.br/PaginasPublicas/_SBC.aspx. Acesso em: 20 jul. 2020.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. A dimensão da Educação do IDH-M na cidade de São Paulo. **Informes Urbanos**, n.30, p.1-7, jan. 2018. Disponível em:
https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/Informes_Urbanos/30_UDH_Educacao.pdf. Acesso em: 18 ago. 2020.

PROGRAMA DO JORNADÃO NOROESTE. **Mostra de Grupos de Teatro Vocacional da Região Noroeste**. Projeto Teatro Vocacional, Departamento de Teatro, Secretaria Municipal de Cultura. Acervo pessoal, 2004.

QUACKENBUSH, Howard. **Teatro del absurdo hispanoamericano**: antología anotada. Cidade do México: Editorial Patria, 1987.

RAMOS, Meire. Fatias de um processo. In: VITORINO, Lucas. (org.). **Canibais vegetarianos devoram planta carnívora: reminiscências de um processo criativo**. São Paulo: Grupo Pandora de Teatro, 2012. p.47.

ROJO, Sara. **Teatro Latino-americano em diálogo**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2006.
 ROMANO, Lúcia R. V. **O teatro do corpo manifesto**: teatro físico.: São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

ROMANO, Lúcia. Os grupos de teatro enquanto laboratórios de interpretação: atuar e algo mais. In: MATE, Alexandre *et al.* **Teatro de Grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo**: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e travessias. São Paulo: Lucias, 2020.p.34-35.

ROSA, Beatriz Maria Vianna Rosa (Tiche Vianna). Da arte à mercadoria: a transfiguração do teatro pelo sistema capitalista. **Revista Moringa: artes do espetáculo**. Artigo. João Pessoa, 2014.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Tradução Andrea Stahel M. da Silva. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. Acompanhamento de processos de criação: algumas reflexões. **Revista Aspas**, v. 7, n. 2, p.27-39, 2017.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética – Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, Cecilia Almeida. **Crítica genética: uma (nova) introdução: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: Educ, 2000.

SANCHES, João Alberto Lima. **Dramaturgias do Desvio**: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015. 251 f. Tese (Doutorado em Arte) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2016.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SANTOS, Milton. **O país distorcido**: o Brasil, a globalização e a cidadania. São Paulo: Publifolha, 2002.

SANTOS, Valmir. Crítica - Trabalhos de desinterdição. **Teatro Jornal**. 2018. Disponível em: <https://teatrojornal.com.br/2018/11/trabalhos-de-desinterdicao/>. Acesso em: 29 nov. 2019.

SAQUET, Marcos A. **Abordagens e concepções de território**. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva, 2007.

SARMENTO, Júlia. Artigo – 15ª ABRACE - **Rasaboxes e o Problema do Centro**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará; Mestrado; Orientador: Prof. Dr. Héctor Briones. 2013.

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Forte. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (org). **Léxico do Drama moderno e contemporâneo**. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SOLER, Marcelo. Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção. In: **Anais Abrace**. v. 10, n. 1, 2009.

SORÓ, José. Ocupar, revitalizar, ressignificar e reapropriar: Uma outra cidade é possível. In: VITORINO, Lucas; DUARTE, Thalita.(orgs.). **Efêmero concreto**: trajetória do Grupo Pandora de Teatro. São Paulo: All Print Editora, 2016. p.72-77.

SOUZA, Maria Gorete Oliveira, **Inventário do cômico-sério**: elementos para uma crítica carnavalesca do Teatro do Absurdo e suas reverberações na contemporaneidade. 2014. 343 f. Tese (Doutorado em Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

STANLEY, Jason. **Como funciona o fascismo: a política do “nós” e “eles”**. Tradução de Bruno Alexander. Porto Alegre: L&PM, 2018.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 69, p. 442-464, abr. 2018.

TAVARES, Gil Vicente. **A herança do absurdo**. Salvador: EDUFBA, 2015.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TELES, Edson. QUINALHA, Renan (org.). **Espectros da ditadura: da Comissão da Verdade ao bolsonarismo**. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

TELLES, Edson. Memórias que a ditadura tentou apagar emergem com a força dos fatos históricos. Entrevista concedida a Carla Rodrigues. **Revista Cult**, março, 2019. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-edson-telles-caaf/>. Acesso em: 04 jan. 2021.

TENDLAU, Maria. **VOCARE**, Revista do Programa Vocacional, São Paulo, ano 4, v.4, nov. 2014.

TENDLAU, Maria. **Teatro Vocacional e a apropriação da atitude épica/dialética**. São Paulo: Hucitec, 2010.

TOLEDO, Carolina Rosetti de. **Fluxos Paulistas**. Revista Fapesp, edição 215, jan. 2014. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/fluxos-paulistas/>. Acesso em: 20 out. 2020.

TRAGO COMIGO. Direção: Tata Amaral. Produção Tangerina Entretenimento. Brasil: Pandora Filmes, 2013. Mídia digital.

VAI - PREFEITURA DE SÃO PAULO. **Diretrizes do Programa VAI, Art. 2º**. Decreto nº 54.883 de 27 de fevereiro de 2014. Disponível em: <http://programavai.blogspot.com/p/sobre-o-vai.html>. Acesso em: 19 ago. 2020.

VARGAS, Aristides. Texto dramaturgico: Nossa senhora das Nuvens (Segundo exercício sobre o exílio). Tradução de Hugo Villavicencio. Versão virtual. **Olhares** – ESCH - Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena, 2015. Disponível em: <http://www.celiahelena.com.br/olhares/index.php/olhares/article/view/54>

VELLARDI, Ana Cristina Valcárel. **Uma narrativa histórica e geográfica de paisagem da porção noroeste da metrópole de São Paulo**: uma contribuição à educação. 213 f. Dissertação (Mestrado em Ciências) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

VERNECK, Bruno. Absurdos, alienados e vanguardistas: itinerários de uma polêmica. **Anais de VII Jornada do Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana**. Artigo da Revista entre Caminos. São Paulo, 2009.

VETORE, Rodolfo. O início. In: VITORINO, Lucas; DUARTE, Thalita (orgs.). **Efêmero concreto**: trajetória do Grupo Pandora de Teatro. São Paulo: All Print Editora, 2016. p.20-23.

VETORE, Rodolfo. Fatias de um processo. In: VITORINO, Lucas (org.). **Canibais vegetarianos devoram planta carnívora**: reminiscências de um processo criativo. São Paulo: Grupo Pandora de Teatro, 2012. p.45.

VETORE, Rodolfo. **As origens do Grupo Pandora de Teatro**. [Entrevista cedida a] Lucas Vitorino, por gravação virtual via Google Meet. São Paulo, 30 de maio 2020.

VIEIRA, Cesar. **Em busca de um teatro popular - TUOV**. São Paulo: TUOV, 2019.

VIEIRA, Cesar. Teatro Popular União e Olho Vivo - Espetáculo Os Queixadinhas. In: **Festival Ato Artístico Coletivo Cimento Perus**. São Paulo: TUOV, 2018.

VILLEGAS, Juan. **História multicultural do teatro e teatralidades na América Latina**. Buenos Aires: Ediciones Galerna, 2005.

VINNUS, Vince. **Texto dramático “Relicário de Concreto”**. São Paulo: Grupo Pandora de Teatro, 2013, não publicado.

VINNUS, Vince. **Texto dramático “Relicário de Concreto”**. São Paulo: Grupo Pandora de Teatro, 2013, não publicado.

VINNUS, Vince. In: VITORINO, Lucas (org.). **Canibais vegetarianos devoram planta carnívora: reminiscências de um processo criativo**. São Paulo: Grupo Pandora de Teatro, 2012. p.104. (Frase do texto dramático “Canibais Vegetarianos devoram Planta Carnívora”).

VINNUS, Vince. **Relatório do projeto Cimento Perus** – 20ª Edição do Edital de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, 2012, material não publicado, acervo do grupo.

VISNIEC, Matei. **Texto dramático “Ricardo III não terá lugar ou cenas da vida de Meierhold”**. São Paulo: Grupo Pandora de Teatro, 2015, não publicado.

VISNIEC, Matéi. **Ricardo III Está Cancelada ou Cenas da Vida de Meierhold**. Tradução de Roberto Mallet. São Paulo: [s.n.], 2012.

VISNIEC, Matéi. O drama segundo Matéi Visniec e Letizia Russo. **Gazeta do Povo**, Caderno G, p. 8, Curitiba. Entrevista concedida a Helena Carnieri em 23 mar. 2014.

VISNIEC, Matéi. A palavra é uma forma de resistência. **Carta Capital**. Entrevista concedida a Marsílea Gombata em 02 de nov. 2014.

VISNIEC, Matéi. **Jornal Gazeta do Povo**, Curitiba. Entrevista concedida a Helena Carnieri em mar. de 2004.

VISNIEC, Matéi. **Texto dramático “Ricardo III não terá lugar ou cenas da Vida de Meierhold”**. São Paulo: Grupo Pandora de Teatro, 2015, não publicado.

VISNIEC, Matéi. **Matéi Visniec, jornalista e dramaturgo: “É preciso acreditar no ser humano”**. Jornal O Globo, São Paulo. Entrevista concedida a Luis Felipe Reis 31 ago 2017. Disponível em: Matéi Visniec, jornalista e dramaturgo: “É preciso acreditar no ser humano” - Jornal O Globo. Acesso em: 17 nov.2019.

VISNIEC, Matéi. **Migraaaantes ou Tem gente demais nessa merda de barco ou O salão das cercas e muros**. Tradução Luciano Loprete. São Paulo: É Realizações, 2017.

VITORINO, Lucas. **Texto dramático “Nomes para Furacões”**. São Paulo: Grupo Pandora de Teatro, 2017, não publicado.

VITORINO, Lucas. **Folder do espetáculo Tropical Ordinário**. São Paulo: Grupo Pandora de Teatro, 2019, não publicado.

VITORINO, Lucas. Coroar a imaginação. In: VITORINO, Lucas.(org.). **Canibais vegetarianos devoram planta carnívora: reminiscências de um processo criativo**. São Paulo: Grupo Pandora de Teatro, 2012. p.52-54.

VITORINO, Lucas; GRUPO PANDORA DE TEATRO. **Comum – Texto dramático e relatos do processo de criação**. São Paulo: Editora Patuá, 2019 .

VITORINO, Lucas; DUARTE, Thalita.(orgs.). **Efêmero Concreto – Trajetória do Grupo Pandora de Teatro**. São Paulo: All Print Editora, 2016.

WINZER, Lylla. Relação entre o Índice de Desenvolvimento Humano Municipal e taxas de mortes violentas nas Unidades Federativas Brasileiras. **J. Hum. Growth Dev.**, São Paulo , v. 26, n. 2, p. 211-217, 2016. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-12822016000200012&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 05 de dezembro de 2019.

ANEXOS

Espectáculos do Grupo Pandora de Teatro, da estreia em 2004 até o ano desta dissertação, em 2021.

O Sr. Puntila e seu Criado Matti (2004)

Sinopse:

Excepcional apreciador da bebida, Puntila sofre de dupla personalidade: quando está sóbrio é arrogante e egocêntrico, quando está ébrio é fraternal e compassivo. Oscilando entre ambos os extremos, ele surpreende e confunde tudo e todos, amigos, subordinados e desconhecidos. Esculpida como uma parábola, contendo a riqueza de reflexões maiores sobre o poder, a justiça, a igualdade entre os homens e a dependência, mas também o louvor aos prazeres da vida e à natureza, esta peça encerra um potencial de consciencialização individual e social e uma atualidade histórica.

Ficha Técnica

autor

Bertolt Brecht

direção

coletiva

artista orientadora

Ingrid Kiefer

elenco

Cássia Mortari, Cristiano Rocha, Erica França, Fernanda Lopes, Filipe Dias, Lucas Vitorino, Luís Alberto, Osvânia Stivanelli, Rodolfo Vetore, Suemmes Araújo, Talita Stivanelli, Tatiane Mariano, Tiago Matos e Valmir Santana.



Fernanda Lopes, Luís Alberto, Tiago Matos, Filipe Dias, Rodolfo Vetore, Talita Stivanelli, Ingrid Kiefer, Osvânia Stivanelli, Suemmes Araújo, Tatiane Mariano, Erica França, Cássia Mortari, Valmir Santana e Lucas Vitorino. Foto: Grupo Pandora de Teatro.



Cristiano Rocha e Filipe Dias
Foto: Grupo Pandora de Teatro



Lucas Vitorino e Tiago Campos
Foto: Grupo Pandora de Teatro

A Igreja do Diabo (2005)

Sinopse: O Diabo decide fundar sua própria religião, em que as pessoas estariam livres para praticar impiedades. Todavia a tendência humana à contradição leva seus adeptos a praticarem o bem.

Ficha Técnica

autor

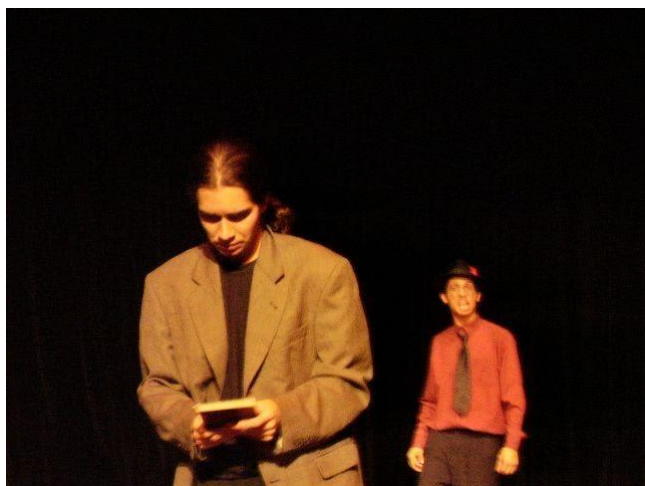
Machado de Assis

adaptação e direção

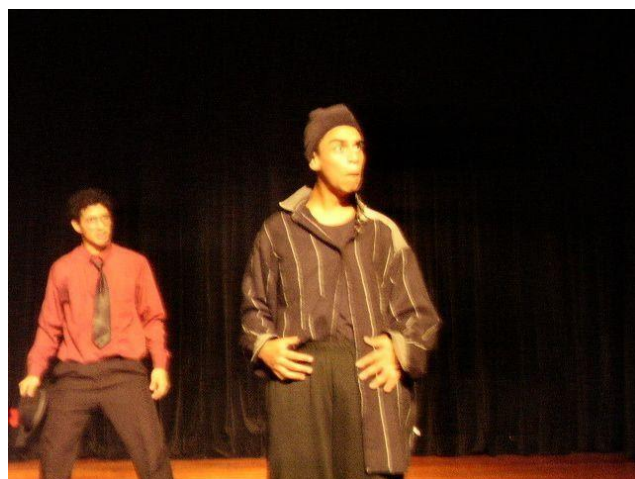
Coletiva

elenco

Cássia Mortari, Erica França, Filipe Dias, Lucas Vitorino, Osvânia Stivanelli, Rodolfo Vetore, Talita Stivanelli, Tatiane Mariano e Valmir Santana.



Lucas Vitorino e Rodolfo Vetore
Foto: Grupo Pandora de Teatro



Rodolfo Vetore e Valmir Santana
Foto: Grupo Pandora de Teatro

Tietê, Tietê (2006)

Sinopse:

Uma reinterpretação da cultura brasileira a partir das principais figuras paulistas ligadas à Semana de 1922 e outras oriundas da obra de Monteiro Lobato. D. Olivia Guedes Penteadó patrocina uma excursão para Mário de Andrade percorrer o Rio Amazonas “em busca de nossas raízes”. Na última hora, embarcam Pagu e Oswald de Andrade, e o navio, por falta de previsão, encalha na cidade interiorana de Laranjal Paulista, onde é assaltado pela Patrulha Pulha, formada por Emília, Narizinho, Pedrinho e Macunaíma.

Ficha Técnica

autor

Alcides Nogueira

direção

Coletiva

elenco

Amanda Balice, Andrews Michel, Bruna Silva, Erica França, Filipe Dias, Lucas Vitorino, Osvânia Stivanelli, Rodolfo Vetore, Talita Stivanelli e Valmir Santana.



Amanda Balice, Bruna Silva, Andrews Michel, Rodolfo Vetore. Filipe Dias, Valmir Santana, Talita Stivanelli e Osvânia Stivanelli. Foto: Grupo Pandora de Teatro



Amanda Balice e Andrews Michel. Foto: Grupo Pandora de Teatro.



Rodolfo Vetore, Talita Stivanelli, Valmir Santana, Osvânia Stivanelli, Filipe Dias e Lucas Vitorino. Foto: Grupo Pandora de Teatro.

Jesus-Homem (2007)

Sinopse:

“Jesus-homem” de Plínio Marcos, propõe uma leitura histórica e humana da saga de Jesus de Nazaré em uma parábola cênica que coloca em evidência questões relativas à política e ao poder. O apresenta como subversivo à ordem vigente, avesso aos valores de sua época e um propositor de utopias.

Ficha Técnica

autor

Plínio Marcos

adaptação e direção

Coletiva

elenco

Amanda Balice, Bruna da Silva, Edvaldo Nascimento, Filipe Dias, Jaqueline Monteiro, Lucas Vitorino, Rodolfo Vetore, Talita Stivanelli e Valmir Santana.



Edvaldo Nascimento, Jaqueline Monteiro, Lucas Vitorino, Valmir Santana, Filipe Dias e Andrews Michel. Foto: Grupo Pandora de Teatro.



Valmir Santana.
Foto: Grupo Pandora de Teatro.

A Revolta dos Perus (2009)

Sinopse: Setenta anos de história do bairro Perus, contados em menos de setenta minutos. As histórias narradas pelos moradores do bairro, a greve de sete anos da Fábrica de Cimento e a implantação do lixão se transformam em poesia, música e cores, passando da alegria da escola de samba ao silêncio da ditadura militar. Um espetáculo interativo, que proporciona uma viagem pelo espaço do CEU.

Ficha Técnica

autor

Criação coletiva

direção

Coletiva

artistas orientadoras

Paula Klein e Virginia Bockowski

elenco

Allan Lima

Amanda Araújo

Amanda Balice

Andrews Michel

Angelica Müller

Bruna da Silva

Bruna Maria

Carmen Samico

Douglas Vinicius

Edvaldo Nascimento

Fagundes Emanuel

Filipe Dias

Gilmar dos Santos

Jaqueline Monteiro

Jennifer Bárbara

Joana Rita

José Oliveira Junior

Lucas Vitorino

Marcio Gonçalves

Maria Deiviane

Priscila Roque

Rodolfo Vetore

Sueli Amanda

Talita Stivanelli

Valmir Santana



Coro procissão – elenco a Revolta dos Perus.
Foto: Grupo Pandora de Teatro



Amanda Balice e Valmir Santana.
Foto: Luh Silva



Lucas Vitorino. Foto: Luh Silva

Canibais Vegetarianos Devoram Planta Carnívora (2012)

Sinopse: Personagens enfrentam a fome por uma vida melhor, enquanto sobrevivem com as migalhas de um sistema que aos poucos vai devorando-lhes os sonhos e a alma. O espetáculo adota o realismo fantástico como uma lente de aumento para dialogar com a plateia sobre o cotidiano do mundo capitalista, abordando a relação do homem com o trabalho, família, dinheiro, meio ambiente e com ele mesmo. O que nos aprisiona? O que nos condiciona? Haverá um tempo em que tomaremos consciência e agiremos contra aquilo que nos devora?

Ficha Técnica

autor

Vince Vinnus

direção

Lucas Vitorino

elenco

Angélica Müller, Fagundes Emanuel, Lucia Machado, Meire Ramos e Rodolfo Vetore

músico

Lucas Vitorino

cenografia e figurino

Grupo Pandora de Teatro

maquiagem

Rodolfo Vetore

colaborador artístico

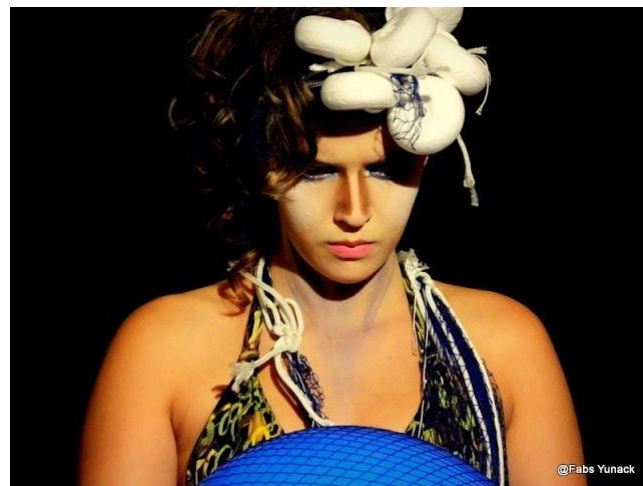
Filipe Dias

produção

Thalita Duarte



Rodolfo Vetore.
Foto: Caique Souza



Angélica Müller.
Foto: Fabs Yunack



Meire Ramos e Fagundes Emanuel.
Foto: Luh Silva



Lucia Machado e Rodolfo Vetore.
Foto: Luh Silva

Relicário de Concreto (2013)

Sinopse: Inspirado nas memórias dos trabalhadores da Fábrica de Cimento Portland Perus e na Greve dos Queixadas. Jovem procura emprego em uma fábrica de cimento; vê-se enredado por uma atmosfera de sonho e memória, onde cenas de um passado não muito distante irão misturar-se às suas angústias e preocupações modernas. Passado e presente apresentam-se em uma única trajetória lírica, poética, onde a dualidade Queixada/Pelego é extrapolada em cenas e fragmentos de uma complexa rede de relações.

Ficha Técnica

encenação

Lucas Vitorino

dramaturgia

Vince Vinnus

elenco

Filipe Dias, Lucas Vitorino. Nessah de Alvarenga, Rodolfo Vetore e Thalita Duarte.

cenografia

Grupo Pandora de Teatro

figurino

Grupo Pandora de Teatro e Aline Guimarães.

operador de som

Adriano Silva

operador de luz

Valmir Santana

colaboradores

Mariana Torres e Gilmar dos Santos

produção

Thalita Duarte



Rodolfo Vetore
Foto: Luh Silva



Rodolfo Vetore e Thalita Duarte
Foto: Luh Silva



Filipe Dias
Foto: Luh Silva



Nessah de Alvarenga e Rodolfo Vetore
Foto: Luh Silva

Jesus-Homem (2015)

Sinopse: Comemorando dez anos de trajetória, o Grupo Pandora de Teatro remonta o espetáculo “Jesus-homem”, texto de Plínio Marcos, propondo uma leitura histórica deste que foi subversivo da ordem vigente, avesso aos valores de sua época e propositor de utopias, em uma parábola cênica que coloca em evidência questões relativas à política e ao poder.

Ficha Técnica

dramaturgia

livre adaptação do original de Plínio Marcos

direção

Lucas Vitorino

elenco

Filipe Dias, Lucia Machado, Marcio Gonçalves, Rodolfo Vetore e Thalita Duarte.

atores convidados

Eduardo Guimarães e Fernando Lídio.

operação de luz

Munique Tavares

cenografia

Grupo Pandora de Teatro

figurino

Grupo Pandora de Teatro com colaboração de Eliane Dias Andrade

produção

Thalita Duarte



Marcio Gonçalves e Rodolfo Vetore.
Foto: Luh Silva



Lucia Machado
Foto: Luh Silva



Fernando Lídio, Marcio Gonçalves, Rodolfo Vetore e Filipe Dias. Foto: Luh Silva



Lucia Machado, Filipe Dias e Marcio Gonçalves.
Foto: Luh Silva

Ricardo III não terá lugar ou cenas da vida de Meierhold (2015)

Sinopse: A perseguição a artistas que não se adequavam às normas impostas pelo regime stalinista na antiga União Soviética é o tema da peça “Ricardo III não terá lugar ou cenas da vida de Meierhold”, do Grupo Pandora de Teatro. A encenação, baseada na obra do dramaturgo romeno Matéi Visniec, aborda a censura política, assim como a força do teatro, a partir da vida do ator e diretor russo Vsévolod Meierhold, executado em 1940, como preso político.

Ficha Técnica

dramaturgia

Matéi Visniec

direção

Lucas Vitorino

elenco

Filipe Dias, Lucia Machado, Marcio Gonçalves, Rodolfo Vetore e Thalita Duarte.

sonoplastia

Alexsandro Matos

iluminação

Sergio Carvalho

operação de Luz

Elves Ferreira

cenografia, figurinos e adereços

Grupo Pandora de Teatro e Thais Kaori

produção executiva

Thalita Duarte

preparação corporal e vocal

Gabriel Bueno

colaboração

Alice K., Bernadeth Alves, Cuca Bolaffi e Stenio Mendes.



Filipe Dias, Rodolfo Vetore e Thalita Duarte
Foto: Luh Silva



Rodolfo Vetore, Lucia Machado, Marcio Gonçalves e Thalita Duarte
Foto: Luh Silva

Nomes para Furacões (2017)

Sinopse: Em uma cidade devastada pela guerra, Alice busca formas de salvar seu pai e de escaparem com vida da destruição. Em um looping temporal, exploram possibilidades de sobrevivência enquanto dois soldados tentam cumprir sua missão. “Nomes para Furacões” é um jogo cênico fragmentado, dinâmico e poético, um delírio sobre a crise humanitária de nosso tempo.

Ficha Técnica

dramaturgia e direção

Lucas Vitorino

elenco

Caroline Alves, Filipe Pereira, Rodolfo Vetore e Wellington Candido.

iluminação e sonoplastia

Grupo Pandora de Teatro

edição de Vídeo

Filipe Dias

cenografia

Thalita Duarte

maquiagem

Rodolfo Vetore

figurino

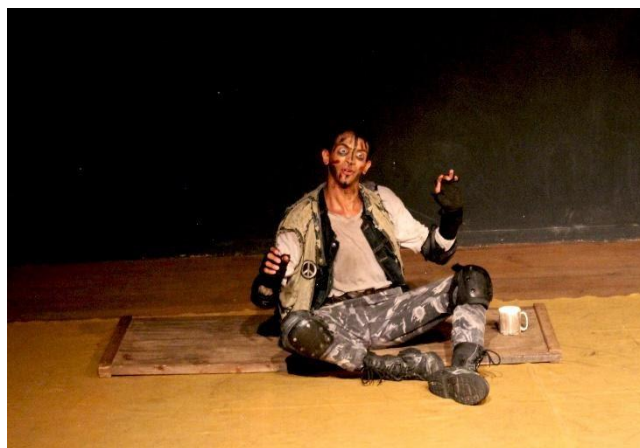
Thais Kaori

produção

Thalita Duarte



Rodolfo Vetore e Filipe Pereira. Foto: Luh Silva



Wellington Candido. Foto: Luh Silva



Rodolfo Vetore e Caroline Alves
Foto: Luh Silva

COMUM (2018)

Sinopse: Três histórias ligadas à descoberta de uma vala comum clandestina criada no período da Ditadura Militar Brasileira. A busca de um filho por informações de seus pais desaparecidos políticos. O dilema de dois coveiros encarregados da criação de uma vala. Uma jovem estudante que se aproxima do ativismo político. 1970/1990, épocas distintas se entrelaçam nos fragmentos dessas histórias e evidenciam causas e consequências. Inspirado na história da vala comum do Cemitério Dom Bosco, no bairro de Perus, São Paulo (SP).

Ficha Técnica

dramaturgia e direção

Lucas Vitorino

elenco

Filipe Pereira, Rodolfo Vetore, Rodrigo Vicente, Thalita Duarte e Wellington Candido.

músico

Elves Ferreira

edição de Vídeo

Filipe Dias

operação de luz

Caroline Alves

cenografia

Grupo Pandora de Teatro

figurino

Thais Kaori

preparação corpo e voz

Paula Klein

produção

Thalita Duarte e Caroline Alves



Wellington Candido e Thalita Duarte
Foto: Luh Silva



Filipe Pereira
Foto: Luh Silva



Rodrigo Vicente
Foto: Luh Silva



Rodolfo Vetore
Foto: Luh Silva

Onde os neandertais vão para morrer (2020)

Sinopse: Seis participantes de um reality show em uma caverna seguem com suas estratégias para vencer, sem saber que uma pandemia devastou seu país. “Onde os neandertais vão para morrer” questiona o processo de degradação do homem dentro de estruturas que se fundamentam no dito capitalismo selvagem, abordando a perda de civilidade e humanidade dentro de ambientes extremamente competitivos. Idealizado durante a pandemia, a peça busca explorar as possibilidades cênicas em tempos de isolamento social.

Ficha Técnica

Dramaturgia e direção

Lucas Vitorino

Elenco

Caroline Alves, Filipe Pereira, Lucia Machado, Rodolfo Vetore, Thalita Duarte e Wellington Candido.

Direção audiovisual e edição

Filipe Dias

Produção

Caroline Alves e Thalita Duarte



Rodolfo Vetore, Thalita Duarte, Filipe Pereira e Caroline Alves
Imagem: Lucas Vitorino



Filipe Pereira, Thalita Duarte, Lucia Machado, Caroline Alves e Wellington Candido. Imagem: Lucas Vitorino

Autoestrada para Damasco (2020)

Sinopse: Uma atendente de pedágio trabalha na noite de Ano Novo. É a véspera das comemorações. Está desanimada, até encontrar seu novo amor, um urso pardo sem dinheiro para a tarifa. “Autoestrada para Damasco” reflete a pesquisa do grupo acerca das vertentes do Teatro do Absurdo, experimentando a criação teatral de forma poética e imagética, explorando a possibilidades cênicas em meio ao distanciamento social.

Ficha Técnica

criação

Grupo Pandora de Teatro

texto e direção

Lucas Vitorino

elenco

Thalita Duarte, Caroline Alves e Rodolfo Vetore

iluminação e sonoplastia

Lucas Vitorino

cenografia

Thalita Duarte

operação de vídeo

Filipe Dias

produção

Caroline Alves e Thalita Duarte



Thalita Duarte. Foto: Filipe Dias



Thalita Duarte e Rodolfo Vetore
Foto: Filipe Dias

Jardim Vertical (2021)

Sinopse: O espetáculo explora o universo nonsense, trazendo o olhar para a essência da personalidade autoritária no contexto brasileiro, imerso em um universo irreal, distópico e absurdo, refletindo sobre as relações familiares na contemporaneidade e a falsa ideia de segurança. Apresenta as relações de uma família que vive isolada no quadragésimo sétimo andar de um edifício, onde é preciso abrir espaço para seus sonhos no cotidiano do possível.

Ficha Técnica

criação

Grupo Pandora de Teatro

texto e direção

Lucas Vitorino

elenco

Caroline Alves, Filipe Pereira, Rodolfo Vetore e Wellington Candido.

iluminação

Elves Ferreira

sonoplastia

Rodolfo Vetore

cenografia

Thalita Duarte

cenotecnia

Marina Lima, Morsantap Revest e SN7 Cenografia

figurino

Thais Kaori

customização de figurinos

Anna Belinello, Marina Veneta e Cristian Montini

operação de vídeo

Lucas Vitorino

preparação corporal

Rodolfo Vetore

preparação vocal

Caroline Alves

produção

Thalita Duarte

assessoria de Imprensa

Luciana Gandelini

design gráfico

Levy Vitorino

colaboração

Filipe Dias, Diego Meshi e Cristian Montini

imagem e edição

Tally Campos

gravação e mixagem de áudio

Clevinho Souza

produção de filmagem

Camila Cardoso



Caroline Alves, Wellington Candido e Filipe Pereira
Foto: Levy Vitorino



Caroline Alves, Wellington Candido e Filipe Pereira
Foto: Levy Vitorino